

Manual de Leitura

Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem

Virar o mundo de dentro para fora
e ver se o mundo assim melhora
e se nem assim o mundo melhorar
voltá-lo a virar, a virar, a virar.

Tantas voltas o mundo há de dar
que alguma coisa se há de aproveitar.
E se o outro lado pode ser pior
também pode muito bem ser melhor!



Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem

a partir da obra de
Manuel
António Pina

direção

Victor Hugo
Pontes

música

A Garota Não

ESTREIA

TEATRO SÃO JOÃO
12 MAR–2 ABR
+ 8-12 ABR 2026

qua+qui+sáb—19:00

sex—21:00

dom—16:00

18+25 mar qua—11:00 sessões escolas

27 mar sex—19:00

Teatro das Figuras (Faro)

8 maio

Teatro Aveirense

15+16 maio

Centro Cultural de Belém (Lisboa)

11+12 setembro

dur. aprox. 1:20
M/6 anos
público-alvo
maiores de 10 anos

Conversa com a
Marta
22 mar

Língua Gestual
Portuguesa
28 mar

Audiodescrição
29 mar

Espetáculo em língua
portuguesa,
legendado em inglês.

dramaturgia
Jacinto Lucas Pires
Victor Hugo Pontes

cenografia
F. Ribeiro

desenho de luz
Wilma Moutinho

arranjos e produção musical
A Garota Não
Sérgio Miendes

mistura e masterização
Sérgio Miendes

desenho de som
e sonoplastia
Francisco Leal

figurinos
Luís Carvalho

apoio vocal
Ana Celeste Ferreira

apoio ao movimento
e à direção
Cátia Esteves

estagiária de assistência
de encenação
Catarina Vieira

interpretação
Sábio Jorge Mota
Pensamentos
Ana Afonso Lourenço
Catarina Carvalho Gomes
Daniel Teixeira Pinto
Joana Carvalho
José Santos
Marco Olival
Patrícia Queirós
Pedro Almendra
Pedro Frias
Siobhan Fernandes

produção
Teatro Nacional São João

A Garota Não

Um Concerto Acústico

Teatro São João
14 mar | sáb 16:00

voz e guitarra
A Garota Não

guitarra
João Mota

guitarra e baixo
Sérgio Miendes

Estão todos a ver onde o autor quer chegar?

Uma Conversa

Teatro São João
21 mar | sáb 16:00

com
Rui Lage (moderação)
João Luiz
Oswaldo Manuel Silvestre
Patrícia Queirós
Rosa Maria Martelo

Manuel António Pina

Dois Filmes

Teatro São João
28 mar | sáb 16:00

As Casas Não Morrem
(2014)

de
Inês Fonseca Santos
Pedro Macedo

**Um Sítio Onde Pousar
a Cabeça**
(2011)

de
Alberto Serra
Ricardo Espírito Santo

Índice

- 7 O caminho de casa VICTOR HUGO PONTES
- 11 “Já não tenho palavras para não dizer qualquer coisa”
JACINTO LUCAS PIRES
- 15 “Quem dói somos nós”
- 17 A beleza na falha
Conversa entre VICTOR HUGO PONTES e ANDREIA C. FARIA
- 27 “Um espaço em branco entre as palavras”
Desenhos de cena NUNO SOUSA
- 39 Na sala de espelhos de Manuel António Pina RUI LAGE
- 43 “Os meus mortos”
- 45 Um brinde: aos fantasmas e à infância
Assombração e assombro em Manuel António Pina
RITA BASÍLIO
- 53 Manuel António Pina: Poesia, Infância e Teatro
MARIA JOÃO REYNAUD
- 59 Agora como espectador... JOÃO LUIZ
- 65 “O país da falta de provas”
- 67 Poeta dá explicações de quotidiano (por 0,90 € ao dia)
RICARDO ARAÚJO PEREIRA
- 69 Manuel António Pina, o poeta e a poesia
ROSA MARIA MARTELO
- 79 “Os gatos”
- 81 Ler e escrever MANUEL ANTÓNIO PINA
- 89 Proveniências da *Pina Colagem*
- 91 Notas biográficas

O caminho de casa

Como se começa a desenhar um espectáculo? Talvez com uma pergunta. Ou com um erro. Ou com um convite. Este começou com um convite do Pedro Sobrado para trabalhar a partir da obra para a infância de Manuel António Pina.

O desenho começou por parecer simples, mas depressa se mostrou vertiginoso. Porque entrar na escrita de Pina é aceitar que o chão pode ser céu, que o avesso é tão legítimo quanto o direito, e que as palavras – quando repetidas à exaustão – deixam de significar para, paradoxalmente, começarem por fim a dizer.

Manuel António Pina é um escritor que habita o intervalo: entre a infância e a idade adulta, entre o riso e o abismo, entre o gozo e a metafísica. Ao descobrir tudo isto, depressa tive de fazer do intervalo o meu *habitat*. A obra de Pina constitui-se enquanto interrogação permanente sobre a linguagem, como se cada frase perguntasse: Será isto mesmo o que quero dizer? Ou, mais radicalmente: Será possível dizer isto?

Cedo percebemos que este espectáculo não poderia nascer apenas da literatura dita “para a infância”. Em Manuel António Pina, a infância não se encaixa num género literário, porque é uma condição ontológica. É o privilégio de olhar para o mundo como se fosse a primeira vez, a audácia de desconfiar das evidências, a pulsão para desmontar certezas. Decidimos, por isso, mergulhar na totalidade da sua obra, permitindo que os textos dialogassem entre si, como vozes de uma só biblioteca interior.

A *História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca* funcionou como esqueleto dramático. Esse Sábio, que sabe tudo menos viver, tornou-se para nós uma figura profundamente contemporânea: cercado de palavras, mas órfão da experiência; habitante de livros, mas estrangeiro no próprio corpo. A erudição, nos textos de Manuel António Pina, é frequentemente atravessada por uma ironia subtil: saber não é viver. E a vida só se vive vivendo.

Convidar o actor Jorge Mota para dar corpo ao Sábio foi também um gesto de convocar para este desenho uma memória viva do teatro e da própria relação com a palavra de Manuel António Pina. À sua volta, juntaram-se os actores e actrizes residentes do Teatro Nacional São João e outros intérpretes seleccionados em audição: Ana Afonso, Catarina, Daniel, Marco, Siobhan e Zé. Perguntámo-nos: Que corpos podem ser palavras antes de falarem? Que silêncios dizem?

Era preciso música para que este desenho fosse rigorosamente traçado. E as canções d'A Garota Não, aparecendo como respiração neste espectáculo, convocaram novos sentidos – uma musicalidade que não ilustra, mas tensiona, contradiz, amplia. Na obra de Manuel António Pina, parece haver sempre uma fissura: entre o que se diz e o que se sente, entre o que se sabe e o que escapa.

O processo criativo foi atravessado por uma circunstância pessoal e institucional decisiva: enquanto eu imaginava o desenho do espectáculo, decorria o concurso para a direcção artística do Teatro Nacional São João. Candidatei-me, fui escolhido. Aquilo que, ao princípio, seria uma encomenda de criação acabou por tornar-se a minha primeira encenação enquanto director artístico desta casa. Nesta imprevista troca de lugares, alterou-se necessariamente a perspectiva a partir da qual eu pensava este trabalho.

Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem é assim o meu gesto inaugural, e espelha a minha ideia de teatro: um teatro que interroga, que arrisca, que não teme o erro.

O erro, em Manuel António Pina, é matéria poética. Durante os ensaios, lemos, dançamos, tropeçamos nas palavras. Cortamos e colamos textos no chão do estúdio dos Fenianos, no coração do Porto, como quem monta um mapa fragmentado do pensamento, ou um desenho livre. Chamámo-lhe *Uma Pina Colagem*. Não uma escolha antológica, não uma única história, mas várias, sobrepostas. Não uma página de texto corrido, mas fragmentos. Cortar e colar como quem tenta reconstruir um espelho partido, sabendo que a imagem devolvida nunca voltará a ser inteira, mas sim uma espécie de caleidoscópio, no qual a imperfeição é método, e a dúvida, motor.

Este espectáculo é, por isso, uma viagem. Um sonho lúcido. Um convite, afinal, a desaprender. A gatinhar antes de andar. A perceber que pouco sabemos, e que é no terreno do desconhecido que a vida pode começar. “O teatro”, escreveu Manuel António Pina, “julgo eu, ou julgo que julgo, só visto, contado ninguém acredita”.

Victor Hugo Pontes

Director Artístico



“Já não tenho palavras para não dizer qualquer coisa”

JACINTO LUCAS PIRES

Ler Manuel António Pina é encontrar uma solidão generosa, um idealismo enxuto, uma ironia fina, um questionamento justo, um rigorosíssimo humor, uma memória que nos lança em frente. É irmos no prazer de brincar com as palavras para, de repente, as descobrirmos, muito sérias, a olhar para nós, a escutar os nossos silêncios habitualmente tão mal disfarçados. Ler Manuel António Pina é sermos apanhados nesse espanto de quem se reconhece na volta de uma frase. De quem se flagra nos seus próprios olhos, tão estranhos, do outro lado do espelho.

Em cena, como se poderá fazer isso? *Fazer*, precisamente. É precisamente esse o busílis da questão. Como se poderá passar do *ler* ao *fazer*?

O teatro é tão bonito também por isto. Porque nos deixa em forma de pergunta. Porque puxa o tapete-clichê debaixo dos nossos pés e nos devolve ao nosso corpo, à nossa fantasia, ao nosso maravilhoso não-saber. Porque nos dá a ver, com muitos truques mas sem sermões, o que nem o mais honesto dos espelhos consegue: o nosso íntimo universal. O teatro é bonito como nada, é bonito sem comparação. Porque nos mostra que a verdade é de todos, sim. Que isto de não sabermos as respostas (e de precisarmos de arriscar uma pergunta ou outra) é uma verdade partilhável. O teatro é bonito, de uma beleza sem nome, porque nos atira para o nosso lado *outro*, onde somos mais livres, mais inesperados, mais iguais a nós próprios. E porque nos junta, de facto (que expressão chatarrona, esta do “de facto”, não é?), com os outros: aqui, aqui, aqui. Mas, olhando para o estado do mundo, temos de dizer mais. Além de bonito, o teatro talvez nunca tenha sido tão necessário.

“Agora o mundo é pequeno e incompreensível. Lembro-me (não sei quem) de quando o mundo e o tempo eram imensos e de quando também eu era imenso. As palavras podiam, então, conter inteiramente o destino.” Isto, que Manuel António Pina escreveu em “Lembranças”, dá boas pistas sobre o que este poeta-e-tudo-o-mais nos pode oferecer hoje.

Realmente, o mundo nunca terá sido tão pequeno e tão incompreensível como agora. Visto de um certo lado, o tempo estilhaçou-se em mil cacos de realidades virtuais; visto de outro, congelou num presente sem memória nem sonho. Seja como for, deixou-nos sem essa capacidade de “imenso”. Uma espiral de desigualdade, consumismo, financeirismo, atomização e algoritmização vem deslaçando a ideia de comunidade, enfraquecendo o nosso sentido de pertença, corroendo a democracia e o Estado de Direito, e acentuando ansiedades individuais de diferentes graus e com diferentes designações. A isso tudo soma-se uma crise de linguagem, que nos retira ferramentas para fazer o que tem de ser feito: resistir à perda de horizonte,

regressar ao lugar da imaginação, reconstruir esse tempo e esse mundo “imensos”. Nesta época ruidosa, encontrarmos palavras que nos inspirem de volta ao *de novo* da vida é fundamental.

Dizer que o teatro nunca foi tão necessário é, ainda assim, curto. Nos dias de hoje, convocar a nossa bravura e a nossa inocência para quebrarmos o habitual isto-é-o-que-é e escutarmos realmente o que nos rodeia é mais do que uma necessidade. Interromper a nossa pressa sem direção e darmos tempo ao que é *outro* e irrepetível é mais do que uma necessidade. Calar o ruído, o blá-blá dominante, e deixarmo-nos ir com as palavras inteiras – essas tais palavras que podem “conter inteiramente o destino” – é, sim, mais do que uma necessidade. É uma urgência.

Acredito (escrevo-o num fim de tarde portuense, numa aberta da chuva, ao sair de um ensaio desta *Pina Colagem*, no Clube Fenianos) que também poderá ser uma alegria.

Bem, mas talvez esteja a pôr o carro à frente dos bois. Ou, como diz o nosso poeta: “Primeiro sabem-se as respostas./ As perguntas chegam depois,/ como aves voltando a casa ao fim da tarde/ e pousando, uma a uma, no coração/ quando o coração já se recolheu/ de perguntas e de respostas.” (Do poema “Depois”).

É muito fácil dizer que devemos seguir as palavras da página para a cena, mas o que acontecerá em concreto nessa passagem? Nesse transporte, nessa tradução da linguagem-texto para a linguagem-espço, o que se há de perder e o que se há de ganhar?

“O grande movimento de tudo”, escreve Manuel António Pina em “O que fala”, “muda de sítio estando parado/ e isto não pode ser dito nem ficar calado”.

Este isto-que-não-pode-ser-dito-nem-ficar-calado é exatamente o que me parece mais problemático e mais fascinante no gesto de atirar para o palco a obra do grande Pina. Como é que se dá corpo a palavras tão premeditadamente leves e tão distraidamente densas? Como é que se ergue no espaço esta música de imagens e ideias cuja casa está tão bem desenhada na página?

Passadas as respostas, eis que chegamos às perguntas.

A proposta deste *Falsas Histórias Verdadeiras*, de Victor Hugo Pontes, tem tanto de simples quanto de arriscado: pôr a nu essa tensão entre palavra e mundo, e pensar uma coisa nova a partir daí. Aliás, o cenário de Fernando Ribeiro – no qual interior e exterior surgem como oposições claras, imediatas, e onde a página é simultaneamente chão e muro – parece também sublinhar essa ideia.

A *História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca*, uma peça de teatro que Pina escreveu para a companhia Pé de Vento, é uma parábola sobre a sabedoria. Conta-nos a aventura mental, espiritual, de um sábio que leu todos os livros e aprendeu tudo, menos a viver. Este homem, que trocou o mundo pela sabedoria livresca, acabará por chocar com a velha ideia da filosofia como aprendizagem para a morte. Quando as memórias lhe batem à porta, dá-se conta do que perdeu e sai do seu *bunker* erudito em busca de si

próprio... Esta história foi, pelo que vim a perceber, um gancho importante no projeto inicial de Victor Hugo Pontes. E, na forma como em cena ela se liga a tudo o resto – àquilo que podemos talvez chamar o mundo e a memória –, estará (escrevo-o desde este desfocado passado em que há menos do que um espetáculo e mais do que um texto...) uma importante chave de leitura de *Falsas Histórias Verdadeiras*.

Mas – voltando à questão da palavra feita carne. Isto é, a questão da dificuldade e do deslumbre de tirar parágrafos, frases, versos dos livros de Manuel António Pina para os colocar em cena. Em *Presenças Reais*, George Steiner, referindo-se a uma cidade imaginária, fala de uma fruição e compreensão da arte mais direta, mais *interior*. Havendo o risco de a literatura passar a ser “algo de puramente exterior”, este sábio da contemporaneidade afirma que “a distinção a estabelecer aqui é a que existe entre *consumo* e *ingestão*”. Noutro passo, diz que “em matéria de sentido e de valor artísticos os nossos modelos devem ser os intérpretes”.

São boas deixas para passarmos ao que me parece ser o principal “ato de arte” deste espetáculo. Levantar uma cidade imaginária onde podemos ler “pelo lado de dentro” (para usar a expressão de Pina em *It’s all right, ma...: “Teria cicatrizado/ a ferida do lado,/ e eu ressuscitado/ pelo lado de dentro”*) as palavras do poeta que amamos. Criar uma cidade muito real em cena, onde um poema “em prosa provavelmente” nos dá a pancada emocional de um pedaço de vida trágico ouvido num café ou num autocarro; onde um anúncio do 115 se confunde de tal maneira com o corpo que o diz que nos surge como uma oração a um deus desconhecido; onde uma canção é tão bem *ouvida* pelas vozes que a cantam, tão bem tecida a partir de dentro, que nos devolve a emoção perfeita de uma brincadeira de crianças não ensaiada, espontânea, vivíssima.

É que a poesia de Manuel António Pina tem esse dom: o de sentir-pensar a vida por dentro. Sem facilitismos nem complicadismos. Só com uma justeza, uma clareza impressionantes. A partir das “palavras essenciais”, escutar o mundo e o humano, os mistérios do indizível e do *incalável*. (Gosto muito destes versos de “Primeiro poema”: “É o infalável que fala./ Não o ouças: ouve-o.”)

Além disso, esta escrita tem a capacidade rara de dar a ver a memória como uma presença, um estar-aqui, e depois iluminar isso sem grandiloquência, como se não fosse nada, com a simplicidade de quem diz a um amigo “já viste isto?” Como se os mortos e todos os fins-do-mundo estivessem obviamente aqui a respirar o mesmo ar que nós. Aqui, aqui, aqui.

A questão da tradução da obra de Pina para o lugar da cena também passa por estas outras perguntas: como esculpir a memória no sempre-presente do palco? Como dar três dimensões a estas palavras sem as deixar bem-comportadas e paradas, sem as encapsular num qualquer tom de museu?

A leitura proposta pelo encenador, pelos intérpretes e pelas canções d’A Garota Não parece-me ir por aí, por esse caminho steineriano de incorporar as palavras do escritor, de as ouvir a partir de dentro. É um caminho

difícil – utópico, no sentido mais feliz e concreto do termo – que nos há de oferecer belos espantos. Nos ensaios que vi, surpreendi-me com o modo de estes atores desenharem o invisível que segura os versos, as falas, os trocadilhos. É como se procurassem uma forma de dançar os espaços em branco essenciais à sustentação de um poema. Como se se mexessem musicalmente para criar o silêncio que estas palavras exigem. Arquitetar um chão capaz de receber a clareza quase ofuscante desta voz.

O texto que agora escrevo – este texto que agora, por assim dizer, se escreve no pensamento de quem o lê – partilha, em forma pequena, do tal “grande movimento” de que fala Manuel António Pina. Pois lança-se desde um ponto no passado de *Falsas Histórias Verdadeiras* para o seu presente. Isso não pode deixar de criar alguns curtos-circuitos. No momento em que escrevo, a coisa ainda tem jeitos de esboço ou estudo prévio e, no entanto, quem ler este meu textinho estará já perante um espetáculo em formato de, digamos, tela. A esse leitor futuro, quero começar por dizer que será bom sinal se esta *Pina Colagem* mantiver em palco algo de incerto, de tentativa, de imperfeito, de artesanal. No processo de criação desta peça – que vai da poesia à dança, da prosa ao teatro, dos baldios das páginas de jornal aos não-lugares da publicidade –, um dos aspetos mais felizes tem sido a fronteira aberta entre o estudo e o estúdio. Investigar foi-se confundindo com inventar, citar com criar, repetir com redimir e, aos poucos, foram aparecendo estas *Falsas Histórias Verdadeiras*.

Sou suspeito, claro, porque faço parte da equipa (desta vez, o míster pôs-me a jogar a carregador de piano), mas julgo não exagerar ao dizer, mesmo deste ponto no passado, bem longe da estreia, que o grupo dirigido por Victor Hugo Pontes já conseguiu um feito incrível: criar um verdadeiro *espírito de corpo* e pôr artistas de diferentes campos e sensibilidades sintonizados na onda curta, média e longa da escrita de Manuel António Pina.

No poema “Volto de novo ao princípio”, onde fui roubar um verso para o título deste texto, o poeta diz que “as palavras perseguem a sua miragem,/ e eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim,/ a Literatura, o cansaço e a ideia de isso” e, logo de seguida, como resposta a esse sentir, afirma que volta “de novo ao princípio de tudo”. Talvez estas *Falsas Histórias Verdadeiras* possam ser a nossa tentativa, em letra minúscula, de encontrar esse “de novo”, esse “princípio”, esse “tudo”.

A vida é estarmos sós.
A gente diz que a vida dói,
a vida não dói –
quem dói somos nós.

Canção “Quem dói somos nós”, música de A Garota Não,
poema de Manuel António Pina (no verso de um manuscrito, *ca.* 1966).



A beleza na falha

“O que é feito de nós senão/ as palavras que nos fazem?”

No dia 18 de fevereiro, no estúdio do lendário Clube Fenianos Portuenses onde decorreram os ensaios do espetáculo *Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem*, a poeta **ANDREIA C. FARIA** e **VICTOR HUGO PONTES**, que o dirige, juntaram-se para conversar na sala de espelhos de Manuel António Pina. Deixaram-nos a porta entreaberta, convidando-nos a entrar. “E o que encontrarei/ se não o que deixo: palavras?”

ANDREIA C. FARIA Este *Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem* era um projeto que já estava planeado?

VICTOR HUGO PONTES Sim, eu tinha sido convidado pelo Pedro Sobrado para dirigir uma das obras para a infância e juventude do livro *Teatro*, de Manuel António Pina. Li as peças e fiquei com vontade de incluir outras proveniências da obra dele. Deram-me liberdade para fazer o que quisesse. Ainda sem saber que seria escolhido como diretor artístico, quis abrir uma audição, porque sinto que trabalhar no Teatro Nacional significa outro tipo de condições. Gostava que outras pessoas tivessem essa possibilidade. Faço muitas vezes audições, não necessariamente para escolher os intérpretes, mas para complementar, porque gosto de ter alguma coisa que não é tão segura, ou que não sei para onde me vai levar.

ACF Uma *wild card*.

VHP Tem-me levado a sítios bastante felizes, porque vou escolhendo pessoas com quem tenho empatia, cumplicidade e entendimento. Têm sido belas descobertas, algumas mantêm-se durante mais tempo, outras não, porque, para cada projeto,

tento encontrar as pessoas que me parecem as ideais.

ACF Já tinhas trabalhado com todos os intérpretes?

VHP Não, nunca tinha trabalhado com a Catarina [Carvalho Gomes], a Siobhan [Fernandes], a Patrícia [Queirós], e a Joana [Carvalho]. Estive em projetos com o Pedro Almendra, quando era assistente de encenação do Nuno Cardoso e responsável pelo movimento. O Jorge Mota, o Pedro Frias, a Ana Afonso [Lourenço], o Marco Olival e o José Santos já entraram em espetáculos meus. O Marco e o José participaram em *Margem* (2018), quando eram adolescentes. Quanto ao Daniel [Teixeira Pinto], é uma espécie de primeira vez, porque a participação dele no meu espetáculo de 2019, *Drama*, foi muito curta. Apesar de já conhecer alguns, foi em audição que acabei por os escolher. Deu-se depois a casualidade de estar a dirigir esta produção própria sendo o diretor artístico do Teatro Nacional São João.

ACF A propósito da necessidade que sentiste de intrometer outros registos do Pina, queria perguntar-te sobre o título e o método que lhe subjaz. O espetáculo

faz-se assumidamente a partir da ideia de montagem, de colagem de poemas, crônicas e outros textos. Dir-se-ia que a obra autoriza especialmente essa colagem, porque o próprio Pina a usa como método.

VHP Ele dizia que não tinha propriamente um gênero. As crônicas podem ser poesia, até mesmo as entrevistas, a forma como ele fala é muito poética. Cheguei a pensar que há respostas dele que, ligeiramente editadas, podiam ser poemas. Tanto as crônicas como os textos para a infância e juventude são muito poéticos. Há edições de livros em que se publicam pequenos poemas do Manuel António Pina tirados das suas peças infantis. De repente, destacados e isolados, ganham um outro significado. Isso ajudou-me a pensar que poderia dar foco ou isolar uma parte do texto, abrindo assim um potencial de significados e de diálogo com outros materiais. Foi um processo exigente, porque o Manuel António Pina tem uma vasta obra publicada. Tentei ler o máximo possível, mas não consegui ler tudo. O Jacinto Lucas Pires entra nesta altura, porque eu precisava do apoio de alguém que tivesse um olhar exterior. Destaquei uma série de textos, transcrevi-os, passei esse material tanto ao Jacinto como à Garota Não. Embora essa fosse a minha seleção, dei-lhes liberdade para escolherem outros materiais que fizessem sentido para eles. Gosto muito de trabalhos colaborativos. No início, o Jacinto criou uma versão muito curta, editou-a rapidamente. Só que eu não funciono dessa forma, não é esse o meu método. Gosto de ir fazendo, testando, falando. Iniciámos os ensaios com essa seleção do Jacinto, que já tinha uma estrutura. Para mim, no entanto, a peça *História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca* fornecia-me a estrutura que iria ligar todos os textos. Era como se o Sábio

estivesse a abrir livros e, à medida que o faz, vemos um excerto.

ACF É curioso, porque a própria conceção de literatura do Pina passa pela ideia de ela ser compósita. Ele usa a citação, a intertextualidade, as glosas e as repetições, ou seja, esse método compósito corresponde-lhe.

VHP Nos ensaios, as coisas acabavam por resultar devido ao aspeto que referes. Voltando ao processo: lemos os excertos que o Jacinto tinha escolhido – ele é extremamente eficaz a escolher, mas eu sentia que ainda faltava bastante material – e percebi que os intérpretes não tinham conhecimento da obra do Pina. Era difícil para eles, porque não sabiam de onde as escolhas vinham, nem porque é que escolhi apenas uma frase e não um parágrafo inteiro. Resolvi trazer novamente a seleção que tinha feito, imprimimos, lemos em voz alta, e nessas leituras fui começando a cortar. Ouvia na voz dos atores, provocava coisas, distribuía. Cortámos as folhas, pusemos tudo no chão, depois passámo-las para a parede, e fizemos mesmo uma colagem, como o título diz. Comecei a pensar na organização dos materiais, sendo que havia a ideia de se começar com as palavras, depois estas formam ideias e ganham sentidos, e depois tínhamos o Sábio fechado na biblioteca. Ele tem pensamentos, formados por palavras que vêm de trás. Começa a ser visitado pela morte e, seguindo a narrativa, íamos cruzando textos que estivessem com ela relacionados, seja pelas pessoas que o visitam, seja por quem ele encontra quando sai de casa. Ficámos contentes quando chegámos a esta versão, senti que tinha sido útil também na relação com os intérpretes, porque normalmente a dramaturgia é feita ao contrário. Temos uma peça e estamos à mesa a escalpelizá-la, como se fosse uma

caça ao tesouro. Percebi que os intérpretes ficaram muito mais ligados aos materiais. Depois, comecei a ouvir a peça toda. Nunca ensaio trecho a trecho. Faço-o numa fase posterior, com o esqueleto todo montado. Quando percebo a dinâmica da peça, lapido cada momento. Ainda hoje um dos intérpretes que já trabalhou comigo dizia: “Vai ficar tudo marcado ao pormenor, mesmo o que parece aleatório.” Quem vê um espetáculo hoje tem de ver o mesmo espetáculo de ontem. Nesse aspeto, manter o rigor ajuda. Para chegar a esta versão, fomos cortando, como se podássemos uma árvore. E quando o Jacinto vinha ver os ensaios, questionava. Foi ótimo, porque, como ele não esteve nessa fase de construção, tinha um distanciamento muito maior. Conseguia desprender-se facilmente, e dizia: “Isto eu cortava, isto também.” Eu ficava com a sensação de que estávamos a cortar tudo! Mas depois havia a questão do tempo. Tinha-me proposto uma peça com uma certa duração e assumi que tinha de cortar. Mas tenho dificuldade, porque quando há coisas que começam a ficar desenvolvidas, é difícil. Mas o Jacinto é ótimo com a tesoura, corta sem dó nem piedade. [Risos.]

ACF Um olhar externo...

VHP ... é ótimo! Demoro a dar-lhe razão. No texto que temos agora, cortei quase tudo o que ele me tinha dito para cortar. Precisei de ir para casa pensar, e experimentar no dia seguinte, porque estou muito ligado ao material.

A infância é uma forma de pensar

ACF Ainda quanto ao título, achei interessante a ideia de “falsas histórias verdadeiras”, porque é um eco temático de quase toda a obra do Pina para a infância. Se entendermos a infância não só como

uma faixa etária, mas como um estado a que podemos aceder.

VHP É mais bonito pensá-la assim.

ACF Pergunto-te se é a fisicalidade do espetáculo, esta quase inteligência comum entre os corpos, a torção dos corpos, o que melhor transmite a ambiguidade, o jogo entre ilusão e verdade que encontramos na obra do Pina. Até os jogos de palavras, o desfazer de dicotomias...

VHP É tudo e o seu inverso. Este jogo das “falsas histórias verdadeiras” é o jogo do teatro, porque nunca sabemos o que é verdade e o que é falso em cima do palco. Ou assumimos que é tudo falso, porque é teatro, ou acreditamos, e se acreditamos é porque é verdade. E tinha muito que ver com a ideia de “contar”, de que gosto muito. Para mim, não era claro se se tratava de uma trupe. Depois, fomos descobrindo que eles são os pensamentos, as palavras, as frases do Pina, e por isso eles funcionam como um coro. Não porque falem todos ao mesmo tempo, mas porque são todos a mesma coisa, sendo que têm formas diferentes, e tendo conjugações diferentes também dão imagens diferentes, exatamente como as frases ou as palavras. A construção coreográfica também está muito ligada à ideia de eles serem um corpo só, com várias vozes. Depois temos o Sábio fechado na biblioteca, ouvimos a sua voz, vemos ainda muito mal sempre que ele vem à porta ou à janela. Ele só se revela no final. Ao mesmo tempo, ele é o Pina, porque diz: “Eu próprio sou a minha biblioteca.” É uma metáfora do que era o Manuel António Pina.

ACF É imediata essa identificação.

VHP Sem tentar mimar o que quer que seja, porque não privei com o Manuel

António Pina. Curiosamente, o Jorge Mota, que interpreta o Sábio, fez parte do elenco original de algumas das suas peças. Quando pensei num ator de outra geração, pensei logo nele, mas quando percebi que ele integrou essas peças, achei que fazia todo o sentido. Ainda para mais ele fez parte do Pé de Vento, a companhia que muito trabalhou a obra do Manuel António Pina, e que tem um *site* organizado, onde se podem ver as fotografias de cada espetáculo. Foi muito bonito ver as fotografias do Jorge com a idade dos mais novos.

ACF Falando dessa história que serve de fio condutor ou de âncora para o espetáculo, ela começa por sugerir uma ausência de horizontes, porque o Sábio está encerrado na sua biblioteca, num espaço confinado, e diz-nos que sabe tudo o que há para saber.

VHP Também há essa angústia.

ACF A angústia de saber que nada o vai espantar. Mas depois percebemos, à medida que é tentado pela morte, que ele vai descobrindo, em coisas muito quotidianas, como sentir fome ou tocar a mão de alguém, a presença do mistério (que é aliás o título de um importante ensaio do Rui Lage sobre o Pina). Ele vai tomando consciência desse mistério, que cresce, mas nunca tem decifração. Esta irresolubilidade foi um impulso para o trabalho dramaturgico e depois para a coreografia?

VHP Para mim, esse mistério é o mais fascinante na obra do Manuel António Pina. No caso do Sábio, nunca temos certezas, não sabemos em que momento é que ele morreu. Estamos sempre a olhar para o espelho, mas a certa altura o espelho já não nos está a refletir, estamos a ver-nos a nós. E há esse texto final, que

agora é dito com a Rapariga, ganhando assim uma outra leitura: “Isto aconteceu, ou não aconteceu? Éramos nós, quem é que nos imaginou, ou imaginou-nos tudo, a ti e a mim?” Também é uma leitura do próprio espetáculo, que termina com uma frase que o Pina dizia sempre que chegava atrasado aos encontros.

ACF Ele tinha essa fama.

VHP A primeira coisa que dizia era: “Nem imaginam o que me aconteceu.”

ACF E tinha sempre uma história para contar.

VHP Esse mistério é também aquilo que não está lá, o que temos de imaginar. Ou a capacidade de imaginar as coisas de uma outra perspetiva, como quando ele propõe olharmos as coisas ao contrário. Muitas vezes, não temos essa capacidade, nem sequer de nos colocarmos no lugar do outro, de quem está a dialogar connosco.

ACF O que me ajudou a entrar na obra poética de Manuel António Pina – não foi uma entrada imediata, não é uma obra fácil – foi uma passagem do poema “A um jovem poeta”: “Procura a rosa./ [...] e que quando/ nela te vires te reconheças/ como diante de uma infância/ inicial não embaciada/ de nenhuma palavra/ e nenhuma lembrança.” Há sempre esta vontade de regressar à infância, a um tempo anterior às palavras, e no entanto ele só tem palavras para procurar esse tempo anterior a elas. E há outro poema, “Kindergarten”, feito de interrogações, que ele dedica às filhas: “As filhas brincam fora de o quê,/ que infinitamente se interroga?/ O fora de elas é dentro/ de que exterior centro?// Quem está lá aqui/ assistindo a isto e a mim,/ e às filhas brincando e ao jardim?/ Que coisa essencial em qualquer



sítio perdi?” Há sempre, na obra dele, um sentido de desfasamento quanto às palavras, e há também um jogo de espelhos, um descentramento do eu, uma opacidade, não é?

VHP E a procura de uma inocência, de um momento em que as coisas ainda não tinham significado. Esse jogo infantil em que ele escolhia uma palavra familiar e a repetia infinitamente: a palavra “mãe”, “casa”, o que é que querem dizer, só como som, antes da criação de um imaginário...

ACF ... intelectualizado.

VHP Por isso é que a infância é mais esse estado do que uma idade. É a magia de ver as coisas pela primeira vez. Acho que o Pina olha para o mundo e tenta vê-lo pela primeira vez. E questiona-o: “Porque é que não pode ser ao contrário?” Que é o que as crianças fazem.

ACF Em Pina, a infância é uma forma de pensar.

VHP É isso. Depois, vamos racionalizando e perdendo toda a ilusão. O bonito é pensarmos nessas possibilidades de mundos diferentes. Ele diz: “Ah, coitados dos que são diferentes...”

ACF Dos gordos, dos caixas de óculos...

VHP Porque depois, a certa altura, queremos ser todos iguais. Os que gaguejam, os que trocam o “t” pelo “q”, saem da norma. Ele encontra beleza nessas coisas, no quotidiano. A Patrícia Queirós, que também trabalhou muito tempo no Pé de Vento e privou com o Manuel António Pina, conta que uma das coisas a que ele achava muita graça era ir na rua e ver escrito na parede, por exemplo, “almoço”. Dizia que isso é poesia. Para

mim, é muito bonito quando encontramos a beleza na falha.

ACF No não-saber, também.

VHP Basta olhar em volta neste mundo em que vivemos e tentar encontrar essa beleza, ou questioná-la, que é o que ele faz nas crónicas. Acabei por retirar muitas da dramaturgia, porque traziam um referencial temporal que não me interessava. Neste espetáculo, acabamos por olhar mais para o outro lado do espelho, para a ilusão, e não para a realidade. As crónicas traziam-nos essa referência temporal, se bem que o comentário que fazem seja pertinente e incrivelmente atual.

ACF Ainda assim, o espetáculo conserva esses momentos de crítica social. A ideia de que “Os poetas foram expulsos da cidade” vem de Platão, que via a poesia e a sua desordem como uma ameaça à cidade ideal, mas hoje pode ser lida como uma crítica à gentrificação. Há ainda a crítica à industrialização da arte. O espetáculo conjuga bem um cunho social com uma reflexão mais existencial, que encontramos na poesia e na obra para a infância do Pina. Esse equilíbrio, apesar de tudo, está presente, não apagaste todas as marcas.

VHP Há canções que A Garota Não escreveu inspiradas nas crónicas que ainda têm esse carácter. Mas não queria que, de alguma forma, o espetáculo soasse panfletário. Acho que todo o teatro é político, mas não precisamos de empunhar bandeiras. As ideias estão lá, e quem quiser pode lê-las, funciona até melhor do que atirá-las à cara do espectador.

ACF Sem qualquer sedução.

VHP É isso! Sem sedução nenhuma.

Um dicionário com palavras novas que constroem formas novas

ACF Queria voltar à questão da infância, porque me parece que o espetáculo está muito marcado pela ideia de infância e pela ideia de morte. E há uma espécie de circularidade entre infância e morte, quase uma equiparação, como se, na obra do Pina, a morte também fosse a recuperação dessa inocência, dessa transparência das palavras que só foi possível na infância. Como conseguiste conciliar estes temas num espetáculo que também quer ser para crianças?

VHP São mais os adultos que têm medo ou pudor de falar da morte às crianças do que as crianças terem receio dela. É um estado que elas vão descobrir com o tempo. A forma como o Pina fala da morte é tão tranquila, que ela deixa de ter esse peso. E às vezes não é propriamente de uma morte física que se fala na obra dele. Este é um espetáculo com diferentes camadas, que as crianças vão apreender de uma forma e os adultos de outra. Isto acontece sempre, mas na obra do Pina é muito claro: há uma primeira ideia que fica, mas, se vírmos com atenção, encontramos outras coisas.

ACF Queria voltar à ideia dos dois espaços, muito marcados na cenografia. Há o interior da biblioteca e, no exterior, uma página em branco, onde umas “palavrinhas com olhos” vão dançando, juntando-se e dispersando. E eu pensei que a obra do Pina, sendo especulativa ou filosófica, pode parecer, a um primeiro nível, pouco plástica, mas afinal revela-se altamente plástica. O espetáculo também consegue assumir a dimensão lúdica que nela está muito presente. Como surgiu este jogo interior/exterior, que tensões se criam e de que forma é que se resolvem?

VHP É curioso, porque o processo foi diferente do habitual. A cenografia foi decidida antes de começarem os ensaios. Quando decidi como seria, com o Fernando Ribeiro, tínhamos uma seleção de textos que ainda não estavam editados, mas já havia uma grande parte das canções da Garota Não. Confesso que as ouvi muitas vezes para perceber onde me levavam. Queria construir um cenário que não fechasse possibilidades. Sou muito minimal nas minhas peças. O Fernando, com quem trabalho há muito tempo, apresentou-me mais de 20 propostas, até chegarmos a esta ideia. E começamos a pensar nos elementos importantes: casa, biblioteca, porta. A cenografia é quase como se fosse um bloco de folhas de papel em branco, que está levantado, com uma porta e uma janela, por onde se vê o que está do outro lado. Uma folha está a desprender-se, consegue perceber-se a imagem por trás, mas há uma outra completamente em branco. Este conceito dava-me muitas possibilidades de contraste entre um espaço muito pequeno e cheio de livros, lá dentro, e um espaço muito amplo, cá fora, o espaço da imaginação onde nos podemos projetar, e onde eu podia fazer um trabalho mais coreográfico com os intérpretes. Não queria que fosse uma casa de *design* ou de arquitetura contemporânea, daí a porta e a janela serem de alumínio, tipo marquise, como nos anos 80, entre o improvisado e o inovador. Foi já depois, na altura da colagem, que cheguei à ideia de que, por trás da janela, também podia haver um estúdio de gravação, onde os atores, os pensamentos, pudessem estar a gravar o texto. Como os materiais são diversos, tinha de encontrar uma sustentação para eles aparecerem, tentando dar outras leituras, ou não ser tão direto, ou tão infantil. Porque este é um espetáculo para a infância, mas eu não queria...

ACF ... que infantilizasse.

VHP Sim, mesmo a própria narrativa. E, às vezes, podia facilmente ir para aí. Ainda hoje me questionaram sobre a última cena entre o Sábio e a Rapariga. Eu sei que a história é romântica, mas é o que ele escreveu, não temos de dar-lhe outro ponto de vista. Não temos de ter medo de ser pirosos, não o estamos a ser. O amor está lá também: o amor, a vida e a morte são os temas de Manuel António Pina, portanto, não vamos querer fazer Pina sem Pina.

ACF Na obra dele também parece haver uma cantilena latente. A própria escrita, com muitos jogos de palavras, muitas repetições, parece criar uma espécie de charada, de adivinha. Interessa-me perceber como foi este processo de musicar, de recompor um texto que já é em si altamente musical. Como foi criar música por cima desta música?

VHP Os primeiros textos do Manuel António Pina para a infância são mesmo de rima muito simples. E acabam por se revelar um pouco complicados...

ACF São uma espécie de lengalenga.

VHP São os mais difíceis de musicar, porque têm uma musicalidade própria, e tirá-los desse lugar é difícil. Por outro lado, os outros poemas não têm uma métrica constante. Embora com uma dificuldade acrescida nestas duas formas, a Cátia fez um trabalho incrível. Foi fácil dialogar com ela. Este espetáculo é muito musical, também é um concerto. Não com a voz da Garota Não, mas um concerto muito em coro e com uma força singular, pelo facto de grande parte das canções serem cantadas em uníssono. Queria que o espetáculo fosse uma viagem por

diferentes sonoridades, desde o silêncio ao som da trovoadas e aos sons da sonoplastia. Quando escolhi a Cátia, e foi uma opção mesmo minha, não a conhecia, mas ouvindo o trabalho dela senti que podia ser a pessoa ideal. A Cátia teve a liberdade de poder trabalhar a partir dos vários materiais. Eu ia recebendo as canções e ficava encantado.

ACF Falas em liberdade, e podemos dizer que ela também se expressa num grande sentido de brincadeira e de experimentação. Como se o espetáculo fosse uma polifonia de várias hipóteses que nos ajudam a pensar de pernas para o ar, como diz o Pina. Outra coisa interessante: o espetáculo não tem propriamente uma resolução. Apesar do texto do Sábio, não há uma conclusão fechada, parecendo sugerir que é através desta multiplicidade de vozes, de uma certa indolência, quase o ser gato, ou ser pássaro, ou ser outro, que se pensa melhor, e não pela certeza ou pela busca de um sentido fechado.

VHP Sim, até pela multiplicidade de corpos. Eu queria muito que estas vozes fossem formadas por corpos distintos em cena. Penso neles como palavras ou como letras. Interessava-me que houvesse essa multiplicidade da palavra. É como se tivéssemos um dicionário com palavras novas que constroem formas novas.

ACF Essa ideia é muito bonita. Uma última pergunta, que podia ter sido a primeira: porque é que se revela importante apresentar um espetáculo que não parece querer ter um carácter pedagógico, mas que é indiscutivelmente uma celebração da palavra e da leitura? Uma das últimas falas é mesmo esta: “Ler é um ato de amor.”

VHP É importante sobretudo se pensarmos que o espetáculo pode ser visto por pessoas de várias gerações. Não quero ser panfletário nesse sentido.

ACF Mas também há um assumir da insuficiência das palavras.

VHP Uma das últimas frases é mesmo: “A gramática não chega para dizer tudo.” E temos uma contradição: por um lado, há uma celebração do livro, do objeto, mas a peça acaba por dizer que depois também é importante viver.

ACF Não aprendemos tudo nos livros.

VHP Sendo um espetáculo dirigido a todo o público, acho importante passar a ideia de que a leitura é uma ação importante. Sinto que o espetáculo trabalha em cima da ideia de poesia, e que é poético, em si mesmo. Porque é verdadeiro.

ACF “Quanto mais poético, mais verdadeiro”, como dizia Novalis.

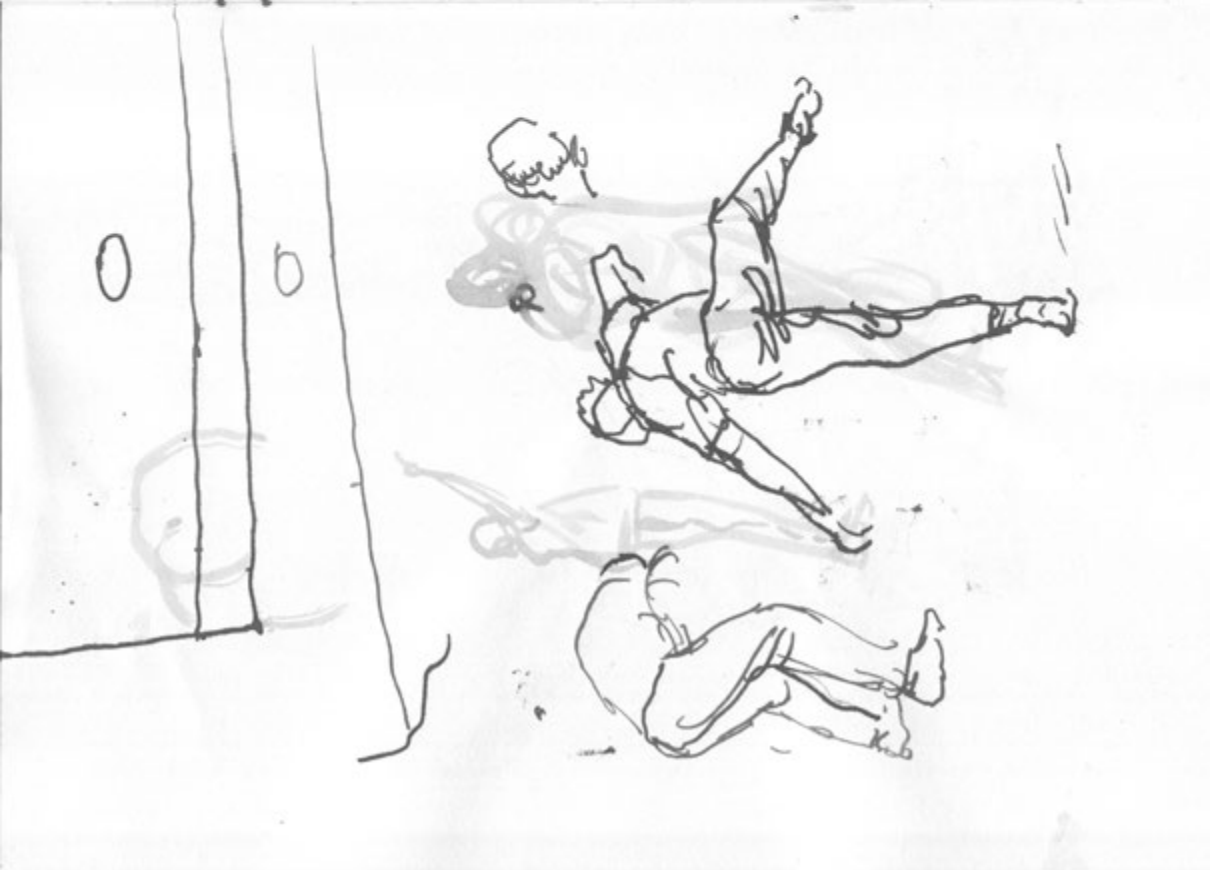
VHP Não tem artifícios, apresenta-nos pessoas a falar ou a cantar, num lugar quase vazio, tentando espicaçar o público a criar um espaço para a imaginação. Interessava-me fazer uma obra mais poética, mas ir dizendo coisas. E o espetáculo acaba por ser comovente nesse sentido. A música ajuda muito. E é geradora de emoções imediatas. Comovemo-nos mais facilmente a ouvir uma canção do que a ouvir uma frase, ou a ver alguém dançar. É algo que se agarra no ar. E o espetáculo também se faz aí, nesse lugar.

ACF Mas não abdica de nada. Falámos da questão da morte, e o espetáculo tem uma grande melancolia, e não prescinde dela. Até porque o Pina escreve este texto do

Sábio já no fim da vida. É quase como um reconhecimento de que as palavras não chegam. À medida que se foi tornando mais sábio, foi perdendo o essencial das palavras. Ele tinha as palavras “mãe”, “cão”, e todo o acréscimo de conhecimento lhe trouxe muitas coisas, mas também o despiu da essência das palavras e daquilo que nomeiam. Há uma grande melancolia perante isso, e o espetáculo não a mascara, sabe transmiti-la bem.

“Um espaço em branco entre as palavras”

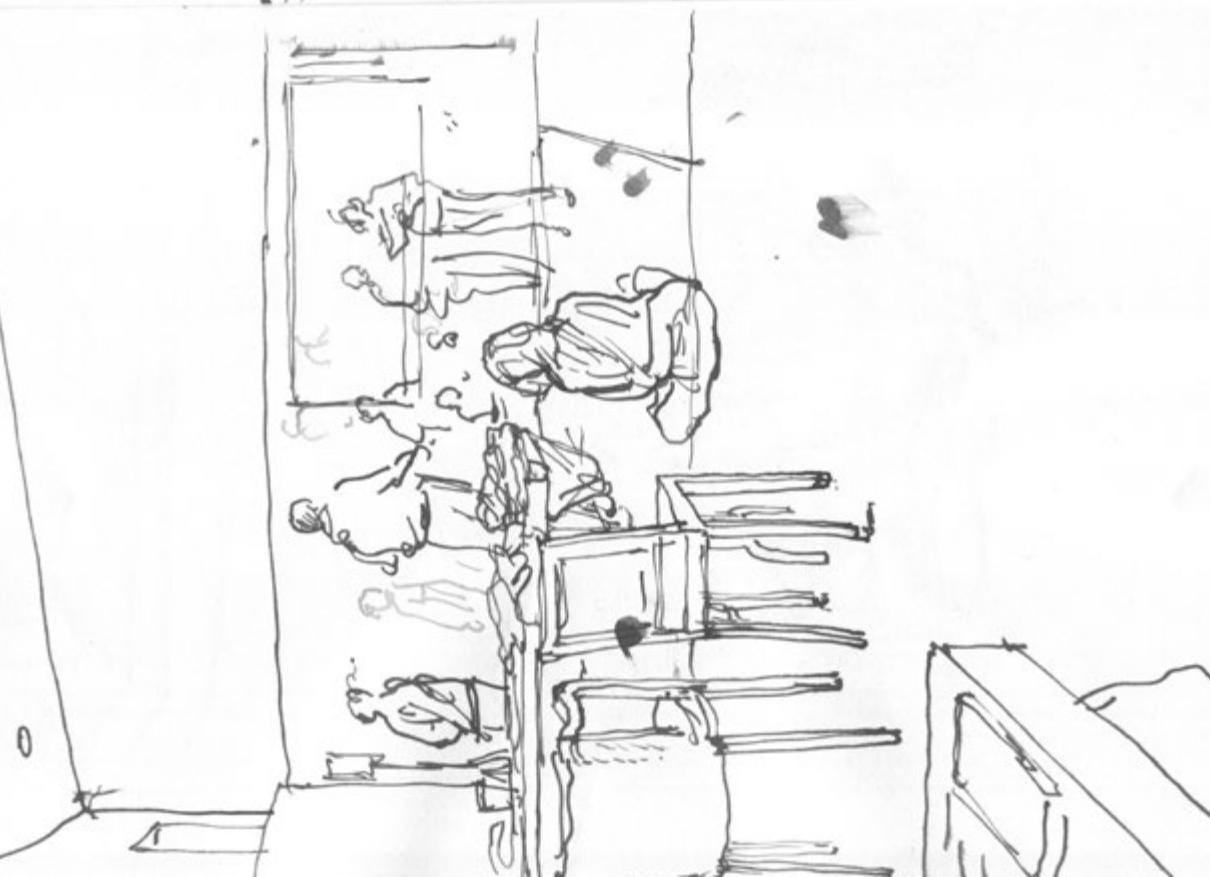
Desenhos de cena NUNO SOUSA



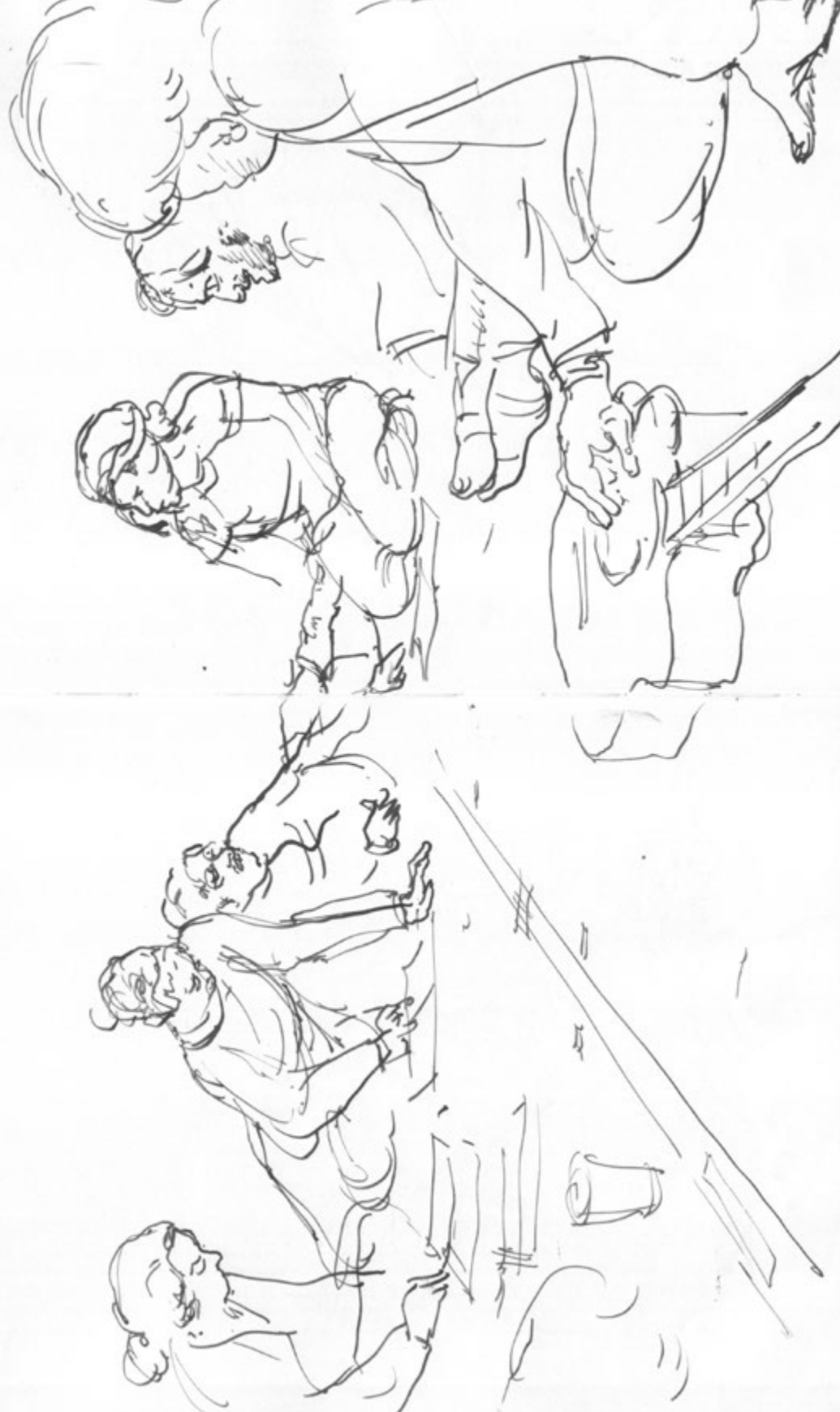




















Na sala de espelhos de Manuel António Pina

RUI LAGE*

Senhor, que ao menos
a infância permaneça.

MANUEL ANTÓNIO PINA
("Cuidados intensivos – X")

Mais de uma década após o seu desaparecimento, permanecemos impreparados para as “falsas histórias verdadeiras” de Manuel António Pina. Aparecidas há mais de cinquenta anos, já plenamente sazoadas e sem semelhantes, nada se lhes assemelha ainda na nossa literatura. Viciados, como bons ocidentais, em dualismos, divisões, dicotomias, como poderíamos ter vulgarizado um autor que foi beber uma ontologia negativa ao *Tao Te King* (depois de estagiar em Nietzsche) e buscar uma filosofia da linguagem a um ursinho desmiolado, Winnie-the-Pooh, o qual, como o Inventão, não tem nada na cabeça e só por isso pode *pensar* em ser feliz – e só por isso, como diria Lao Tsé, pode ser sábio?

Na sala de espelhos de Pina, por trás de um rosto há outro rosto – o rosto de um outro. Rosto e máscara são o mesmo – e “atrás de uma máscara há outra máscara, e outra, e outra, e todas são uma única máscara” (2013b: 338). Não se é o mesmo nem se é diferente. Tudo existe e tudo inexistente. A relação ordinária com o mundo não é de identificação, mas de não reconhecimento. As nossas lembranças são lembranças alheias. Nada nos pertence. E nada permanece: nem a vida, nem mesmo, talvez, a morte. A vida é sonho e o sonho é vida. A nossa vida é sonhada – vivida – por outro. Um intruso habita a nossa casa e somos nós o intruso – o intruso de nós mesmos; alguém, mais autêntico, atrás dos nossos olhos, sente com os nossos sentidos e fica calado por trás das nossas palavras. As palavras falam sozinhas, dizem o que lhes apetece. As coisas sérias são cómicas e as cómicas que sérias são.

Pensar de pernas para o ar é uma grande maneira de pensar. “Quando nada se passa/ muitas coisas se passam” (2023: 134). Os dualismos desmoronam-se. Os contrários equivalem-se. Os opostos cancelam-se mutuamente. O ser aparece e desaparece nas palavras, intermitentemente, como o bóson de Higgs no seu campo quântico. O Sábio fechado na biblioteca não está vivo nem está morto (como o gato de Schrödinger). A ontologia esfuma-se numa espectrologia...

Na escrita de Manuel António Pina somos seres imprecisos, inautênticos, diferidos, irreais. Não levamos dela certezas, nem ao

* Escritor. Autor de, entre outros livros de poesia, ficção e ensaio, *Manuel António Pina*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, reeditado em versão ampliada com o título *A Presença do Mistério – Introdução à Poesia de Manuel António Pina*, Porto, Exclamação, 2022.

menos respostas. Somente a ironia, a dúvida, a suspeição. Aqui acharão pouco proveito os que levam as coisas à letra, os que acreditam piamente em si mesmos, os que estão seguros da coerência do mundo, certos da fiabilidade do que é sentido e sabido. A verdade – ouvida a um gambozino de *A Arca do Não É* – é que “dantes para existir/ [...] bastava imaginação” e que “hoje em dia todavia/ tudo são dificuldades/ papéis, certidões de idade” (2023: 118).

Em tempos de sobrecarga sensorial, o autor de *O Pássaro da Cabeça* convida-nos a emudecer o ruído da época para ouvir o que canta “mesmo com a boca fechada” (2012: 33); para que fale o “infalável”, pois “é o que falta que fala”: eis o axioma capital da sua poética e o seu único pundonor sapiencial, enunciado no poema “Tudo o que te disser”, de *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança* (2013: 272). E o que falta mais dolorosa e misteriosamente é a infância.

A sua escrita não nos fala do mundo real, pois este, se é realmente real – aquém ou além das interpretações e dos sentidos – é incognoscível. O próprio dramaturgo não poderia ser mais escrupuloso do que na sua “Carta de intenções para a encenação” de *A Noite*: “No final, a Terra e o Céu confundem-se na mesma *realidade narrativa*, omitindo qualquer resposta racional em termos de *realidade real*, isto é, exterior ao próprio Teatro. As dicotomias realidade/desejo ou realidade/sonho harmonizam-se, fundindo-se em *realidade do sonho e sonho da realidade*” (2023: 382).

O real é a sombra de uma sombra – ou a sombra de um segundo real, mais profundo e secreto, talvez a câmara de eco de “alguma vibrante música física/ que só a Matemática ouve” (2013: 289). Diz o autor, numa entrevista ao *Jornal i*, a 8 de fevereiro de 2012, que “nunca saberemos como é o mundo real e até que ponto ele coincide com aquele que construímos através da observação e com recurso à linguagem. [...] A infância é para mim esse momento de coincidência de nós com o mundo”. Depois da descoincidência, não mais nos reconheceremos diante do espelho e passará a ser essa a nossa relação com as coisas e connosco mesmos. Perdida a infância, que estava feita à sua própria imagem, ficamos só – ficamos sós – com a miragem do mundo e com as palavras com que a perseguimos, iludidos com a promessa de uma água inicial.

Outrora considerada uma idade lacunar, embaraçosa, uma incompletude, a infância é a única plenitude – e a única totalidade – a que tivemos direito. A sabedoria da infância é a ignorância da sabedoria – dessa que arruma o mundo com separadores, cada coisa no seu sítio e a cada uma a sua palavra. As crianças não estão moldadas na separação, mas instaladas na indistinção. É por isso que, para Lao Tsé, nome que se traduz como “criança velha”, a infância não é o que deixámos para trás, mas o lugar para onde o Sábio se deve dirigir: “[...] uma infância/ inicial não embaciada/ de nenhuma palavra e nenhuma lembrança” (2013: 274).

A criança não é capaz de ausentar-se de si própria, do seu presente, nem de ser outra, de deslocar-se em direção a um lugar vazio. Ela está sempre ocupada por si mesma. Não conhece a despersonalização, o duplo. Não tem

teatro porque não tem nada de exterior à verdade do seu próprio teatro. O seu pensamento não concebe realidades metafísicas, antes reconduz o que não compreende ao mundo físico, ao plano da sua experiência, onde o tempo e o espaço são ainda finitos. É por isso que os pensamentos se escapulem da cabeça do Inventão, e dançam à sua roda; e porque pode haver um pássaro a voar dentro da cabeça. O sonho não é uma manifestação do espírito, nem o pensamento é uma voz interior: sonho e pensamento são coisas materiais; tal como o são as palavras escutadas e pronunciadas, podendo, por isso, atuar (magicamente) sobre outras coisas materiais. Não há descontinuidade entre a coisa e a sua imagem mental, entre a matéria e o pensamento, entre o dentro e o fora:

O quarto eu não o via
porque era ele os meus olhos;
e eu não o sabia
e essa era a sabedoria.
(2013: 160)

A criança está fechada numa vastidão. O adulto partiu dessa vastidão para se fazer ao mundo e ficou preso no mundo. Aquela é cativada pelo mundo, mas ainda não tem neste o seu cativeiro. A criança possui as palavras; o adulto é possuído por elas. O adulto esconde-se atrás da linguagem. A criança está escondida na linguagem – no outro lado. Na sua sala de espelhos, Pina procura vislumbrar um desvio ótico-linguístico, um caminho para esse outro lado da linguagem onde a criança está escondida – uma passagem para o que não se vê. E não tem senão a ironia. Isto é, a linguagem a interrogar-se a si mesma – a olhar-se ao espelho. A especular (de *speculum*).

O deplorável facto de estarmos deste lado (do espelho) é matéria para um “Fado deste Lado” cantado por um Bobo numa “Grande Choradeira” (2023: 161):

Vou cantar uma canção muito triste:
– É do lado de cá que tudo existe!
Mesmo que a gente o tenha voltado e revoltado
o lado de lá é sempre do outro lado!

Ninguém negará que isto é uma grande contrariedade!

A infância é a nossa mais radical alteridade, porque irrepetível, e ao mesmo tempo o cerne indestrutível da nossa identidade. Se nos parece que a nossa infância foi com outro – e não connosco – é porque, ao tornar-se irrecuperável, inacessível, se torna distante e opaca. “Que coisa morreu/ na minha infância/ e está lá a ser eu?/ A lâmpada do quarto? A criança?” (2013: 115). Ao ler Manuel António Pina, estamos aqui a ser lá – a chorar e a rir essa morte que transportamos em nós como quem transporta as próprias ruínas. O mistério da infância é o nosso próprio mistério.

Pina não escrevia para crianças, porque não estava sequer seguro do que fosse uma criança (cf. 2016: 57). Se os seus livros para a “infância” são tão apreciados por adultos, especula ele, é porque “talvez só um adulto possa compreender a infância”, isto é, aperceber-se dela, porque só o adulto a perdeu e, tendo-a perdido, soube que a teve. Quanto às crianças propriamente ditas, não temos maneira de saber o quão familiares são para elas estas “falsas histórias verdadeiras”. Pina não apurou a sua escrita, creio, para comunicar com as crianças – ou sequer para comunicar *como* elas. Ele leva-nos a reconhecer – a conhecer de novo, regressivamente – a maneira de pensar da infância, reativando a sua inocência linguística. O seu objeto de desejo não é tanto a infância quanto a infância *da* linguagem.

Raros são os que não saem da sua sala de espelhos comovidos por um relance do autêntico; uma condensação pelo lado de dentro, no vidro de cá da linguagem. É fácil identificá-los: iremos vê-los, à saída, de pensamentos humedecidos, a limpar a palavra fugidia do canto do olho; ou a esconder o pássaro da cabeça, furtivamente.

Somente na morte voltaremos a coincidir com o mundo. Apenas então, desfeitos de lembranças e de palavras, voltaremos a ter um corpo sem corpo. A mãe deixará de estar para sempre morta. Tornaremos à poeira das primeiras lágrimas. Até lá, “a infância é um lugar de exílio” (2013b: 140).

O desejo de descobrir a infância e o problema do regresso a casa são a mesma coisa. Em mais de um sítio, Pina escreveu que o melhor nas viagens, a alegria delas, é o regresso a casa. Na viagem da vida, a casa a que desejamos regressar é a casa da infância. Não à casa física, a dos primeiros anos – pois também perde a infância quem nasce e morre na mesma casa –, mas àquela que precede a palavra casa; à casa que precede a língua, “casa do ser que lá não mora”, como escreveu Vitorino Nemésio num poema de *O Verbo e a Morte*.

Porque nada perdura – nem nós perduramos em coisa alguma –, tudo o que é humano traz a promessa da sua ruína. Moramos numa casa como nas ruínas de uma casa. Que ao menos a infância permaneça.

Obras citadas

2012 – *O Pássaro da Cabeça e mais versos para crianças*, Porto, Assírio & Alvim.

2012b – “Manuel António Pina. A vontade que tenho era pôr um cinturão de bombas e rebentar com essa malta toda”, entrevista ao *Jornal i*, 18 de fevereiro de 2012.

2013 – *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2011)*, 3.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

2013b – *Crónica, Saudade da Literatura: 1984-2012, antologia*, sel. Sousa Dias, Lisboa, Assírio & Alvim.

2016 – *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo* (2000-12), org. Sousa Dias, Lisboa, Documenta.

2023 – *Teatro*, ed. Maria João Reynaud e João Luiz, Porto, Assírio & Alvim.

Um dia ela deixou de ser alheia e vaga,
incerta e distante, uma coisa dos outros.
Ela bateu à porta da nossa casa
e eu também passei a ter os meus mortos.

E eles morreram tão-só de morrer,
levaram o nosso mundo consigo.
Foi assim com o Sérgio,
com a Marcela, o Fernando e o Chico.

A minha agenda ainda sabe quem eles são.
Todos os anos copio os seus nomes à mão.
Eu morri com eles na sua partida,
só me resta aprender a viver outra vida.

Só me resta aprender a viver outra vida.
Eu morri com os meus mortos na sua partida.
Eu morri com os meus mortos na sua partida.

Canção “Os meus mortos”, música e letra de A Garota Não,
inspirada na crónica homónima de Manuel António Pina,
originalmente publicada na *Visão*, em 14-06-2001.



Um brinde: aos fantasmas e à infância

Assombração e assombro em Manuel António Pina

RITA BASÍLIO*

I. Mão na mão. Um agradecimento

A alegria é a coisa mais séria da vida.

ALMADA NEGREIROS

Começo por imaginar a peça *Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem* e o manual que a acompanha. Nada mais consentâneo com a verdade da ficção, no caso, este ensaio, em quatro actos. O que escrevo parte do título e da leitura do texto que anuncia a peça do Teatro Nacional São João. O resto é travessia. Atravesso os anos que demorei em (re)leituras que não encontraram lugar senão agora, no mês da ausência, e graças a um convite para colaborar neste encontro.¹

Calhou-me – e tão bem! – o desafio de me virar para o outro lado de *Todas as Palavras*, para o lado luminoso das *histórias contadas às crianças e nem por isso*. Chego à boca de cena para dizer já isto: a história – questões e inquietações, demandas e drama, assombrações e assombros – é a mesma dos dois lados desta escrita, as palavras é que são *usadas* de maneira(s) diferente(s). A diferença está nos efeitos (para a *vida*) de cada *modo de usar* as palavras. Sobre tudo (n)a alegria.²

Não falo de *uso* como conceito filosófico, mas como princípio operativo da escrita. A *literatura*, lembra recorrentemente Manuel António Pina (MAP) [*como a vida*, diz Krenac], *não é útil*, mas as palavras são muito úteis a ambas, quando as sabemos usar, sobretudo quando descobrimos *como*. *Falsas Histórias Verdadeiras* é um desses modos *como*.

Talvez (para mim é, certamente!) a colagem seja a forma justa de dialogar com (e através de) MAP. Ler com tesouras, como fazia Céline, é assumir, *com ferocidade e gosto*, o que MAP nos diz *num gesto verbal exacto*: “Quem lê, lê-se.”

Em tempos de máquinas e de excesso, de distanciamentos e de falta, interessa-me o *amor táctil*, a contiguidade de e com *isto* – o que, em certas palavras, é extrema proximidade e intransponível distância. *Alguma coisa* que está ao alcance da mão, mas não do nome. É assim que imagino este *manual*, uma palavra que toca, pela raiz, a mão (*manus*) que a gera. Aconteça o que acontecer, *esta mão* – cada mão única, *pessoal e intransmissível* – “é um acontecimento improvabilíssimo” (TP: 69): abre passagem, deixa rasto.

É a *essa* mão que brinda o manual desta *Pina Colagem* (não é, Manuel?).

* Doutorada e pós-doutorada em Literatura Contemporânea pela NOVA-FCSH. Investigadora e coordenadora do projeto “Pensar com Artes” – Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes, Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Autora de diversas obras de literatura infantil e de, entre outros livros, *Manuel António Pina – Uma Pedagogia do Literário* (Documenta, 2017).

E ao que passa – de mão em mão (*até ao osso*).

Dito isto, o que aqui deixo é um agradecimento pelo repto que me lançou Victor Hugo Pontes (e a sua equipa) para ensaiar a minha leitura antes de os ler a eles (isto é, *ao seu Pina*), antes de poder *saborear* – com eles e convosco – esta *Pina Colagem*.

II. *Falsas Histórias Verdadeiras* – uma peça de pensamento

Todo o mundo é um palco,
E os homens e as mulheres só actores.
Têm as suas saídas e entradas,
E numa vida há muitos papéis
Dispostos em sete actos.
WILLIAM SHAKESPEARE³

Leiam como quiserem, estará sempre errado.
HERBERTO HELDER

Com a liberdade disruptiva que (talvez, ou não só) o teatro pode, Victor Hugo Pontes traz ao título desta peça um jogo que convoca toda a ética da escrita que leio em MAP: a poética da incerteza e da compossibilidade como o palco verdadeiro do pensamento. Na escrita de MAP, a ética manifesta-se como uma poética – e essa poética instala o pensamento num regime de incerteza e de coexistência de possíveis. Chamei-lhe pedagogia do literário e é por aí que me deixo levar.

A estrutura da escrita, na sua materialidade estrita, é – literalmente, demonstra-o MAP – citação. São muitos os autores que nos falam sobre este facto, como Antoine Compagnon em *O Trabalho da Citação*; aqui só quero celebrar os efeitos reais do fingimento e a alegria de nos podermos re-unir – *hic et nunc* – neste manual que nos incentiva a explorar, até às primeiras e últimas consequências, a aventura de *pensar criativamente*: cortar é escolher, colar é compor.

A opção cénica pela colagem (podemos trocar o 'l' pelo 'r') em *Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem*, leva-me atrás da peça que (ainda) não vi. O divertido repto deste título, que inconforma a *doxa* e arruína a estabilidade dos dualismos, abre as cortinas ao que jamais pode(rá) ser posto sob controlo, explicado ou domesticado. Neste título, expõe-se a lógica de um jogo que se corresponde abertamente (repito-me) com a ética da escrita e da leitura de MAP. Por isso o destinei a ser (para mim, digo) um dos mais espectaculares modos de *demonstração* da pedagogia do literário que me guia sempre que leio e escrevo. A estranheza e o estranhamento são etimologicamente estruturais no uso que faço da palavra *demonstração*: *monstrum, quod monet* (*monstro, o que avisa*).⁴ O monstro instala o risco no espectável. Não vem como instrução (nem com instruções), mas

como perturbação, *anomalía*. Suspensão das garantias. O sentido primeiro é, pois, epistémico, o mais é espectáculo – teatro – e “O teatro – lembra Almada Negreiros – é o escaparate de todas as Artes”. Isto interessa à literatura de MAP, é seu o prazer de convocar todas as linguagens da expressão humana, inclusive as do esquecimento e as do *não-saber* que se sabia (até ver). É essa a (sua) travessia.

Provavelmente, repito (porque é nisto que creio), a colagem – operação ou mecanismo factual da citação – é a forma mais justa (coerente e consonante) de ler MAP, de levar as suas palavras à cena – seja num palco *cá fora*, seja nesse outro que se abre *dentro*, no segredo privado de cada cabeça.

Uma colagem não sela sentidos, expõe-(n)os ao risco: corta, torce, convoca, ri, escolhe, exclui. Cria imprevistos e tensões, faz conviver e justapõe: imagens, sons, palavras, gestos, materialidades in(con)formes. Como o corte, colar ensina a escolher, a (re)colher, a decidir – a reunir. O gesto mental da leitura está implicado no gesto físico para que a palavra aponte: ler (*legère*) ensina a ver.

Sem ilusões essencialistas, MAP não pretende contradizer o insustentável peso das imagens, interessam-lhe, sim, os lugares de leveza (como os da infância). Não se trata de rejeitar imagens, mas de as atravessar, aprender a reconhecer as falsas evidências e a discernir e deslocar *regimes de visibilidade* (Foucault). Para MAP, como para Hannah Arendt, pensar é interromper automatismos (sobretudo os do pensamento).

Na linha mestra da modernidade tardia, MAP toca um nervo central da inquietação do presente: como resistir à saturação imagética e manter justas as forças do discernimento? Como tensionar, desestabilizar os regimes de visibilidade? Como (re)aprender a ver no espaço público contemporâneo, recorrentemente caracterizado como era da pós-verdade (eleita pelos dicionários Oxford, palavra do ano 2016)? As perguntas são passagens para outras leituras. Mantenho-me na colagem. Se o corte (como o crivo) é uma aprendizagem matricial da leitura, a colagem é a operação mais singular e criativa da escrita. (Leia-se o ensaio *Ler e escrever*, MAP, 1999.)⁵

Como se tudo *dançasse sobre ruínas* (todo o corte arruína também), a colagem transforma-se em gesto inacabável, precisamente porque se joga com e entre as potências activas do inacabamento – a in(de)terminável (re)composição do imaginário humano.

Quando o corte e a colagem são – explicitamente – assumidos como mecanismos de interpretação, e a citação (escolha e colagem de fragmentos) se joga abertamente como operação expressiva, torna-se impossível fechar o pensamento e os sentidos – os dos textos e os nossos. Esta *Pina Colagem* é já parte (assim a imagino) da pedagogia da percepção que a obra de MAP nos lega. Trata-se sempre de *composição em acto*, experiência da dobra e dos avessos, uma peça de pensamento – como nas do livro *O Inventão*.

Neste tipo de peça, o espectador participa sempre numa experiência de leitura e de confrontação: leitura de imagens e de palavras, e dos mundos que elas formam e informam (e conformam e deformam). Ver (como ler) não é um acto passivo de recepção óptica, é uma intencionalidade da

consciência, uma solicitação e um acolhimento. Lemos – como vemos – a partir de um *corpo situado* (Merleau-Ponty). Toda a observação é experiência perceptiva de um corpo actuante – parado ou dançante. Em MAP, sobretudo na sua escrita para crianças, saber ver é habitar o visível de um modo atento ao real e ao simulacro, é assumir um compromisso com a verdade da imaginação.

Não falo (provavelmente) sobre a peça que ainda não vi, dialogo com ela antes de a ver, porque temos o mesmo interlocutor: MAP. E falar *com* MAP é sempre falar *de e sobre isto* – o que não cabe na palavra literatura, mas que a aceita como palco de uma *conversa infinita* (Blanchot). Esta é a minha via: a pedagogia do literário nunca é explicação, é experiência, travessia, retorno e (re)encontro – passagem.

Tão à maneira de MAP, a expressão *falsas histórias verdadeiras* torna explícita a lógica operativa da passagem para o lugar que anuncia. Funcionaria bem como epígrafe pedagógica, um aviso (com ou sem ecos espectrais) ao espectador: “Vós que aqui chegardes, sabeis ao que vindes.” Pelas veredas da infância, tudo se joga entre a *diferença e a repetição*, o resto é indecível, ou não. Tragam tesoura e cola, para aliviar tensões e fazer delirar as distâncias.

III. Literatura menor

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias
(do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.
MANOEL DE BARROS

A literatura infantil de MAP – poesia, textos dramáticos, histórias contadas *a crianças e nem por isso* – ocupa um lugar singular no campo literário (português e certamente não só), porque resiste, expressamente, a qualquer tentativa de a reduzir à categoria funcional de *literatura para*. O que nela se joga não é a adaptação de uma literatura (supostamente) maior (no sentido canónico ou legitimador do termo) a um destinatário menor de idade.

A literatura (como quase tudo na vida) pode ser imaginada e usada de muitas maneiras, faz parte, só em ditadura se vigiam os usos e se tiranizam os textos (*para pior já basta assim*). Nestas coisas, como se costuma dizer, cabe a cada qual pensar pela sua cabeça e à minha interessa-lhe afirmar isto: a obra de MAP não é uma literatura em miniatura (nem a lógica dos *gigões e anantes* a conseguiria imaginar desse ângulo). A estratégia de miniaturização da literatura infantil (não apenas a de MAP) funciona como uma técnica escolarizada de controlo do sentido e domesticação preventiva da complexidade. MAP é indomesticável (como os gatos). Os seus livros para

crianças não se deixam arrumar em historicismos, géneros ou códigos de conduta preestabelecidos, muito menos funcionam como etapa preparatória do cânone. Qualquer tentativa de os ler com as lentes da tradição interpretativa oitocentista equivale a fechar aquilo que nesta escrita é abertura e solicitação: ao jogo, à interrupção, à liberdade do pensamento e dos sentidos. Subestimar e diminuir as potências criativas desta literatura desactiva-lhe os perigos, sim, e, por isso mesmo, impede-nos de aprender com eles (sem correr riscos). *O poema ensina a cair*, lembra Luiza Neto Jorge.

Sob a égide da *desimaginação* e da *descrição* (TP: 307), MAP não proclama rupturas, não rompe nem nega, não desaloja nem expulsa, não força a linguagem a virar-se contra os seus próprios dispositivos de legitimação – usa-os, desloca-os, desautoriza-os por desvio ou ironia. Trata-se de um uso que desarticula (*desinutiliza*) os discursos dominantes (inclusive os da linguística), suspende os automatismos do sentido e faz da própria língua um lugar de resistência a qualquer forma de sujeição ou controlo. Em MAP, a resistência não mobiliza armas de destruição, age como dispositivo de desestabilização estrutural dos códigos legitimadores, torna-os instáveis, suspende o poder de legitimar. Sempre, sublinho, por gesto mínimo – *menor* – é a sua pedagogia.

É por aí que MAP caminha – “Sem horizonte ou lua, sem vento/ nem bandeira” (TP: 231) –, atravessando os campos rizomáticos da *literatura menor* (Deleuze/Guattari). Pelos trilhos marginais do *impoder*, do forasteiro e da infância, MAP faz sua a experiência do exilado, que circula por dentro, sem holofotes, evitando as forças de vigilância, seguindo os caminhos daqueles que estranham e são estranhos à lógica das grandes narrativas.

Ler MAP à luz da noção de *literatura menor* implica desligar o entendimento comum do termo *menor* como sinónimo de inferior, secundário, simplificado ou menos exigente. *Menor* não designa nem um género, nem um público e muito menos uma hierarquia de valor literário, antes ilumina – demonstrando-o – um modo de funcionamento da língua. Alheia à lógica da grandeza e indiferente a qualquer hierarquia de valor, a *literatura menor* desterritorializa a língua: faz dela um campo de intensidades, de enunciação colectiva, de linhas de fuga (literal e conceptualmente). É intrinsecamente política – mesmo quando se exprime em voz singular.

Em MAP, a língua não é um instrumento neutro de comunicação, essa é a aprendizagem inaugural (e *neste princípio está o seu fim*). No palco da sua escrita, as palavras assumem-se como matéria-prima que se dobra sobre si mesma: matéria indagadora, questionante, auto e meta-reflexiva. Como os pensamentos do Inventão, as palavras interrogam-se, tropeçam, contradizem-se, enganam-se, afirmam ou negam, sobretudo jogam, e riem do que pensamos que dizem(os). O sentido faz-se e desfaz-se no movimento contínuo da *revolução das letras*, isto é, na materialidade da escrita que lhe dá corpo presente (dançante).

É nesta multiplicidade de conexões – simultaneamente físicas, (po)éticas, políticas e pedagógicas – que MAP *desenha* (e o traço do gesto importa) uma das propostas mais radicais do pensamento do literário em língua

portuguesa. Digo *radicais* para não deixar que se perca a consciência do(s) risco(s). Não há *literatura menor* sem risco (literalmente e em todos os sentidos). E sublinho o gesto, para tornar mais evidente o lugar do corpo e da ausência – o corpo literário e o corpo estrito –, aquele que “dança sobre os destroços de tudo” (TP: 61).

A *literatura menor* não fala fora do sistema de signos ou outro (*Não há fora do texto*, Derrida), não pretende causar rupturas (não precisamos de mais); opera dentro, a meio, nos espaços *entre*, criando desvios e inacabamentos, instaurando tensões e instabilidades, abrindo intervalos e saídas nos discursos totalizadores.

Ler MAP neste prisma é aceitar entrar na aventura sem mapa (ou com um mapa mínimo, como o de Carroll, na *Caça ao Snark*), atravessar – por si – lugares onde nada é estável nem pode ser fixado, onde a linguagem devém instrumento de aprendizagem e *invenção do Outro*: desenho, traço, rasto (Derrida).

Obras assim exigem uma pedagogia própria: um pacto com o imponderável, com a incerteza, com a complexidade. Nada disto é um obstáculo à leitura infantil, talvez muito pelo contrário. Tudo isto é a própria condição da experiência que a obra de MAP propõe ou solicita: experiência literária – aprendizagem lúdica.

IV. Desaprendizagem: ris(c)o e revolução

Há uma altura em que, depois de se saber tudo, tem de se desaprender. Sucede assim com o escrever. Com o escrever do escritor, entenda-se. Eu, provavelmente poeta, estou a aprender a... desaprender. E para quê e como se desaprende? Para deixar de ronronar, para que o leitor, quando o nosso produto lhe chega às mãos, não exclame, satisfeito ou enfasiado: “Cá está ele!”

ALEXANDRE O'NEILL

Uma Coisa em Forma de Assim

Um ensaio termina quando decide, ou quando fica sem caracteres. A partir daqui ultrapassei os que tinha, gastei os últimos antes da epígrafe de O'Neill.

Deixo uma breve nota final, porque não posso terminar sem chegar ao princípio que me move: a experiência da *desaprendizagem*. Na pedagogia do literário de MAP, a *desaprendizagem* não é uma estratégia estética, é uma ética da relação com a leitura e a escrita. *Desaprender* é recusar a ideia de que a literatura *deve servir para* alguma coisa exterior a si mesma; *desaprender* é aceitar que o seu potencial formativo reside precisamente *aí*, no que não se deixa traduzir em objectivos, competências ou resultados mensuráveis. A literatura não é inútil, só não é útil (é como a vida: reduzi-la ao

utilitário é desperdiçar a dádiva). A pedagogia do literário é, por isso, uma pedagogia sem garantias: é avessa aos efeitos imediatos e às aprendizagens quantificáveis, não promete consolação, mas abre um espaço de liberdade, onde falar, dançar, pensar, cantar, imaginar se tornam efeitos dos encontros e da alegria de existir.

A receita de MAP é desafiante:

Oh, juntar os pedaços de todos os livros
e desimaginar o mundo, descriá-lo.
(TP: 307).

O *cocktail de Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem* brinda ao repto.

Só cada qual poderá saber – entre *tantas palavras e tantas lembranças* – que sabor tem o que a cada vez se t(r)oca, intensifica, mistura e agita. O que pode advir daí? Mais leveza.

E se a peça escolher outras palavras para a viagem, melhor ainda. Cruzamos linhas e alargamos os lugares de encontro.

Tudo cresce na multiplicação de legibilidades, sobretudo nós.

1 Uso a sigla MAP para referir o nome do poeta, TP para referir o volume *Todas as Palavras – Poesia Reunida* (Assirio & Alvim, 2012), seguido de número de página do poema citado. No texto, o itálico regista o que não é – assinadamente – meu. Minha é a colagem e o corte, que a *conversa é infinita*. Quanto ao resto, *é só a medida do meu ponto de vista, não a medida das coisas* (como protocolou Montaigne). O que realmente importa é a *extraordinária aventura* de ler Manuel António Pina.

2 Quando falo de MAP, foco-me na materialidade etimológica da palavra *alegria* (*alacritas*): a que aponta para a *intensidade do viver*. É um estado ontológico, irredutível, por isso, ao domínio emocional (alegria e sofrimento podem coexistir). Nas histórias de MAP contadas às crianças, a alegria não é excesso nem falta: é justa medida. As crianças somos nós, os filhos dos (seus) livros.

3 In *Como Queiram*, Segundo Acto, Sétima Cena, volume n.º 12 da colecção de textos dramáticos do TNSJ. Trad. Daniel Jonas.

4 O verbo *monere* não significa simplesmente *mostrar*, significa advertir, avisar, lembrar, fazer notar. A linguística histórica moderna relaciona *monstrum* com *monstrare* (mostrar), ambos derivados da raiz *mon-* (tornar visível, indicar). No latim clássico, *monere* carrega o tom de *aviso solene*, que interessa à exegese: lugar profético, oracular. Advertir não é informar, é interpelar. O monstro (a anomalia, no sentido moderno do termo) não é domesticável – é um sinal que adverte e interpela. Solicita leitura.

5 Incluído na página 81 deste Manual de Leitura.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Manuel António Pina: Poesia, Infância e Teatro

MARIA JOÃO REYNAUD*

Parece que crescemos mas não crescemos,
foram as coisas grandes que há,
o amor que há, a esperança que há,
que ficaram mais pequenos.
MANUEL ANTÓNIO PINA¹

I.

Foi no rescaldo do 25 de Abril, num período de grande efervescência criativa e de intenso experimentalismo no campo teatral, que Manuel António Pina escreveu a sua primeira peça de teatro visando o público infantojuvenil – *Ventolão, o Maior Intelectual do Mundo (Fantochada para Miúdos e Graúdos)*² –, estreada pelo Grupo de Teatro Pé de Vento na Cooperativa Árvore, em julho de 1978. Alguns anos antes, em 1973, o seu livro de estreia, com o título *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, tinha sido uma pedrada no charco da literatura infantil da época. O *tópos* do “mundo às avessas”, patente no título, anunciava a temática subversiva destes contos, explorada nos livros seguintes: *Gigões & Anantes* (1974) e *O Têpluquê* (1976).³ Sem deixarem de convocar o universo lúdico e astucioso de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, estes livros revelavam um escritor com o domínio perfeito da lógica interna da linguagem, exímio em jogos verbais e movendo-se, “assumidamente, [...] nesse território da *liberdade livre* que é o território essencial da própria poesia”.⁴ Estava assim apontado um possível caminho à dramaturgia portuguesa, que Manuel António Pina iria inaugurar com brilho.

Osvaldo Manuel Silvestre faz notar que “a obra de Manuel António Pina ganha em ser lida como um *continuum* de verso e prosa, mas também entre crianças e adultos”, o que “implica um trânsito permanente e desejavelmente intenso entre os [seus] textos, sem nos rendermos inteiramente ao superego do cânone ou dos géneros”.⁵ Essa permeabilidade que se cria entre os textos advém da natureza dialógica de uma escrita que não se deixa capturar pelas formas sub-reptícias de manipulação que o poder exerce sobre

a linguagem. Manuel António Pina empenha-se em denunciar o mundo de contradições em que vivemos, através de uma escrita lúdica, polissémica e invulgarmente inventiva. No universo verbal para que nos convida, rico em enunciados paradoxais, a mentira e a verdade deixam de se opor para que possamos perscrutar uma verdade mais funda.

* Professora jubilada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ensaísta, crítica e poeta. Dramaturgista e fundadora do Teatro Pé de Vento.

II.

Voltarei, pois, ao ano de 1978, para lembrar que *Ventolão, o Maior Intelectual do Mundo*, é uma personagem cuja pertença à família do Pé de Vento fica expressa na própria raiz do nome, enquanto o sufixo *-ão*, com valor aumentativo, indica o seu tamanho imponente. Ou não fosse ele o protagonista da peça, graças à humanização da tradicional barraca de fantoches. A sua cabeça abre-se para dar voz aos pensamentos insubordinados que nela se agitam e se digladiam, numa farsa hilariante em um único ato. A fala do “Pensamento de Pernas para o Ar” resume de modo apodítico a filosofia do *mundus inversus*, tal como a concebe Pina: “Para pôr as coisas no seu lugar/ é preciso voltá-las de pernas para o ar,/ e se for preciso voltá-las a voltar.”⁶

Com esta peça se deu início à *Trilogia do Ventolão*, de que fazem parte *Trabalhadas e Trapalhadas* (1979) e *A Homenagem aos Pés* (1979), igualmente levadas à cena pelo Pé de Vento. Seguiram-se outras, estreadas em espetáculos inesquecíveis – *O Homem do Saco* (1980); *A Arca do Não É* (1981); *O Dia das Mentiras* (1982); *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* (1983); *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez* (1985); *Entregues à Bicharada* (1986). Nestas peças, em que a *estória* se vira ao contrário, salta à vista a interação entre a poesia e o teatro. Pertencem à primeira fase de criação dramatúrgica do Autor, caracterizada pelos diálogos vivos e tendencialmente curtos; pelo uso generalizado do verso e da rima em esquemas estróficos variados; e pelo entrecruzamento da fábula, da alegoria e da sátira, numa encantatória intertextualidade lúdica, onde há reverberações do romanceiro popular e do teatro vicentino.⁷

Manuel António Pina, que, entretanto, fora convidado a escrever uma série de peças para a RTP protagonizadas por um boneco idêntico, rebatizou-o com o nome de Inventão. Uma parte dessas peças foi reunida no livro intitulado *O Inventão: Aventuras do Maior Intelectual do Mundo* (1987). São elas: *Viva a Liberdade Fora da Cabeça!* (novo título de *Trabalhadas e Trapalhadas*); *A Homenagem aos Pés*; *O Homem do Saco*; *A Cabeça no Ar*; *A Arca do Não É*; *Nada na Cabeça*; *Anão Anão & Assim Assim*.⁸ O livro foi reeditado em 2003 e acolheu mais uma peça – *O Maior Intelectual do Mundo* – aquela com que o Autor se estreou na dramaturgia.⁹

Na verdade, Manuel António Pina é o inventor de uma escrita poético-dramática impulsionada pelo desejo de derrubar limites e desconstruir ideias feitas, muitas vezes encobridoras da violência da linguagem. Os géneros tornam-se vasos comunicantes por onde circulam os “seres extraordinários” que são as palavras. A consciência do papel decisivo que elas têm na formação da personalidade durante o período da infância leva o escritor a afirmar o seguinte:

As palavras [...] são seres extraordinários: têm o dom de criar, que é um dom divino. [...] As crianças, enquanto a escola, a família, o meio, não matam o que nelas há de divino, isto é, de fundamentalmente humano, são aqueles de entre nós com quem é possível mais

facilmente partilhar esse fascinante poder, e celebrar, em comunidade, os ritos maravilhosos da criação (reparo que criança e criação são palavras perigosamente próximas e de origem excessiva e comum...).¹⁰

É graças ao “dom das palavras” que o seu teatro se nos impõe como uma realidade viva, transfigurada pelo poder de uma imaginação prodigiosa e assente numa ética humanista que repudia qualquer forma de autoritarismo.

III.

O livro de poemas *O Pássaro da Cabeça* está intimamente ligado a esta primeira fase de criação de textos para teatro. A primeira edição (1983)¹¹ contém dez poemas: “A Ana Quer”; “Era uma Vez”; “A Sopa de Letras”; “Coisas que Não Há Que Há”¹²; “A Cabeça no Ar”; “Basta Imaginar”; “O Pássaro da Cabeça”; “O Aviador Interior”; “Não Desfazendo”; e, a fechar o livro, “A Canção dos Adultos”. Na segunda edição do livro, com idêntico título (2005),¹³ Pina acrescenta uma secção final, a que chama “Mais versos”, onde inclui outros poemas: “Para Baixo e para Cima”; “Gigões & Anantes”; “Versos à Ana no dia do *Anaversário*”. A terceira edição, com o título *O Pássaro da Cabeça e mais versos para crianças* (2012),¹⁴ ilustrada por Ilda David’, não apresenta alterações e é a última revista pelo Autor.

É fácil constatar que *O Pássaro da Cabeça* acolhe um número significativo de poemas retirados de peças onde figuravam, por vezes, como canções; ou de livros anteriores. Na peça *A Cabeça no Ar*, em que “o Inventão fala no ar”, há um homem “que [só] pensa em pássaros” e cuja cabeça “é uma gaiola com pássaros dentro”,¹⁵ imagem que lembra um quadro de Magritte (*O Terapeuta*). A “Canção do Pássaro da Cabeça”,¹⁶ que aí figura, é idêntica ao poema “O Pássaro da Cabeça”, cujo título dá nome à coletânea de poemas editada em 1983.

Destacaria, agora, “A Canção dos Adultos”, um dos poemas mais conhecidos do livro, para lembrar que foi pela primeira vez publicado no segundo número de *Borboleta*, um jornal para crianças editado pelo Pé de Vento (1978).¹⁷ Pina reedita-o n’*O Pássaro da Cabeça* (1983) com ligeiras alterações, escolhendo-o para fechar o livro.¹⁸

Em 2017, o Pé de Vento levou à cena um espetáculo em homenagem a Manuel António Pina, *O Pássaro da Cabeça*. A montagem juntou os poemas do livro que lhe emprestou o título, a outros, retirados d’*O Inventão* e do *Pequeno Livro de Desmatemática* (2001). Foi assim possível confirmar que a memória da infância alimenta uma experiência de criação que é comum ao poeta e ao dramaturgo.

Manuel António Pina gostava de lembrar que “a história da literatura está cheia de livros para crianças lidos por adultos”. Assim acontece com *O Pássaro da Cabeça*, e muito particularmente com “A Canção dos Adultos”, poema em que a infância é salva do esquecimento pela palavra poética, que a faz perdurar num tempo incorruptível.

IV.

O Pássaro na Cabeça é um livro de celebração. A infância surge como o lugar de onde o sujeito poético se ausentou, porque já não lhe pertence. O que “está lá a ser ele” – e ao abrigo dele – é o ser perdido na incomensurável distância entre o passado e o presente. No presente, há dois mundos em contraposição – o da infância e o dos adultos –, perante os quais o sujeito lírico quase sempre se autorreduz, tornando-se o “narrador” impessoal de breves histórias; ou encobrindo-se atrás de um *nós*, que inclui o “eu”, o “tu”, numa vontade de irmanação. No poema de abertura (“A Ana Quer”),¹⁹ a infância configura-se como um universo íntegro, em que se torna possível a coincidência absoluta do *atual* e do *virtual*, no desejo paradoxal de crescer e não crescer. O recuo perante o mundo adulto resulta não só do medo de o enfrentar, como da consciência de que crescer *para além de um certo limite* é ver restringida a infinidade de possíveis que se abre ao ser da infância. Tal retraimento radicaliza-se no desejo que a Ana tem de “nunca ter saído/ da barriga da mãe”; ou de “nascer/ e voltar a desnascer”. Por outras palavras: de poder regressar de vez em quando ao lugar secreto e inteiro onde apenas pulsa o coração materno. Ou à sub(e)stância atemporal e acircunstancial do próprio ser.

No poema que encerra em contraponto a coletânea (“A Canção dos Adultos”),²⁰ o mundo adulto aparece como signo de uma realidade corrompida, onde “são as coisas grandes que há,/ o amor que há, a alegria que há,/ que estão a ficar mais pequenos”. E se já nem sequer é possível ver as coisas à imagem da infância, mesmo que sejamos “sempre do mesmo tamanho”, ou “talvez até mais pequenos”, é porque essa regressão não leva, no limite, ao reencontro desse período áureo da vida: é necessário procurá-lo noutro lugar, a que se ascende pela *imaginação*, esse “excesso de infância que é um germe de poesia” (Bachelard).²¹ Só a linguagem poética permite a superação desses dois mundos antagónicos, através da criação de um *lugar* alternativo, liberto da contingência, onde a realidade e a ficção possam alternar os papéis. Um lugar de plenitude semântica traduzida numa pluralidade de metáforas que têm em comum o sema *voo*, mas que potenciam múltiplas conotações: apelo à verticalidade do ser; sublimação, desejo de evasão, abertura ao mundo. Elas partem, em qualquer caso, da experiência profunda do real, para expressar um *excesso significante*. Os próprios títulos de alguns poemas são metafóricos: “O Aviador Interior”; “A Cabeça no Ar”; e, obviamente, o do próprio livro, que o recebe de um poema onde está implícita uma filosofia da existência.

V.

O Pássaro da Cabeça é um livro fascinante, onde o ser intemporal da infância se revela como o “habitante das imagens” que diz: “Era uma vez...” Estamos perante uma “poesia com saudades da prosa”, onde o real é sempre apreendido como dualidade (visível/invisível; conteúdo/continente; interior/exterior; o que existe/o que não existe, etc.), sendo essa percepção dual assumida como uma *contradição objetiva* e propulsora. A escrita de Manuel

António Pina abre-se espontaneamente ao jogo de equivalência entre os contrários, acolhendo o paradoxo como forma de contestar o papel representativo do discurso. Este é um dos traços estilísticos que mais o singularizam, inseparável do seu modo de pensar e sentir, contra a *doxa*.

O Pássaro da Cabeça é o que permite rasgar os estreitos limites do quotidiano para explorar o que a realidade tem de contraditório e misterioso. No seu voo obstinadamente livre, ele só não pode devolver ao poeta aquilo que morreu na sua infância, lugar pleno e vazio, onde ele “está lá a ser eu?”²²

1 Excerto de “A Canção dos Adultos”, in Manuel António Pina, *O Pássaro da Cabeça e mais versos para crianças*, com imagens de Ilda David', Assírio & Alvim/Porto Editora, 2014, pp. 43-4.

2 Manuel António Pina, *Teatro*, Assírio & Alvim/Porto Editora, 2023. As citações são feitas a partir desta edição.

3 Cf. Sara Raquel Duarte Reis da Silva, *Presença e Significado de Manuel António Pina na Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013, pp. 111-66.

4 Manuel António Pina, *Dito em Voz Alta: Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*, Coimbra, Pé de Página Editores, 2007, p. 37.

5 Osvaldo Manuel Silvestre, “De pernas para o ar: a obra de Manuel António Pina nos anos 70”, in *Desimaginar o Mundo: Ensaaios sobre Manuel António Pina*, organização de Rita Basílio e Sónia Rafael, Lisboa, Documenta, 2020, p. 95.

6 Manuel António Pina, *Teatro*, op. cit., p. 40.

7 Cf. Maria João Reynaud, “Da palavra poética à cena. Manuel António Pina e a escrita teatral”, in *Teatro*, ibidem, pp. 9-28.

8 Manuel António Pina, *O Inventão: Aventuras do Maior Intelectual do Mundo*, ilustrações de António Lucena, 1.ª ed., Porto, Edições Afrontamento, 1987.

9 *Ibidem*. Ilustrações de Luiz Darocha, Porto, Edições Asa, 2003.

10 Manuel António Pina, op. cit., 2007: “Se calhar nem mesmo teatro”, p. 122.

11 Manuel António Pina, *O Pássaro da Cabeça*, colagens de Maria Priscila Soares, Lisboa, A Regra do Jogo, 1983.

12 O poema “Coisas que Não Há Que Há” corresponde à primeira fala do Ventolão (ainda com este nome) na peça *A Arca do Não É*, estreada pelo Pé de Vento em dezembro de 1981. Cf. *Teatro*, op. cit., 2023, p. 115.

13 Manuel António Pina, *O Pássaro da Cabeça*, ilustrações de Joana Quental, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2005.

14 Manuel António Pina, *O Pássaro da Cabeça e mais versos para crianças*, com imagens de Ilda David', Assírio & Alvim, 2012.

15 *Idem*, *Teatro*, op. cit., p. 98.

16 *Ibidem*, p. 99.

17 *Borboleta 2*, edição do Coletivo de Animação Teatral Pé de Vento, novembro de 1978.

18 Manuel António Pina, op. cit., 2014, pp. 43-4.

19 *Ibidem*, p. 9.

20 *Ibidem*, pp. 42-4.

21 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1965, p. 85.

22 Manuel António Pina, “Alguém atrás de ti”, in *A Lâmpada do Quarto? A Criança?*, Porto, Gota de Água, 1981, p. 12. Cf. *Idem*, *Poesia Reunida*, Assírio & Alvim, 2001, p. 115.



Agora como espectador...

JOÃO LUIZ*

Virá o vento apagar
sonhos, nuvens, sombras, ar,
mas os sonhos lançarão
raízes aéreas no chão...

MANUEL ANTÓNIO PINA

A história do Pé de Vento está indelevelmente ligada aos 35 anos de parceria teatral com Manuel António Pina, iniciada em 1977 com a criação de um núcleo impulsionador que incluía Maria João Reynaud como dramaturgista, e que construiu essa *invenção singular* de levar à cena a palavra poética como forma de resistência à desumanização da arte e da vida. Depois desta aposta teatral, traduzida numa prática que se renovou ao longo de quatro décadas, acontece-me, agora, ser espectador.

Um espectador atento e curioso das criações teatrais que a recente edição do seu *Teatro*¹ poderá possibilitar – uma edição “tão completa quanto possível da produção teatral de Manuel António Pina”. Nela se encontram incluídos os cartazes e os textos dos programas dos espectáculos levados à cena pelo Pé de Vento, acompanhados das respectivas fichas artísticas.

A minha parceria teatral com Manuel António Pina remonta, porém, à nossa primeira juventude, quando, em 1964-65, ambos frequentávamos, como alunos diligentes, a Escola de Actores do TEP. O seu director era Carlos Avilez, convidado a encenar um espectáculo integrado nas Comemorações Nacionais do V Centenário do Nascimento de Gil Vicente, dando paralelamente formação aos jovens que queriam pôr à prova a sua “vocação” artística. Num desses exercícios de representação, calhou-nos ser os *dois demónios* da conhecida cena “Todo o Mundo e Ninguém”, do *Auto da Lusitânia* – ele, o Belzebu, e eu, o Dinato. Ficou-nos para toda a vida essa jocosa lembrança em que ressaltava a sua acentuada pronúncia beirão, com os “esses” *sibilinos*, quando pedia ao Dinato para escrever “Que Ninguém bu(ss)ca con(ss)ciência/ E Todo o Mundo dinheiro”.

Creio que, depois dessa experiência dos diabretes vicentinos, a vontade de subir ao palco esmoreceu. Ou, pelo menos dessa forma, ficou por ali. Mas o nosso convívio prosseguiu até 1966, ano da minha partida para um longo exílio em Bruxelas.

Com o meu regresso ao Porto, já depois do 25 de Abril, reencontrámo-nos no “Piolho” (Café Âncora D'Ouro), nessa altura o lugar de todos os encontros felizes, sob o signo de uma liberdade

* Encenador, fundador e diretor artístico do Teatro Pé de Vento.

recém-conquistada. Agora, ele era “o Pina” – o jornalista exemplar, o incansável interventor cívico, o intransigente defensor das causas justas. E o advogado disponível para ajudar os amigos nas horas livres...

Em 1977, num tempo de profunda renovação, começou a ganhar forma, entre mim e a Maria João Reynaud, a ideia de criar um grupo de teatro que respondesse às exigências de uma sociedade em mutação e privilegiasse os espectadores mais novos, alunos de vários graus de ensino, sem prejuízo de todos os outros.

No teatro que projectávamos, queríamos que o texto tivesse um papel fulcral, de modo a romper com a tradição de um teatro infantilizado, pobre de ideias e de imaginação. Um teatro em que a palavra fosse a matriz da acção. Por isso quisemos, desde a primeira hora, associar um escritor ao núcleo impulsor do projecto.

Foi nessa altura que nos caiu nas mãos um livro “estranho”, um objecto (ainda) não identificável, que Manuel António Pina tinha acabado de publicar, intitulado *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* (1973).² Era um sinal estrondoso de mudança no cenário literário da época, um texto “revolucionário”, em que a palavra se tornava instrumento de uma imaginação prodigiosa, sem paralelo na escrita dessa altura. O entusiasmo e a surpresa com que lemos o livro levou-nos a concluir que o escritor a associar ao nosso projecto só podia ser o Pina. Restava procurá-lo e lançar-lhe o repto de participar numa aventura que se antevia arriscada, por impugnar os estereótipos do chamado teatro “infantil” – os quais, servindo propósitos psicopedagógicos, asseguravam o consenso estético –, para além das previsíveis dificuldades de concretização.

No livro *Pé de Vento – Memória dos Dezoito Anos*, editado em 1996, escrevia Manuel António Pina:

Eram tempos propícios aos sonhos, esses, e sonhava-se sem querer e sem dar por isso, quase como se respirava. Mas alguns sonhos expõem-se tão desmesuradamente diante de nós que é impossível continuar a fechar os olhos. O da Maria João e do João Luiz era uma companhia de teatro. É uma responsabilidade enorme saber de um sonho alheio e encontrar-se subitamente dentro dele, e é preciso ser temerário para não pensar então: “E se não sou capaz?”

A verdade é que fomos capazes de dar pés de vento ao sonho e concretizar a ousadia. Em Julho de 1978 estreámos, na Cooperativa Árvore, *Ventolão, o Maior Intelectual do Mundo*, o primeiro texto da *Trilogia do Ventolão*, que incluiu *Trabalhadas e Trapalhadas* e *A Homenagem aos Pés*. Muitos outros textos e espectáculos se lhes seguiram – *O Homem do Saco*, *A Arca do Não É*, *O Dia das Mentiras*, entre outros.

Não era nossa intenção fazer do “Grupo de Teatro” uma invenção singular, mas continuar a procurar, através do teatro e no contexto do 25 de Abril, uma outra maneira de tornar os espectadores mais jovens cúmplices e participantes activos do acto teatral, alimentando o seu espírito crítico.

Foi assim que acabámos por inventar a nossa maneira de fazer teatro, construindo cada espectáculo em estreita ligação com o autor dos textos, de modo que a escrita literária emparceirasse com o trabalho cénico da linguagem. O nosso alvo era que a função comunicativa da palavra se tornasse realmente viva, sem truques retóricos.

Neste sentido, diz-nos Álvaro Magalhães em *Para Quê Tudo Isto?*, a biografia que consagrou a Manuel António Pina:

A escrita criativa e irradiante de Pina, que se desenvolvia longe dos caducos e estereotipados modelos vigentes e dos géneros literários tradicionais, desafiava os limites da linguagem e da imaginação, abria novos horizontes ao teatro infantil e, ao mesmo tempo, à escrita para os mais novos. E essa invenção verbal dos textos coincidia perfeitamente com as encenações de João Luiz, resultando em espectáculos memoráveis que eram fruídos, com grande prazer e proveito, por crianças e adultos.³

Foram várias as peripécias, entre autor e encenador, que rodearam a escrita de algumas dessas peças, porque durante o processo de construção elas foram seguindo o seu *próprio caminho*, resultando em novos e surpreendentes enredos, sempre desafiantes cenicamente. É o caso de *O Poço ou os dois Tesouros* que, entre a escrita e a montagem, se desviou de tal forma da sinopse inicial que a peça levada à cena foi realmente outra. Talvez por isso, e apesar da excelente carreira do espectáculo, Manuel António Pina nunca se tenha dado por satisfeito. Ou de *O Dia das Mentiras*, que se torna uma nova peça perante o desafio feito ao autor de escrever um texto a partir de personagens e excertos de espectáculos anteriores, assinalando os cinco anos (1978-83) de actividade do Pé de Vento. O episódio central de *O Dia das Mentiras* – “A Cruel História do Natal na Capoeira” – passou a integrar em definitivo esta nova peça – *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* –, esvaziando a original. Aliás, com este mesmo episódio, já tínhamos realizado uma encenação específica para a RTP, gravada por altura do Natal de 1982.

Escreve Pina, no prefácio da edição de *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* (1983):

Quando a companhia “precisou” de sequências “cantáveis”, escrevi-as; quando, aqui e ali, pareceu conveniente ao espectáculo alterar, reduzir, acrescentar, procurei alterar, reduzir, acrescentar... Nada disto será certamente novidade, excepto para mim; e mesmo eu próprio, com a companhia, já tinha feito versões de outros textos meus, “corrigidas e aumentadas” à medida das necessidades dos espectáculos a montar. Literalmente, a relação entre o texto e o espectáculo também é “normal”. [...] No essencial jogo que é o da produção literária (e se o jogo faz as suas próprias regras também é feito pelas suas regras), as regras que me foram impostas para escrever

esta *História*... tornaram o meu trabalho mais complexo, mais frágil e mais divertido. Que as necessidades do Pé de Vento não tenham aguçado por aí além o meu engenho, é só culpa do meu engenho. Algumas pessoas são da opinião que o resultado (este texto, como outros que tenho escrito) não é *bem* teatro; inclinam-se para reconhecer neste texto, e noutros textos, uma estrutura mais *poética* que dramática. Trata-se, naturalmente, de pessoas que sabem o que é teatro e o que não é teatro, e o que é poesia e o que não é poesia, e eu tenho imensas dúvidas sobre essa questão (e mesmo sobre se isso é uma questão). Não deixa de ser tranquilizante, em matéria tão perplexa como a literária (o teatro, julgo eu, ou julgo que julgo, só visto, “contado” ninguém acredita...), encontrar gente segura de si e das suas definições de teatro, poesia, prosa, etc. Queira, pois, o leitor chamar a esta *História*... o que entender (teatro, ou outra coisa qualquer); eu chamei-lhe *História com Reis, etc.*, mas quem sabe qual é o seu verdadeiro nome?

Todavia (*Gosto da palavra todavia* – Manuel António Pina), esta prática teatral também teve os seus detractores. Desde aqueles que nos consideravam os teimosos fazedores de “espectáculos intelectuais para crianças” até às opiniões dos responsáveis dos serviços do Ministério da Cultura. Eis o que a esse propósito nos diz Pina, no prefácio da primeira edição de *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez* (1985), a que deu o título *Vários autores à procura de uma personagem*:

A personagem que faz, aqui, o papel de Autor entrou em cena quando, há uns tempos, João Luiz imaginou um espectáculo a preto e branco e me pediu que imaginasse eu um texto *idem*. [...] Autores, que é como quem diz Actores, todos fomos, desde eu mesmo até aos famosos “Serviços” do Ministério da Cultura e aos seus não menos famosos critérios de distribuição de subsídios ao teatro para a infância, cujo papel de vilão nunca será suficientemente enaltecido: este texto deve-lhes muito, aos “Serviços” e aos critérios, bem como aos arriscados prodígios da imaginação que se verão, aos saltos mortais com que se meteu a dita imaginação a preto e branco, na estrita e colorida realidade dos não menos ditos critérios. Chegaram os chamados “Serviços” a propor candidamente ao Pé de Vento, com o subsídio na mão (na mão dos “Serviços”), autores de outras “proveniências”...

Há um ano ou dois, em Berlim, no GRIPS THEATER, o espectáculo do espectáculo feito à medida do texto, feito à medida do espectáculo (o método ancestral de fazer teatro), fora-me apresentado por vanguarda e teorizado em consequência. Como Monsieur Jourdain, o burguês fidalgo de Molière, fazíamos há que tempos no Pé de Vento prosa, pela simples necessidade de nos entendermos, e sem o sabermos!

Desta vez, o texto aqui publicado (o espectador verificará como o texto representado continua a evadir-se) foi materialmente reproduzido por mim, das dúvidas, das necessidades, das discrepâncias e dos imperativos que me iam chegando, directa ou indirectamente, do João Luiz, da Maria João Reynaud, do Rui Aguiar, da Ursula Zangger, e etc.

Como estava fora de causa mudar a “proveniência” do autor *sugerida* pelos “Serviços”, estes cortaram o apoio ao Pé de Vento entre 1989 e 1993. O interregno serviu para maturarmos o trabalho já realizado. E, quando retomámos a actividade regular, em 1994, o Pina aceitou com entusiasmo uma nova proposta de escrita teatral. Foi a vez do *Díptico Dramático em Torno do Mar*, constituído por *Os Piratas*, uma adaptação da novela homónima que publicara, e por *Aquilo que os Olhos Vêem ou O Adamastor*, uma das melhores peças de teatro dos últimos 20 anos. Seguiu-se, entre outras peças, *A Noite*. Até que, para assinalar os 30 anos da nossa parceria, em 2008, uma nova fase surgiu – a de um teatro centrado na figura do narrador – com a *História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca*.

Alguns dos originais resultantes de encomendas a Manuel António Pina foram editados pelo Pé de Vento. Primeiramente na Colecção Borboleta, onde as peças *História com Reis*, *Rainhas*, *Bobos*, *Bombeiros e Galinhas* e *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez* surgiram acompanhadas de imagens alusivas aos espectáculos. Mais tarde, numa parceria com a Campo das Letras, foi seguido o mesmo modelo. Aí foram editados originais de Pina e de outros autores representados pela companhia, agora com fotografias dos espectáculos.

Deste modo, o Pé de Vento concretizou um dos seus objectivos no âmbito da dramaturgia: o de dar à estampa textos teatrais que resultaram do trabalho criativo dos vários intervenientes, nas diversas fases do ciclo teatral – encomenda, escrita, montagem cénica e edição.

E foi assim que, em 2011, chegou o Prémio Camões! Todos nós, no Pé de Vento, nos sentimos muito felizes por ver o Manuel António Pina galardoado com o prémio de mais alto prestígio em Portugal e na CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. E, além de orgulhosos, cúmplices, quando o ouvimos dizer, na sessão em sua homenagem na Feira do Livro, que se algum dia tinha escrito teatro era porque “o João Luiz lho tinha pedido” com tal insistência que se tinha sentido “obrigado” a fazê-lo. Assim me atribuía, com a sua natural gentileza, o papel do autoritário Belzebu que ele tinha desempenhado quatro décadas antes...

Quando, em Outubro de 2012, o Pina partiu de abalada, quem sabe se ao encontro de uma outra infância, estava a nascer um novo conto para o palco – *Os Macacos não se Medem aos Palmos* –, estreado no Mosteiro de São Bento da Vitória, em co-produção com o TNSJ, em Março de 2013.

Ao longo dos anos fomos sabendo preservar os momentos de intensidade criativa, intercalando-os com períodos de pousio, mantendo sempre a nossa ligação selada por uma profunda amizade. Amizade que será sempre

revisitada de cada vez que tiver a possibilidade de assistir, na condição de espectador, à representação de qualquer um dos seus excepcionais textos. Aqueles que, no Pé de Vento, vimos nascer e que, afortunadamente, pudemos levar à cena.

Retribuindo a dedicatória que Pina nos fez, quando teve lugar o lançamento de *O Inventão*, dizemos:

*Obrigado, Pina.
Por tudo e por nada.*

1 *Teatro – Manuel António Pina*, Assírio & Alvim, 2023.

2 Essa edição estava a ser alvo de um processo, junto da Direcção-Geral de Informação e Polícia Judiciária, em Abril de 1974, a partir de uma queixa à Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores, baseada numa “exposição assinada por 440 pessoas contra a publicação do livro de contos para crianças *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, de M.A. Pina e João B.” Este último, o cineasta João Botelho, foi o ilustrador de vários livros de Pina.

3 Álvaro Magalhães, *Para Quê Tudo Isto? – Biografia de Manuel António Pina*, Contraponto, 2021, pp. 235-6.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Comemos e calamos
Calamos e andamos
Andamos e choramos

Vivemos no país da falta de provas
Vivemos no país da impunidade
O braço da justiça é curto e não alcança
E o chico esperto sabe e nunca pára a dança

E mesmo quando não faltam pormenores
De datas e locais, tantos pormenores
Nas rádios e jornais, tantos pormenores
As provas nunca chegam, são sempre menores

Arquive-se o assunto por falta de provas
Arquive-se o país e fiquem só as trovas
Que falem de um país onde valia tudo
E muito esperto andava com pés de veludo

E não cai
Nem mesmo quando as provas são provas dessas provas
O esperto dança e não cai
Nem mesmo quando as provas são provas dessas provas
O esperto dança e não cai

Comemos e calamos
Calamos e andamos
Andamos e choramos
Comemos e calamos
Comemos e calamos

Canção “O país da falta de provas”, música e letra de A Garota Não,
inspirada na crónica *A Nação ao espelho*, originalmente publicada no *JN*,
em 20-08-1988.



Poeta dá explicações de quotidiano (por 0,90 € ao dia)

RICARDO ARAÚJO PEREIRA *

Quem melhor definiu as crónicas de Manuel António Pina foi um subtil crítico literário que, infelizmente, permanece anónimo. Era chefe de redacção do *JN* nos anos 70 e chamava MAP com frequência para lhe pedir: “Escreva-me uma legenda de 10 linhas no seu estilo *paneleirinho*.” Insisto que a definição é insuperável, até porque consegue descrever ao mesmo tempo a escrita de MAP e o sítio onde ela aparece publicada. Um poeta que tem o atrevimento de ser poeta mesmo quando escreve prosas nos jornais merece ouvir que o seu estilo é *paneleirinho*.

As crónicas de MAP são sempre crónicas de poeta – mesmo quando falam da mais prosaica atualidade. O olhar de MAP é inesperado e recorre a ajudas inesperadas. Lembra-se de Cesário Verde para explicar o vice-presidente do PSD, Leite de Campos. Cita Wislawa Szymborska a propósito de nunca ter sido processado judicialmente ao fim de 40 anos a escrever em jornais. Invoca Marguerite Duras para compreender melhor a ministra da Educação. Recomenda Alberto Caeiro a quem se sentiu traído com a abertura dos Jogos Olímpicos de Pequim.

Mas a prova mais evidente de que estamos perante crónicas de poeta é o facto de quase todas serem sobre palavras: sobre a linguagem. Não há muitos outros cronistas preocupados com o uso do condicional e do futuro no jornalismo atual, ou com a frequência do recurso ao advérbio “alegadamente”. Quase todos os cronistas escreveram sobre as operações da ASAE, mas MAP foi o único que se dedicou a pensar no facto de alguns artefactos terem sido apreendidos numa feira de sexo por não virem acompanhados de instruções em português. Muitos cronistas escrevem sobre Salazar, mas só MAP escreve sobre o que há no nome de Salazar. Todos os cronistas têm opinião sobre as praxes, mas MAP prefere dar atenção à frase do diretor de determinada escola onde a praxe consistia em cobrir os caloiros com bosta: “É preciso desmistificar as fezes.”

O cronista é, definitivamente, o mesmo poeta que escreveu o poema “[4 de Julho de 1965]”: “segundo fontes geralmente bem/ os altos interesses nacionais/ foi recebido carinhosamen-/ pretende para fins matrimoniais// entre os países membros da otan/ as suas provas de doutoramento/ sua excelência o presidente da/ a conferência do desarmamento// excelentíssimo senhor director/ ardilosos amigos do alheio/ nosso prezado colaborador/ atrasos na entrega do correio// não perca esta excelente ocasião/ da santa madre igreja faleceu/ resposta em carta à administração/ de casa de seus pais desapareceu.”

Italo Calvino dizia que o seu trabalho de escritor consistia em subtrair peso às coisas. MAP faz o mesmo valendo-se dos dois melhores instrumentos para levar a cabo essa operação: a poesia e o humor. Há um verso de MAP que diz: “A poesia vai acabar, os poetas/ vão ser colocados em lugares mais úteis.” E, no entanto, o poeta foi colocado no lugar de cronista, mas não deixou que a poesia acabasse.

* In *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1060, 18 a 31 de maio de 2011, p. 11.

Manuel António Pina, o poeta e a poesia

ROSA MARIA MARTELO*

1.

Tudo quanto Manuel António Pina tinha de vivacidade, inteligência, sensibilidade e bondade entrava na sua maneira de conversar. Encadeando uma história na outra, com muitos passes de ironia e humor, podia começar por uma frase acabada de ouvir a um funcionário da repartição de finanças, descrever a seguir o olhar de um gato lá de casa, passar a um episódio dos tempos de faculdade (que até lhe lembrava um trecho da *Ilíada*) e acabar numa ideia que o surpreendera no livro que andava a ler. Foi assim de todas as vezes que falei com Manuel António Pina, e encantava-me sempre a maneira como ele ia juntando uma história à outra por razões ao mesmo tempo inesperadas e perfeitamente lógicas (enquanto uns olhos muito vivos nos observavam, um pouco como quem não quer a coisa). Mas talvez me encantasse ainda mais um gesto que também se repetia. É que, ao contrário da maior parte dos grandes contadores de histórias, Pina nunca se esquecia do interlocutor. E de repente parava: – “Não acha que é assim? Que lhe parece isto?” Essas pausas, pelas quais as histórias se iam interrompendo e voltavam a ser conversas, faziam-me pensar na sua poesia, num movimento muito característico que ela tem.

As pausas com que Pina suspendia as suas histórias pareciam formar um vazio no correr do tempo, um silêncio expectante através do qual a vida do interlocutor e o ignorado mundo que lhe diria respeito poderiam entrar e tornar-se presentes. Na sua poesia, também há este tipo de intervalos, movidos por uma empatia descentrada e abertos à emergência do que se desconhece, do inesperado, do não-eu. Sem esquecer que, na escrita de Pina, *quem diz eu* é já de algum modo, e reconhecidamente, *não-eu*, diálogo, abertura à diferença e à irredutibilidade.

Se é verdade que, como resumiu Richard Rorty, o foco de interesse da filosofia começou por estar em coisas, passando depois para as ideias, e destas para as palavras, o pensamento metadiscursivo da poesia de Manuel António Pina inscreve-se, sem sombra de dúvida, neste último estádio (que entretanto alguns consideram ultrapassado pelo predomínio da imagem visual). O uso que o poeta fez das palavras *isto* e *isso*, recusando-se a ligá-las gramaticalmente à preposição *de*, especialmente nos primeiros livros, traduz 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 vozes

* Professora catedrática aposentada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora integrada do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

que se confundem entre si numa muita complexa estratificação do tempo, misturando o real e o imaginário. Um exemplo, extraído de *Aquele Que Quer Morrer* (1978): “Isto está cheio de gente/ falando ao mesmo tempo/ e alguma coisa está fora de isto falando de isto/ e tudo é sabido em qualquer lugar.”¹ Por consequência, *isto* é também o nome dado a uma subjectivação particularmente instável e descentrada: “Também eu (isto) não tenho história/ senão a de uma ausência/ entre indiferença e indiferença.”²

O deíctico *isto* serve, em princípio, para indicar alguma coisa que está perto do sujeito de enunciação. Por conseguinte, o facto de Manuel António Pina não querer ligar esta palavra à preposição *de* (que não tem nenhuma capacidade de se confundir com o que não pertence ao domínio do verbal) sugere descrença na possibilidade de se sair da linguagem. Na poesia de Pina não é possível passar de *de isto* a *disto* porque o problema que a guia reside precisamente em, ontologicamente falando, ela supor a inexistência dessa passagem. Ao contrário da preposição *de*, o deíctico *isto* pode, ainda que aparentemente, circunscrever o que designa, como se a palavra transportasse com ela um vazio destinado a ser preenchido. Mas essa é a ilusão que a poesia de Pina recusa: como acreditar nessa junção, se ela é apenas um efeito da linguagem e haver linguagem é propriamente a distância que, paradoxalmente, a poesia pretenderia superar? A infância, tantas vezes lembrada, poderia representar um tempo em que *isto* fora presente como não-dito; porém, a infância que se conhece enquanto tal é já memória, vem articulada em palavras, e, portanto, é um sintoma da impossibilidade de resolver a distância.

Se tivesse ido apenas por aqui, a poesia de Pina poderia ter ficado fechada numa espécie de nominalismo solipsista; mas também é neste ponto que ela adquire uma dimensão dramática, e sobretudo dialógica, muito forte. E o diálogo é feito do desejo de preencher a distância, acredita nessa possibilidade. Cheios de vozes descentradas, ou seja, de vida, os poemas também inquirem (e afirmam) a existência do diálogo como dimensão da vida, exprimindo até a nostalgia de um tempo onde ele pudesse ter existido absolutamente. É certo que há uma dúvida quanto a essa possibilidade não ser mais do que um desejo aporético, uma invenção dessa mesma linguagem, que mais não faz do que produzir vazio, ausência, distância: na poesia de Manuel António Pina é sempre tarde para colmatar os hiatos reflexivos que separam *uma* vida de *a* vida. E, todavia, também nunca é suficientemente tarde para desistir de fazer perguntas, ou seja, para relançar o diálogo. De modo implícito ou explícito, a poesia de Manuel António Pina está cheia de interrogações, muitas delas tão desarmantes como as que fazem as crianças: “Sem que palavras alguma coisa é real?”, pergunta-se em “[Tudo à minha volta]”.³

Estas perguntas, que têm uma amplitude filosófica ou mesmo metafísica, na medida em que procuram suscitar algo que permita fazer sentido, totalidade, ou coincidência (e uso três palavras que fazem parte do vocabulário do poeta), confrontam-se muitas vezes com o silêncio, ou seja, com a impossibilidade de gerarem um diálogo efectivo. Às vezes, é como

se falassem em cima do vazio. Em “O espelho”, de *Nenhum Sítio* (1984), podemos ler: “As palavras não chegam/ para levar-me onde, fora/ da infância, está alguma coisa:/ isto que quer falar// e vê e é visto.”⁴ Mas, se este tipo de constatação se repete, os poemas nunca desistem de ser um espaço de acolhimento, de interlocução, e, por isso mesmo, estão cheios de vozes, que estão cheias de sentimentos. Para mim, é aí que eles se parecem com Manuel António Pina: com aquela maneira que ele tinha de interromper as histórias para nos dar passagem na conversa, quase como quem abre a porta de casa e nos convida a entrar.

2.

Manuel António Pina não era muito pontual. Os amigos recordam com indisfarçada ternura os atrasos do poeta e as justificações que ele dava quando se fazia esperar: “Telefonava a dizer ‘já vou a caminho, já vou a caminho’, e ia tomar banho, passar por não sei onde, e ainda encontrava alguém, e aparecia duas horas [...] depois.”⁵ Pina chegava tarde – temos memória disso, e também das histórias improváveis com que se redimia de ter-se feito esperar. Significativamente, também a poesia de Manuel António Pina se apresentou, desde sempre, como uma escrita que chega tarde.

Se o poeta acabava por chegar depois da hora marcada, a sua poesia parece ter-se visto na mesma situação. Sobretudo no início: “Já não é possível dizer mais nada/ mas também não é possível ficar calado”,⁶ constata um dos poemas do primeiro livro. Na verdade, a poesia de Pina tinha vindo para um encontro com a tradição moderna, mas, nos anos 70, quando o poeta começa a publicar, já era “um pouco tarde” para isso. Não excessivamente tarde, porque a tradição moderna estava (ainda está) muito viva; apenas um pouco tarde, como Manuel António Pina intuiu quando, em 1974, deu ao primeiro livro de poemas aquele surpreendente título-frase de recorte neobarroco que tão bem conhecemos: *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*.

Num registo que envolve alguma melancolia, mas que nunca se deixa tingir de tragédia (até porque era tarde desde logo para a radicalidade da tragédia, que assenta numa metanarrativa forte), Pina diz-nos com este título que vinha ao encontro da hora modernista que fora a de Pound, Eliot, Pessoa, Apollinaire (autores que tantas vezes cita, especialmente nos livros iniciais), mas descobrira que ela pertencia a um passado irrepetível, canónico, de algum modo fechado e não prorrogável, se bem que depois desse passado ainda não houvesse propriamente outra coisa substancialmente diferente. Permaneciam afinidades, é certo, mas no seio de um desfazamento incontornável, que Pina percebeu à partida. No início dos anos 90, já retrospectivamente, Marc Augé resumiu de forma lapidar esse desfazamento pós-modernista quando disse que a sobremodernidade consistia na transformação da experiência da elite artística moderna num destino comum, ou seja, na transformação da crise do sujeito e da representação, bem como da dúvida epistemológica, na maneira de viver entre múltiplas

distâncias, num mundo quotidiano e habitual marcado pela perda, mas sem drama. Manuel António Pina intuiu isto mesmo muitíssimo cedo: Clóvis da Silva e Flávio dos Prazeres, aliás Plágio dos Fazeres, não nos dizem outra coisa.⁷ A quem chega tarde para ser moderno (coisa que fatalmente aconteceria a um leitor de Borges, como Pina era), mas não tão tarde que viver ou escrever “literatura” se tenha tornado uma tarefa impossível, resta escrever a partir do “emperro” (um lugar verbal próximo do “enterro”, mas que ainda funciona, embora tendo perdido velocidade), a partir da citação, da memória de outros textos... Na década de 70 podia-se continuar a escrever, mas sem ingenuidade, digamos assim. Para usar um termo de Pina numa entrevista concedida a Luís Miguel Queirós, sem “primeiridão”.⁸ Escrever depois, em suma. “Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo!”, grita o “último dos homens” ou “aquele que quer morrer”⁹; “Já li tudo, já fiz tudo (quem?)”.¹⁰

E, todavia, “Aquele que quer morrer” também “é aquele que quer conservar a vida”¹¹, “Aquele que quer saber”¹²; e a obra de Manuel António Pina insiste num profundo desejo de ingenuidade, daquela ingenuidade própria das coisas primeiras e inteiras, puramente novas, livres da sombra de outras coisas. Pina chamou infância a esse desejo de ingenuidade. E falou muito dela. E também com ela; e mesmo como ela – imitando-lhe o perguntar.

Ter sido capaz de olhar de frente o “emperro”, a condição tardia da sua escrita, ter-lhe resistido com ironia e humor (ou com melancolia, às vezes), foi provavelmente o gesto mais determinante na escrita de Manuel António Pina. O poeta partilhou com outros da sua geração esta consciência tardia. Com António Franco Alexandre, por exemplo, com quem tem em comum um uso da linguagem tão desconfiado e medido quanto fascinado e experimentalista. Com Joaquim Manuel Magalhães, que equacionou a mesma consciência tardia de uma outra forma, acentuando a perda de grandes razões e a massificação.¹³

E havia, claro, a questão Pessoa, que Pina também não quis dramatizar. Ou melhor, dramatizou, mas tão-só assimilando o modo dramático de um sujeito-efeito-de-escrita a quem deu a primazia de procurar o outro eu/ele, perdido do lado de lá da literatura – essa “arte/ escura de ladrões que roubam a ladrões”¹⁴ –, perdido na linguagem. 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):

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.¹⁵

Dito de outro modo:

É duro sonhar e ser o sonho,
falar e ser as palavras!¹⁶

Para Manuel António Pina, como para os grandes modernistas que tanto admirava, a poesia é pensamento, um modo auto-reflexivo de a linguagem ver e pensar contra as evidências, inclusive as da literatura. É pensamento (é o tempo pensando-se), como o fora para Pessoa, e às vezes com idênticos custos de diferimento – do sujeito, das coisas, do mundo, perdidos todos eles na distância e nos jogos de linguagem, no jogo das diferenças entre as quais se geram os sentidos. “Kindergarten”, um poema de *O Caminho de Casa* (1989), poderá exemplificar o que pretendo dizer:

As filhas brincam fora de o quê,
que infinitamente se interroga?
O fora de elas é dentro
de que exterior centro?

Quem está lá aqui
assistindo a isto e a mim,
e às filhas brincando e ao jardim?
Que coisa essencial em qualquer sítio perdi?

Também eu ou alguém brincou há muito tempo
em outro jardim, brincando.
Sem que palavras lá estando?
Fora de que memória não me lembrando?¹⁷

O diferimento não deve, no entanto, distrair-nos do essencial: a poesia de Manuel António Pina é atravessada por um desejo nostálgico de religação e epifania que muitas vezes, como neste poema, é remetido para um antes (ou um exterior) que adquire uma dimensão real e concreta (a infância das filhas, neste caso), mas também abstracta e metafísica (“eu ou alguém”, “sem que palavras lá estando?”). 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).

Como não chegaria tarde a poesia de Manuel António Pina se era a partir da infância, e ainda antes de haver linguagem, que ela gostaria de ter falado? Como não chegaria tarde se, paradoxalmente, ela quieria ter voltado a antes-de-ter-sido para ser por inteiro? De certa maneira, e especialmente nos primeiros livros, o caminho da escrita era o de prescindir das palavras. No final do poema *Estarei ainda muito perto da luz?*, de *Nenhum Sítio* (1984), podemos ler:

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.¹⁸

Mas dizê-lo é uma inevitável contradição de quem chega tarde: de quem chega tarde à literatura, como reconhecidamente aconteceu aos que começaram a escrever na década de 70, ou seja, depois da consolidação de um cânone de clássicos modernos; mas também à infância, como nos acontece a todos, já que só quando podemos chamar-lhe assim (infância) a conhecemos, e portanto nunca a conheceremos antes de a termos perdido. Numa entrevista concedida ao *Jornal i*, em 2012, Manuel António Pina resumia esta contradição:

Nós quando somos pequenos queremos ser grandes rapidamente. Mas na infância os poetas invejam a capacidade de ver pela primeira vez. A poesia é também uma forma de olhar de novo. A infância é mítica porque é a capacidade de olhar profundamente pela primeira vez. Para mim, é a melancolia de um momento mítico – mítico até porque parece que já nascemos com a estrutura para a linguagem no cérebro – da relação com as coisas sem intermediação da linguagem. A linguagem afasta-nos do mundo. Nós já nascemos como seres condenados à linguagem, como provam os trabalhos do [Noam] Chomsky, mas tenho um poema num livro, “Lugares da infância”, em que se fala daquela possibilidade de ter uma relação com o mundo sem essa intermediação. No meu caso a ideia de infância é uma busca desse momento inicial sem nenhuma palavra e nenhuma lembrança em que nós somos também mundo.¹⁹

De facto, recordando os lugares da infância (mas há-de haver aqui também alguma ironia metalinguística porque o que está em causa é igualmente a infância como lugar, como *tópos* da poesia), Pina escreve: “O quarto eu não o via/ porque era ele os meus olhos;/ e eu não o sabia/ e essa era a sabedoria.”²⁰ Por isso, lembrando Nietzsche, o poeta falará de uma “segunda e mais perigosa inocência”, de “uma inocência que se sabe inocente, ou então apenas uma espécie de inocência.”²¹ E eu acrescentaria que essa é uma outra forma de “chegar tarde” e de fazer do atraso uma autêntica forma de vida, ou melhor, de escrita (as duas coisas não se distinguem muito bem, neste caso).

Creio que Pina sempre escreveu para voltar a casa, ou para voltar ao princípio, ou para voltar à origem, a um lugar mítico. Para coincidir. Na verdade, para coincidir com as palavras (chama-se a isso poesia), ou com o silêncio que algumas delas prometem. Sob esse ponto de vista, um dos poemas que prefiro é “Ludwig W. em 1951”, de *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*. Mas o que esse texto diz está mais acessível, sob a forma de exortação, noutro poema do mesmo livro, intitulado “A um jovem poeta”:

Procura a rosa.
Onde ela estiver
estás tu fora
de ti. Procura-a em prosa, pode ser

que em prosa ela floresça
ainda, sob tanta
metáfora; pode ser, e que quando
nela te vires te reconheças

como diante de uma infância
inicial não embaciada
de nenhuma palavra
e nenhuma lembrança.

Talvez possas então
escrever sem porquê,
evidência de novo da Razão
e passagem para o que não se vê.²²

O último livro de poemas de Manuel António Pina intitulou-se *Como se Desenha Uma Casa* (2011) e está certo ter acontecido assim. Porque essa casa, o poeta desenhou-a revisitando obsessivamente a convicção de que o poema já não tinha a força de configurar-se como habitação. Foi do confronto com uma tradição sem inocência nenhuma que o poeta fez a sua inocência segunda, ou seja, o poema “casinfância” afinal possível (termo de Herberto Helder, que estaria, eu sei, nos antípodas, mas são precisamente esses antípodas que aqui lembro), numa linguagem sempre conquistada às avessas, até chegar à casa de partida, supostamente perdida, a uma possibilidade mítica: um poema para habitar.

Há vários pontos comuns entre Manuel António Pina e António Franco Alexandre, dois poetas cujas obras reflectem intensamente sobre a linguagem e a condição da poesia no último quartel do século XX: ambos recorrem com frequência à sub-asserção e escolhem um tom menor para falar do impoder da poesia; e ambos conseguem, através desse tom menor, não prescindir dos amplos poderes que acabam por evidenciar na poesia que escrevem. É um jogo de quem chega tarde, é claro. Mas também de quem se tornou sobrevivente, resistente... Contra todas as expectativas, o tom

menor, dubitativo, inquisitivo, nunca assertivo de Manuel António Pina (e não é por acaso que Pina admirava explicitamente a poesia de Franco Alexandre) é o dispositivo que permite que a poesia acabe por recuperar o poder pela estratégia de o negar ou dele prescindir:

Caem co'a calma as palavras
que sustentaram o mundo,
e nem por isso o mundo parece
menos terreno ou impermanece.²³

Assim constatou o poeta em *Atropelamento e Fuga* (2001), não por acaso evocando Sá de Miranda, e com ele os alvares e a euforia epistemológica de quinhentos. Poderíamos acrescentar que a poesia também não, também não impermanece. Afinal, continuamos a ler os poemas que Manuel António Pina escreveu. E apetece sempre voltar ao desejo formulado nos versos finais de “Ludwig W. em 1951”:

Teremos então, enfim, uma casa onde morar
e uma cama onde dormir
e um sono onde coincidiremos
com a nossa vida,
um sono coerente e silencioso,
uma palavra só, sem voz, inarticulável,
anterior e exterior,
como um limite tendendo para destino nenhum
e para palavra nenhuma.²⁴

1 Manuel António Pina (2012), *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2011)*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 71.

2 *Ibidem*, p. 253.

3 *Ibidem*, p. 136.

4 *Ibidem*, p. 113.

5 Luís Miguel Queirós (2012), “Manuel António Pina entre amigos”, *Público*, suplemento *Ípsilon*, 16 de Novembro, p. 24.

6 Manuel António Pina, *op. cit.*, p. 12.

7 *Idem*, p. 31.

8 “A auto-ironia é uma coisa tristíssima, é afastar-me de mim, deixar-me desamparado”, versão alargada da entrevista concedida a Luís Miguel Queirós (*Público*, suplemento *Ípsilon*, 17 de Junho de 2011), in *LyraCompoetics*, <http://lyracompoetics.ilcml.com/entrevistas-2/>, s.p.

9 Manuel António Pina, *op. cit.*, p. 61.

10 *Idem*, p. 62.

11 *Idem*, p. 68.

12 *Idem*, p. 71.

13 Joaquim Manuel Magalhães (1989), “Uma entrevista”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, p. 201.

14 Manuel António Pina, *op. cit.*, p. 340.

15 *Idem*, p. 113.

16 *Idem*, p. 137.

- 17 *Idem*, p. 147.
18 *Idem*, p. 105.
19 Entrevista ao *Jornal i*, 12 de Outubro de 2012, <http://www.ionline.pt/node/181453>, s.p.
20 Manuel António Pina, *op. cit.*, p. 160.
21 Entrevista a Luís Miguel Queirós (*Público*, suplemento *Ípsilon*, 17 de Junho de 2011), in LyraCompoetics, <http://lyracompoetics.ilcml.com/entrevistas-2/>, s.p.
22 Manuel António Pina, *op. cit.*, p. 274.
23 *Idem*, p. 282.
24 *Idem*, pp. 232-3.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Há um deus único e secreto
em cada gato inconcreto
governando um mundo efêmero
onde estamos de passagem

Um deus que nos hospeda
nos seus vastos aposentos
de nervos, ausências, pressentimentos,
e de longe nos observa
(um deus que nos hospeda
e de longe nos observa
um deus que nos hospeda)

Somos intrusos, bárbaros amigáveis,
e compassivo o deus
permite que o sirvamos
e a ilusão (e a ilusão) de que o tocamos
(e a ilusão e a ilusão de que o tocamos)

Ler e escrever

MANUEL ANTÓNIO PINA

1.

O poeta Jacques Réda, que esteve recentemente no Porto, falou aqui (na Faculdade de Letras) numa sessão de leitura de poemas seus realizada uns meses antes na Maison de la Poésie, em Paris. Durante essa sessão foi, a seu pedido, colocada ao lado da sua uma cadeira vazia. Quando alguém, durante o colóquio que se seguiu à leitura de poemas, lhe fez a inevitável pergunta “Porque escreve?”, Réda apontou para o lado: “Não sei. Não sou eu quem escreve os meus poemas, é este.”

Para além da *boutade*, o episódio pareceu-me curioso, e vinha ao encontro de algo que eu próprio em tempos escrevera (num poema aparentemente sobre Hegel): “É sempre Outro quem escreve. (Como poderia o escritor, ele próprio, mesmo quando é/ um Filósofo, reconhecer o que está ali para ser escrito?)”¹ A ausência, na escrita, daquele que escreve, e o próprio sentimento da escrita como ausência, são provavelmente muito menos dramáticos do que na história de Réda. Mas esta tem, talvez, a vantagem de, encenando-os, os evidenciar com alguma (a possível) clareza. Porque o assunto não se esgota talvez na ausência do autor, ou no problema da autoria como ausência, mas, pelo menos no caso extremo da poesia, ou no de alguma extrema poesia, do vazio da própria escrita e da presença-ausência, dividida e trágica, da Palavra nas explícitas palavras comuns do poema.

Talvez todo o texto literário seja a expressão pública de um vazio privado que, por isso mesmo, há-de *querer* facultar-se, através de processos de ocultação mais ou menos complexos. Isto é, talvez todo o texto literário seja também um texto sobre a própria literatura, ou, pelo menos, sobre o processo literário.

2.

Por outro lado, todos os escritores acabam, mais tarde ou mais cedo, por se perguntar acerca do que escrevem e do que os leva a escrever. As respostas, no entanto, nem sempre serão tão esclarecedoras, do ponto de vista estritamente literário, quanto se poderia esperar que fossem. A maior parte das vezes a questão e a resposta têm tendência a ser, também elas, literatura, isto é, e como Blanchot diria, ilusão. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, de Roussel, é certamente um bom exemplo disso, ao passo que, em contrapartida, *Impressions d'Afrique* ou *Locus Solus*² são talvez os romances de um processo literário, constituindo, simultaneamente, a sua ilustração. E quem acreditará que alguém escreve um poema do modo como Poe diz que escreveu “O Corvo”?³

Não convindo valorizar excessivamente tudo o que escrevem os escritores sobre a sua própria obra e os seus processos, o testemunho da experiência

literária não pode deixar, no entanto, de ser um documento decisivo para a compreensão da própria literatura.

Por isso tentarei esboçar o percurso da palavra literária (e deixando de lado o perplexo problema do próprio conceito de literatura) entre a escrita e a leitura socorrendo-me da minha própria experiência de escritor e de experiências que se me afiguram concordantes com a minha. E se convoco a minha experiência não é certamente por razões de imodéstia mas, tão-só, de prudência elementar, entendendo que, independentemente do interesse (provavelmente limitado) que a minha experiência possa ter, ela é a única contribuição séria que, em boa verdade, estou em condições de na matéria dar.

E, sobretudo, porque, decorrendo tal experiência da literatura, fundamentalmente, do território da palavra poética – esse “acaso verbal onde vai cair o fruto maduro da significação” a que se refere Barthes⁴ – que, a partir da modernidade, simultaneamente abarca quer a função quer a estrutura da própria linguagem, julgo que talvez seja aí possível, mais claramente do que em outros por assim dizer géneros, discernir um tal percurso.

O que leva então o escritor a escrever? E, depois, o leitor à *escrita passiva* que é a leitura? A constatação clássica de Rodolfo Agrícola de que se escreve *ut doceat, ut moveat, ut delectet*,⁵ ou seja, para ensinar, para comover ou para deleitar, deixa de parte, parece-me, como todas as que põem a tónica na intenção social do discurso literário, um acontecimento decisivo: por que se escreve, e por que se escreve uma coisa e não outra?

A resposta da experiência poética a esta questão é, mais do que do domínio do social ou do “ético”, antes, e sobretudo, do domínio do “patético” e do individual. É usual os escritores, sobretudo os poetas, falarem da “necessidade de escrever”. Desde o “parler sans avoir rien à dire” de Verlaine ou a famosa apóstrofe de Rilke ao jovem poeta seu correspondente (“Se pode parar de escrever não perca a oportunidade”: as palavras não serão exactamente estas, mas é esse o seu sentido), até Borges⁶ declarando à *Paris Review*, numa entrevista de 1967, que “não poderia passar sem escrever” e que “se não escrevo sinto uma espécie de remorso”, a literatura abunda de depoimentos em torno da imperatividade vital do acto de escrever. Mas escrever o quê? Porquê poesia e não um romance policial, ou uma carta à família, ou ao director de um jornal?

Eliot⁷ reporta a imperatividade da escrita poética à emergência de um “incómodo”, uma espécie de *desejo* de falar, talvez (como, aliás, ele próprio reconhece) excessivamente misterioso, e provavelmente ainda da família dessa outra entidade não menos misteriosa que é a famosa “inspiração”. De qualquer modo, pessoalmente, gosto da palavra “incómodo”. Como gosto da palavra “remorso” utilizada por Borges para qualificar a ausência de resposta literária a tal imperatividade. Uma e outra enfatizam, acho eu, a componente psicológica (e mesmo moral) que, de acordo com a minha própria experiência, conduz (mas estamos certamente num domínio onde a regra é não haver regra) à expressão lírica, e que tem que ver com o cumprimento da fidelidade a um compromisso mais ou menos vago (ou vazio)

que tanto pode existir absolutamente, em relação a si próprio, como em relação aos outros. De facto, é difícil evitar a constatação de que muita e boa poesia tem sido escrita por imposição das circunstâncias da consciência social ou política dos poetas; ou até em resultado de “encomendas” mais utilitárias...

Eliot fala de um “germe criador” mais ou menos vago, uma espécie de *pathos*, anterior à linguagem e aos seus recursos, que, encontradas que sejam as palavras para se exprimir, desaparecerá, substituído pelo poema. E descreve o processo da escrita poética como uma busca inquieta em que o poeta não sabe que palavras procura até as encontrar, e não identifica esse “germe” até ele se ter transformado em palavras (e a semelhante processo se referem, mais ou menos explicitamente, poetas – e poesias – tão díspares como [Paul] Claudel ou Gottfried Benn). O poeta não saberia o que tem para dizer até o ter dito; e mais: *no esforço de o dizer, não está interessado em fazer as outras pessoas compreenderem alguma coisa*, nem que alguém venha a ouvi-lo. No momento da escrita, a poesia constituiria uma singular espécie de agorafobia, dispensando inteiramente o leitor (isto é, o livro), pois que, como Eliot afirma, “a primeira voz da poesia é a do poeta falando para si mesmo, ou não falando para ninguém”.

O “impulso oculto” que conduz à escrita poética seria, então, uma espécie de demónio, *a bodiless child full of life in gloom/ crying with frog voice, “what shall I be?”*⁸ (*sem corpo, cheio de jovem vida, no escuro/ gritando roucamente “que virei a ser?”*), contra o qual o poeta se encontraria indefeso, porque sem rosto e sem nome, e o poema seria “como que um exorcismo contra esse demónio”.

O poeta não teria, pois, como finalidade comunicar com ninguém, mas “conseguir alívio de um profundo incómodo”. Escrevendo, experimentaria então um momento de exaustão, de apaziguamento e de absolvição, só nessa altura dizendo ao poema: “Vai-te, procura lugar num livro!”⁹

A escrita poética não teria, assim, o leitor como destino primeiro e necessário. Dir-se-ia que o poeta, pelo menos o poeta da “primeira voz”, dispensaria absolutamente, no momento da escrita, o livro e a leitura. Mas aqui entra a linguagem (e, especialmente, a língua, isto é, a *familiaridade social* do poeta, o lugar do compromisso sem escolha entre a sua liberdade e solidão e a sua história): “Uma parte do prazer que encontramos na grande poesia é o prazer de ouvirmos palavras que não nos eram dirigidas.”¹⁰ Mas, se o poema fosse exclusivamente para o autor, seria um poema numa linguagem privativa e desconhecida, e um poema que o fosse apenas para o seu autor acabaria por não ser poema de todo.”¹¹

Porque o poema é a expressão física, na língua, do impulso poético. A língua, com a qual e, simultaneamente, contra a qual, o “material psíquico” originário do poema procura e encontra uma *forma*, e onde essa forma finalmente se consuma transformando-o e identificando-o, constituiria, pois, o laço entre a solidão do poeta e a solidão do leitor. Mesmo quando a função da escrita literária fosse, não a de *exprimir* mas a de *dispor*, ela seria também, por força justamente da sua presença na língua e na história, uma

leitura da história (máxime da história da própria literatura). E talvez até nos extremos casos em que, buscando a salvação pelo silêncio, a escrita assuma face a essa história, como em Mallarmé, uma rarefacção formal e uma natureza *assassina* (o termo é de Blanchot) da fala social onde a leitura se funda, ela esteja condenada, porque é de uma condenação que se trata, a fazê-lo *dentro* da língua e da literatura e a tornar-se, assim, inevitavelmente, num problema da linguagem.

A língua, como diz Barthes, está aquém da literatura, é um *habitat* familiar, um horizonte que o escritor partilha com o leitor. Nela, enquanto corpo comum, a leitura assume-se então, *naturalmente*, como uma espécie particular de manifestação da obra literária.

O poema chega ao leitor sob o modo de, como diz Pound, “linguagem carregada de significado” e, através da interpretação, é sempre *escrito* de novo. Assim como o poeta, na palavra e na forma do poema, *leu*, escrevendo, o que não sabia que “tinha para dizer”, o livro onde o poema encontrou lugar (o livro físico e, também, o “livre à venir”, o absoluto livro-limite que cada livro deseja e anuncia) é o espaço textual que agora se abre a uma nova e múltipla escrita, a da leitura. A leitura constituirá, pois, uma espécie de *escrita passiva* e segunda, do mesmo modo que a escrita foi, antes, uma primeira e activa leitura.

Activa porque a leitura do poeta consiste numa procura (de palavras e de formas) mas, principalmente, porque essa procura, essa *poiesis*, conforma, *faz* o poema, dando *presença* dizível ao indizível e ao vazio, sem tempo e sem corpo, que terá movido o poeta. O poeta não sabia, antes do poema, o que – usando de novo a expressão de Eliot – “tinha para dizer” simplesmente porque *não havia nada para dizer*, tão-só a vontade de dizer esse nada, vontade que pertence ainda ao foro do psicológico e não, obviamente, ao literário.

Parece também óbvio que aquele que agora lê se lê, a si e às suas circunstâncias, no interior do seu próprio tempo e da sua própria história e, simultaneamente, do tempo e da história comuns, cada livro assim se tornando um número infinito de livros, tantos quantos as suas possíveis leituras, ou, para utilizar uma expressão cara à teoria literária, tantos quantos a pluralidade de “círculos hermenêuticos” que, em cada momento, por ele é possível fazer passar.

3.

Se a existência linguística do poema, a sua materialização – mais ou menos problemática ou conflitual – na língua, supõe a leitura, isto é, a sua presença social, o livro constitui o instrumento privilegiado de tal presença.

Barthes fala da inevitabilidade da literatura e da presença social da escrita mesmo quando essa escrita suicidariamente se propõe, em nome da salvação, à sua própria morte. Espécie de Orfeu “que só pode salvar aquilo que ama renunciando a ele”, tal escrita, apesar de tudo, não pode deixar de voltar-se e olhar para trás. Esse olhar trágico consubstancia-se justamente na circunstância de a inocência de um mundo sem literatura ter de

ser anunciada fazendo literatura. Fora da literatura, isto é, da fala social, máxime do livro, só há espaço para o mutismo último, como o de Rimbaud ou o de alguns dos surrealistas. Se Kafka verdadeiramente *quisesse* deitar fogo aos seus textos, tê-lo-ia ele mesmo feito, e não teria provavelmente jogado com Max Brod¹² o pessoano jogo do “se te queres matar porque não te queres matar?”

Sob outro ponto de vista, não deixa de ser curiosa a expressão utilizada por Eliot dando o poema por escrito e a caminho da leitura. Diz Eliot que “a entrega final, por assim dizer, de um poema a um auditório desconhecido, para esse auditório dele se servir, [lhe] parece ser a consumação do processo iniciado na solidão e sem pensar no auditório [...], porque marca a separação final do poema do seu autor”.¹³ E acrescenta: “Deixemos o autor, então, descansar em paz.”

O livro é a única morte possível, a única evasão possível, do autor. Com a chegada do poema ao livro, o autor morre enquanto tal. Mas, morto o autor, viva o autor: o poema pertence, agora, à múltipla *autoria* do leitor e a leitura torna-se “o próprio gesto da escrita posto em jogo”.¹⁴ Nestes termos, não fará qualquer sentido falar de leituras mais fiéis ou menos fiéis; a leitura é, necessariamente, infiel, ou, melhor, o problema da fidelidade não se põe na leitura, justamente em razão da sua natureza de autoria. A única leitura “absolutamente fiel” seria uma inútil e tautológica leitura do género da de “Pierre Menard, Autor do Quixote”,¹⁵ a pura repetição da autoria do autor (mesmo assim, em resultado das circunstâncias do tempo e do lugar, e, como se sabe, a ficção literária de uma ficção literária, isto é, ainda, uma autoria).

Mas o que conduz o leitor à autoria, à sua própria e pessoal *escrita* do poema? Porque se lê poesia? Provavelmente não haverá hoje, para isso, razões que se contabilizem com facilidade, conhecida como é a estreiteza do público de livros de poesia, transformado numa pequena igreja de iniciados, celebradores de rituais codificados de evocação e celebração, em que, como escreve Alexandre O'Neill, “tudo fica entre nós, entre nós”. Mas talvez, por isso mesmo, seja possível vislumbrar aí, nesse fechamento e nessa desrazoabilidade, excluídas as diversificadas *circunstâncias* de tipo social que eventualmente podem levar os leitores à leitura de livros, alguma elementaridade reveladora de qualquer coisa sobre a necessidade da arte em geral e da literatura em particular. E talvez essa *qualquer coisa* nos possa esclarecer então não só sobre a leitura mas, também, sobre a escrita, melhor do que o podem fazer as autopsicografias (Roussel escrevia, ao que parece, em busca da sensação de “êxtase” e de “glória”, Virginia Woolf perseguia “um fantasma”, Remy de Gourmont procurava o “prazer de escrever francamente” sobre aquilo que pensava, Borges o “prazer” e a “emoção” – mas que quererá, afinal, tudo isto dizer?), melhor do que o podem fazer, dizia eu, as autopsicografias dos próprios escritores.

-
- 1 “Hegel, filósofo esporádico?”, poema datado de 22 de agosto de 1976, publicado em *Aquele Que Quer Morrer* (1978) e assinado por Slim da Silva. Quanto à atribuição dos seus poemas, tanto a Slim da Silva como a Clóvis da Silva (este com a colaboração do amigo Flávio dos Prazeres/Plágio dos Fazeres), Manuel António Pina diz, tomando o segundo como referência: “É alguém que eu (não tenho melhor palavra à mão do que “eu”) vejo a escrever algumas coisas que escrevo. Não um heterónimo, talvez antes um ortónimo da literatura ela-mesma (isto é, da outra).” [N. da E.]
- 2 *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935, póstumo), *Impressions d’Afrique* (1910) e *Locus Solus* (1914) são os três livros essenciais de Raymond Roussel (1877-1933), poeta, romancista, dramaturgo e músico francês. No primeiro, Roussel revela o método composicional dos outros dois, baseado em homofonias e duplos sentidos de palavras. *Impressões de África* foi editado pela Relógio D’Água (2011); em 2019, a VS. editou *Novas Impressões de África seguido de Como Escrevi Alguns dos Meus Livros*: o primeiro texto recupera a tradução de Luiza Neto Jorge para a Fenda (1988), e o segundo foi traduzido por Manuel João Gomes; *Locus Solus* foi a fonte de inspiração da exposição *Locus Solus: Impressões de Raymond Roussel*, na Fundação de Serralves, em 2012, e do catálogo que a acompanhou. [N. da E.]
- 3 Poe descreveu a escrita de “O Corvo” (1845) como um processo estritamente racional. No ensaio *A Filosofia da Composição* (1846), afirma que planeou o poema com a precisão de um problema matemático, construindo-o do final para o início, de modo a garantir o máximo impacto junto do leitor. [N. da E.]
- 4 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.
- 5 *Apud* Ezra Pound, *ABC da Literatura*, S. Paulo (Brasil), 1973.
- 6 Jorge Luis Borges, *Entrevistas da Paris Review*, Tinta-da-china, Lisboa, 2009.
- 7 T.S. Eliot, “As Três Vozes da Poesia”, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1962.
- 8 Thomas Lovell Beddoes, *Death’s Jest-Book: Or The Fool’s Tragedy* (1850).
- 9 T.S. Eliot, *op. cit.*
- 10 Também Barthes fala, em *Le Plaisir du texte*, da leitura como *voyeurismo*.
- 11 T.S. Eliot, *op. cit.*
- 12 Escritor, compositor e jornalista, Max Brod foi amigo, biógrafo e executor testamentário de Kafka. [N. da E.]
- 13 T.S. Eliot, *op. cit.*
- 14 Philippe Sollers, *L’Écriture et l’expérience des limites*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.
- 15 “Pierre Menard, Autor del Quijote” (1939), conto de Jorge Luis Borges, publicado no livro *Ficções* (1944). É escrito como se fosse uma crítica literária ao *Quixote* deste fictício romancista francês do século XX – que reproduz rigorosamente o *Dom Quixote* de Cervantes –, levantando assim questões sobre a natureza da apropriação e da autoria. [N. da E.]

Texto originalmente publicado na *Revista Portuguesa de Psicanálise*, n.º 18, de março de 1999, pp. 37-42. Escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

© Herdeiros de Manuel António Pina / SPA, Lisboa, 2026.



Falsas Histórias Verdadeiras: Uma Pina Colagem integra materiais e excertos das seguintes proveniências da obra de **Manuel António Pina**:

- **teatro:** *História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca*; *Trilogia do Inventão – O Maior Intelectual do Mundo, Trabalhadas e Trapalhadas, A Homenagem aos Pés*; *O Homem do Saco*; *A Cabeça no Ar*; *A Arca do Não É*; *Nada na Cabeça*; *Anão Anão & Assim Assim*; *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas*. In *Teatro*, Assírio & Alvim, 2023;
- **poesia:** *Perto do centro*, *A Ana Quer*, *It's all right, ma...*, *Lembranças*, *Quando há pouco ao telefone...* In *Todas as Palavras – Poesia Reunida*, Assírio & Alvim, 2012;
- **crónica:** *Saber de cor*, *O ano da morte de José Saramago*, *Para quê? Para quê?*, *Apresentação sob a forma de crónica*, *Chamo-lhes crónicas porque não sei o nome disto*, *O gato não*, “*É isto um homem?*”, *Aos nossos heróis*, *Notícias do pesadelo*, *A Nação ao espelho*, *O mundo real estraga tudo*, *O ovo da serpente*, *(Este) rosto*, *Um adeus como todos imenso*, *Os livros que nunca lemos*, *O caminho de casa*, *2 ou 3 coisas que sei sobre livros*. In *Crónica, Saudade da Literatura*, Assírio & Alvim, 2013;
- **conto:** *O Têpluquê* (1976);
- **publicidade:** anúncio 115;

e

- **canções de A Garota Não:**
A filha de um rei, Como se desenha uma casa, Os gatos, Vira do Mundo, Fado deste Lado, As vozes, A vaquinha avança, Quem dói somos nós, O que me vale, Amor como em casa: música de A Garota Não | versos e poemas de Manuel António Pina;
Escrevo porque tenho medo, O país da falta de provas, Os meus mortos: música e letra de A Garota Não (inspiradas em versos, crónicas e/ou entrevistas de Manuel António Pina) + dois instrumentais.

VICTOR HUGO PONTES*Direção e dramaturgia*

Encenador, coreógrafo, cenógrafo e professor, nasceu em 1978 em Guimarães e vive no Porto. O seu trabalho reflete uma formação multidisciplinar em artes plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e em teatro pelo Balletteatro Escola Profissional, complementada por uma posterior formação em dança, no curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Fórum Dança. Fez o curso de Encenação de Teatro na Fundação Calouste Gulbenkian, dirigido pela companhia inglesa Third Angel, e, em 2006, o curso do Projet Thierry Salmon – La Nouvelle École des Maîtres, dirigido por Pippo Delbono, na Bélgica e em Itália. Foi assistente de encenação de Nuno Cardoso durante dez anos. Entre 2009 e 2025, foi diretor artístico da Nome Próprio – Associação Cultural, que fundou em 2000. As suas obras coreográficas, caracterizadas pela combinação de recursos da dança, teatro e música, utilizam cenografias complexas, movimentos expressivos e textos adaptados de obras literárias, criando uma linguagem própria, singular e distintiva no panorama da dança portuguesa contemporânea. Tem desenvolvido projetos com os mais variados elencos, envolvendo intérpretes com e sem formação em artes performativas e de diferentes faixas etárias, explorando um universo artístico inclusivo e diversificado. Ao longo da carreira, tem colaborado com vários artistas, como Jorge Andrade, Marco Martins, Joana Craveiro, Joana Gama, Manuela Azevedo e Hélder Gonçalves. O seu trabalho tem sido amplamente apresentado em território nacional, passando por teatros como o Teatro Nacional São João, Teatro Municipal do Porto – Rivoli, Centro Cultural de Belém, e internacionalmente em países como Alemanha, Bélgica, Brasil, Espanha, França, Itália, Países Baixos e Rússia. Foi nomeado para os Prémios SPA na categoria de Dança – Melhor Coreografia, com os espetáculos *A Ballet Story* e *Os Três Irmãos* e, em 2019, venceu nessa categoria com o espetáculo *Margem*. Integrou o programa DanceWeb 2017 do Festival ImPulsTanz em

Viena, como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian. É, desde setembro de 2025, o diretor artístico do Teatro Nacional São João.

JACINTO LUCAS PIRES*Dramaturgia*

Escreve livros, peças de teatro, filmes, música. *Vento nos olhos*, romance, foi publicado no ano passado. *Oração a que faltam joelhos*, o seu romance anterior, ganhou o prémio John Dos Passos 2021. *Pés rolantes*, um álbum ilustrado com texto seu e ilustrações de João Fazenda, saiu em 2024. No teatro, trabalha com diferentes grupos e encenadores – no TNSJ, estreou *Arranha-céus* (1999, coprodução com o Teatro Bruto, enc. Ricardo Pais), *Figurantes* (2004, enc. Ricardo Pais), *Exatamente Antunes* (2011, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas), e *Henrique IV, parte 3* (2016, coprodução com a companhia Ninguém, enc. Jacinto Lucas Pires); em dezembro de 2025, o Ensemble estreou a sua peça mais recente, *Salvação!* (enc. Jorge Pinto). Várias das suas peças estão publicadas, estando algumas das mais recentes reunidas no volume *Igual ao Mundo* (Húmus, 2018). Escreveu e realizou três curtas-metragens, *Cinemaamor* (1999), *B.D.* (2004) e *Levantamento* (2014), e uma longa-metragem, *Triplo A* (2017). Com Tomás Cunha Ferreira, faz parte da banda Os Quais. É também autor da personagem musical Jacinto Manupela. E escreve a newsletter *Pardon my English*.

A GAROTA NÃO*Música*

Cátia Mazari Oliveira nasceu em Setúbal, em 1983. Durante dois anos, aprendeu a tocar piano, que acabou por trocar pela viola. É licenciada em Comunicação e Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese final dedicada à História e Práticas da Música no Concelho de Setúbal entre 1850 e 2000. Prosseguiu a formação na área do jornalismo, no CENJOR. Trabalhou quatro anos na Popular FM, assegurando a Agenda Cultural da estação.

Entre 2016 e 2023, foi dirigente na Câmara Municipal de Setúbal, onde coordenou a Divisão de Juventude, desenvolvendo projetos de associativismo juvenil, formação, capacitação e empregabilidade, desenvolvimento cultural e artístico e gestão de equipamentos. Lançou o primeiro disco em 2019, *Rua das Marimbas n.º 7*. Seguiram-se *2 de Abril* (2022), nome do bairro de Setúbal onde nasceu, e *Ferry Gold* (2025). Nos Globos de Ouro de 2023, ganhou a categoria de Melhor Intérprete e, pelo disco *2 de Abril*, foi distinguida pela Sociedade Portuguesa de Autores com o Prémio de Melhor Trabalho de Música Popular (2023) e com o Prémio José da Ponte (2024). Pelo mesmo álbum, foi distinguida com o Prémio José Afonso 2023, pela Câmara Municipal da Amadora. Tem no currículo colaborações com Três Tristes Tigres, Calíope, Noiserv, Sérgio Miendes, Omiri, Orelha Negra, Os Surrealistas, Luca Argel, Clã, Sérgio Godinho ou Castelo Branco.

F. RIBEIRO

Cenografia

Lisboa, 1976. Tem formação em Pintura, Design de Cena, Ilustração e Fotografia. No teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes

e Yaron Lifschitz. Em 2004, ganhou o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

WILMA MOUTINHO

Desenho de luz

Meschede, 1969. Licenciada em Análises Clínicas e Saúde Pública, descobriu o interesse pela iluminação no Curso Intensivo de Iniciação ao Teatro do TUP (1994). Entre 1995 e 1998, frequentou o Curso de Produção, Luz e Som, na ESMAE, e em 2003 terminou o Curso de Robótica, no Centro de Tecnologia del Espectáculo – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, em Madrid. Com um percurso profissional marcado pela diversidade, desenvolveu uma carreira consistente no desenho de luz para dança, ópera, música e teatro. Tem trabalhado com vários criadores, destacando-se a colaboração contínua com Victor Hugo Pontes desde 2003, assinando o desenho de luz da maioria das suas criações, de que se destaca *Margem*, distinguida com o Prémio SPA de Melhor Coreografia. Desde esse ano, é também responsável pelos projetos de iluminação da banda Clã. É cofundadora do ENTREtanto Teatro (1994) e do Kabong – Teatro de Rua (2000). Em 2009-10, colaborou com Cristiana Rocha no projeto *A Casa Subterrânea* – Ateliê de Movimento e Luz para Crianças –, sendo depois convidada a orientar várias Oficinas de Luz dirigidas ao público infantil.

FRANCISCO LEAL

Desenho de som e sonoplastia

Lisboa, 1965. Técnico de som e sonoplasta. Mestre em Artes e Tecnologias do Som, com formação musical clássica e de jazz. Foi coordenador do departamento de Som do TNSJ durante 28 anos (1993-2021). Ao longo de mais de 35 anos, a sua atividade tem-se dividido entre espetáculos e a gravação e edição de som, tendo

assinado múltiplos trabalhos de desenho de som e sonoplastia para teatro, música e dança, assim como para exposições, e criação de bandas sonoras para desfiles de moda. Em 2003, foi distinguido com uma menção especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”. Tem colaborado na gravação de diversos CD de música e poesia, e efetuou a gravação e pós-produção de som para várias edições em DVD de espetáculos de teatro e de música do TNSJ, assim como de diversos documentários. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, citem-se os encenadores Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Fernando Mora Ramos, João Cardoso, Luís Miguel Cintra, Carlos Pimenta, Rogério de Carvalho, Carlos J. Pessoa, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Mário Laginha, Rui Massena, Bernardo Sasseti, Pedro Burmester, Egberto Gismonti, Drumming GP, os coreógrafos Paulo Ribeiro, Olga Roriz, e o estilista Nuno Baltazar.

LUÍS CARVALHO

Figurinos

Vizela, 1987. Licenciou-se em Design de Moda e Têxtil pelo Instituto Politécnico de Castelo Branco. Participou em diversos concursos de moda, em Portugal e no estrangeiro. Trabalhou na ModaLisboa e nos ateliês de Filipe Faísca e Ricardo Preto. Foi designer de moda na empresa Salsa Jeans durante 2 anos e meio, até decidir aventurar-se em nome próprio. Em 2013, ano de viragem na sua carreira, criou a marca Luís Carvalho. Nesse ano, apresentou a primeira coleção na ModaLisboa e, desde então, tornou-se presença constante na Lisboa Fashion Week. Em 2014, abriu o Luís Carvalho | studio, em Vizela, que reúne ateliê e loja própria. Foi distinguido em 2016 com o prémio GQ Men of The Year, na categoria de Designer de Moda. Em 2017, conquistou o Globo de Ouro de Melhor Estilista e apresentou uma coleção na Paris Fashion

Week, no âmbito do Showcase Moda Portugal. Em 2018 e 2019 foi um dos laureados no prémio Maison Mode Méditerranée, em Marselha. Em 2021, voltou a ser distinguido com o Globo de Ouro de Melhor Estilista. É reconhecido por vestir inúmeras figuras públicas nacionais e internacionais.

ANA CELESTE FERREIRA

Apoio vocal

Formada em Canto Lírico pelo Conservatório de Música do Porto, com especializações em Teatro Musical pela Mountview Academy of Theatre and Arts, de Londres, tendo estudado, entre outros, com Cecília Fontes, Peter Harrison, Charlotte Shorthouse, Helen Rowson, Luís Madureira, João Henriques e Jeff Cohen. Participou como cantora e atriz em óperas, peças de teatro e de teatro musical sob a direção de Luís Castro, Ricardo Pais, Vítor Rua, Miguel Azguime, Nuno Carinhas, Peter Michael Dietz, Clara Andermatt, Albano Jerónimo, entre outros. Participa como *diseur* e cantora nos ciclos Quintas de Leitura e Porto de Encontro, é criadora e intérprete de recitais que cruzam música e literatura, e fundou o grupo de música de câmara Ensemble MinneSang. É formadora de canto e técnica vocal, com ações de formação no Balletteatro, Rádio Renascença, RTP ou Teatro Municipal do Porto, orienta os Laboratórios de Leitura Poética e é narradora de audiolivros. Dirige cursos de Voz e Elocução para atores e locutores. É docente de Voz e Canto na Universidade Lusófona do Porto e na ACE Famalicão.

CÁTIA ESTEVES

Apoio ao movimento e à direção

Inicia os estudos de dança no Ginásio Escola de Dança, base das primeiras experiências de corpo, movimento e comunicação artística. Esses anos de formação levaram-na à procura de mais *workshops*, mais trabalhos com coreógrafos independentes, até chegar ao Ballet Contemporâneo do Norte, onde dançou

durante largos anos. As primeiras experiências coreográficas aconteceram no NEC – Núcleo de Experimentação Coreográfica, trabalhando com artistas emergentes do Porto. Pelo caminho, entregou-se às ciências sociais e terminou uma licenciatura em Economia, um mestrado em Ensino de Dança e um título de Especialista nesta área artística. A relação com o outro direcionou-a para a pedagogia, lecionando durante mais de 15 anos em diversas escolas de ensino vocacional artístico e de ensino superior. Preservou a relação profissional com a dança, desempenhando funções de assistência de movimento e de direção artística com coreógrafos/encenadores nacionais e internacionais: Victor Hugo Pontes, Nuno Cardoso, Gregory Maqoma, Willi Dorner e Roberto Oliven. Enquanto formadora e professora, mantém uma colaboração com instituições profissionais performativas.

ANA AFONSO LOURENÇO

Braga, 2002. Aos 17 anos entrou para uma academia de teatro amador. Estreou-se profissionalmente em 2022, em *Corpo Clandestino*, de Victor Hugo Pontes, uma criação da Nome Próprio. Em 2025, concluiu a licenciatura em Teatro na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto. Em 2024, integrou os elencos de *Fedra (Não é de Pedra)*, de Martim Pedroso, uma coprodução da Nova Companhia e do Teatro São Luiz, e de *Drama de cozinha para um país fascista*, também de Martim Pedroso, uma produção da Nova Companhia (2024-25). Tem procurado enriquecer a sua formação através da participação em vários *workshops*, dirigidos por Ângela Diaz Quintela, Ana de Oliveira e Silva, Rui Paixão, Beatriz Batarda, Sandra Barata Belo, Ricardo Pais, entre outros.

CATARINA CARVALHO GOMES

Braga, 1997. Interessa-se pelo trabalho de exploração vocal. Gosta de escrever canções e de gravar vozes para os discos dos amigos. Formou-se em Interpretação, na ACE Porto,

licenciou-se em Linguística, na FLUP, e frequenta a licenciatura em Terapia da Fala, na ESS.

É professora de voz falada na ACE Famalicão, aliando a Fonética e a Fonologia ao trabalho técnico e criativo do intérprete, e formadora no Serviço Educativo da Orquestra de Jazz de Matosinhos. Enquanto atriz, desde 2015 que trabalha com diversos encenadores e companhias, sobretudo do Porto. Em 2021, criou o espetáculo monologal *Diacrítico*, com Pedro Galiza, do qual foi intérprete (uma produção Grua Crua/ASSÉDIO). Encenou *Não Sou Como a Figueira*, da PELE, com texto de Sara Barros Leitão, e dirigiu um dos espetáculos de abertura da Braga 25 – Capital Portuguesa da Cultura, com as Mulheres do Minho e os alunos do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Em 2023, lançou o disco autoral *Novas Canções da Terra*.

DANIEL TEIXEIRA PINTO

Porto, 2001. Ator, músico, *streamer*, artista plástico e videógrafo. Aos onze anos, foi coagido pela mãe a fazer teatro, permanecendo refém até hoje. Licenciou-se na ESMAE, em 2022. É membro do Coletivo Obsoleto, cofundador do NAVIO – Núcleo Artístico de Vontades Inusitadas e Outras, e músico na banda A Desenhada. Criou a performance *chatpunk* (2022), sob a orientação de André e. Teodósio. Atuou em VOZ, do Teatro do Frio, com as Sopa de Pedra (2022). Foi cocriador e intérprete de *Diário de uma República II* e *Diário de uma República III*, da companhia Amarelo Silvestre (2023-26). Participou em *A Tecedeira que Lia Zola*, do Teatro Experimental do Porto (2025). Enquanto ator, foi dirigido por Victor Hugo Pontes, Catarina Lacerda, Fernando Giestas, Rafaela Santos, Ricardo Correia, Rita Grade, Hugo Gama, Marta Tomé, Bruno Bravo, John Romão, António Durães, Paulo Calatré, Gonçalves Amorim, Sara Barros Leitão, Bruno Martins, Claire Binyon, Inês Vicente, Simão Collares e Tomé Nunes Pinto.

JOANA CARVALHO

Porto, 1977. Tem formação em Psicologia e Interpretação. Integra a Musgo e trabalha com Circulando, Ao Cabo Teatro, Panmixia e ASSÉDIO. Participou em espetáculos encenados por Fernando Mora Ramos, Ana Luená, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. No Teatro Nacional São João, fez parte dos elencos de *Breve Sumário da História de Deus e Floresta de Enganos*, de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, *Macbeth*, *Otelo*, *Lear* e *Hamlet*, de Shakespeare, *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, *O Fim das Possibilidades*, de Sarrazac, *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, *A Promessa*, de Bernardo Santareno, *A Morte de Danton*, de Büchner, *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Genet, *Espectros*, de Ibsen, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, *O Pelicano*, de Strindberg, e *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, de Robert Walser. Faz dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica.

JORGE MOTA

Ucha, Barcelos, 1955. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro do Bolhão, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto ou Arena Ensemble. Em cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira e José Filipe Costa. Em televisão, colaborou em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da ACE, professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No Teatro Nacional São João,

integrou elencos de múltiplos espetáculos de Silviu Purcărete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso ou João Cardoso, a partir de textos de Shakespeare, Gil Vicente, Carlo Gozzi, Martin Crimp, Alfred de Musset, Tchekhov, entre outros. Os seus mais recentes espetáculos incluem *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, *O Pelicano*, de Strindberg, e *Hamlet*, de Shakespeare, encenações de Nuno Cardoso.

JOSÉ SANTOS

Oliveira de Azeméis, 1999. Artista multidisciplinar, com prática centrada na dança contemporânea e na performance. Licenciado em Dança (BA Hons, 2025) pelo Institute of the Arts Barcelona. Em 2025, integrou o processo criativo de *F*cking Future*, de Marco da Silva Ferreira, e atuou no festival Neopop, ao lado da DJ BIIA. Participou no filme de dança *Stroked by a Delusional Beauty* (2024), com coreografia de Albert Garrell. Em 2019, foi figurante em *The Scarlet Letter*, de Angélica Liddell, no Teatro Nacional D. Maria II. Estreou-se profissionalmente em *Margem*, de Victor Hugo Pontes, integrando digressões nacionais e internacionais (2018-23). Entre 2014 e 2022, participou em várias produções da Academia All About Dance, contexto formativo fundamental. O seu percurso inclui trabalho desenvolvido com Jacob Gómez Ruiz, Russell Maliphant, Guy Shomroni, Humanhood, Kennedy Muntanga, Guido Sarli, Mathew Robinson, Jorge Crecis e Yaniv Abraham. Interpretou obras de Julia Ehrstrand, Davide Di Pretoro, Jason Martin, Monique Jonas, Livia Massarelli e Raphael Miro Holzer. Na sua prática, explora o corpo e a presença como território, em dança e performance.

MARCO OLIVAL

Funchal, 1999. Iniciou os estudos artísticos em 2011, na Escola de Dança do Funchal, e terminou em 2018 o Curso Secundário de Dança, no Ginásio (Porto). Frequentou a Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica, pela Companhia Instável, e o Programa de Treino Avançado em Dança Contemporânea, no Performact, em Torres Vedras. Enquanto intérprete, integrou projetos de criadores como Victor Hugo Pontes, Catarina Miranda, Henrique Amoedo, Olsi Gjerci, Diana Seabra, Daniel Matos, Casey Lee Bins, Maria Clara Villa-Lobos, Sofia Brito, Eduardo Breda, Luiz Antunes, Miguel Vieira e Tânia Carvalho. Criou *Indomado*, cocriou *Poda*, com Diana Duarte, e *Gineceu*, com Luiz Antunes, tendo coreografado a curta-metragem *Entanglements*, de Nuno Serrão. Frequenta o mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, na Escola Superior de Dança, e trabalha num primeiro EP, intitulado *Frágil.Idade*.

PATRÍCIA QUEIRÓS

Lousada, 1983. Frequentou o curso de Interpretação da ESMAE. Integrou elencos do Teatro Independente de Paranhos, Teatro da Palmilha Dentada, Teatro Pé de Vento, Teatro da Rainha, Astro Fingido, Teatro do Frio, Contilheiras, Radar 360° e Agente a Norte. Em cinema e televisão, participou nos filmes *Balas e Bolinhos 3 – O Último Capítulo* e *Bad Investigate*, e nas minisséries *Mulheres de Abril*, *Dentro, Vidago Palace* (RTP), entre outros. Comediante residente no programa da RTP Praça da Alegria, entre 2018 e 2020. Formadora em *workshops* e aulas de expressão dramática para crianças, jovens e adultos, em escolas e empresas. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, *Fado Alexandrino*, de Lobo Antunes, *O Pelicano*, de Strindberg, e *Hamlet*, de Shakespeare, encenações de Nuno Cardoso; *Um Sonho*, de Strindberg, encenado por Bruno Bravo, e *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*,

encenação de Nuno Carinhas. Orientou os Clubes de Teatro Sub-18 e Sub-88 (2023). Foi distinguida pela Junta de Freguesia de Caide (Mérito Cultural, 2013) e pela Câmara Municipal de Lousada (Medalha de Prata, 2014).

PEDRO ALMENDRA

Braga, 1976. É ator, encenador e formador. Participou em espetáculos de Afonso Fonseca, Emília Silvestre, Ricardo Pais, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Júnior Sampaio, João Paulo Costa, Lautaro Vilo, Sanja Mitrovic, Marta Freitas, Manuel Tur, entre outros. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de espetáculos de Ricardo Pais (*Castro, um Hamlet a mais*, *UBUs*, *D. João*, *O Saque*, *Turismo Infinito*, *O Mercador de Veneza*, *al mada nada*, entre outros), António Durães, João Henriques, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso e Nuno Carinhas (*Tambores na Noite*, *Os Últimos Dias da Humanidade*, *Otelo* ou *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*). Encenou *Oresteia – (isto não é uma tragédia)*, a partir de Sófocles, *Amor aos Pedacos*, de Ana Luísa Amaral, (*Des*)*humanidade*, *Amor de Anjo* e *Um Dia para Dizer Adeus*, de Marta Freitas. Lecionou seminários de interpretação e voz, expressão dramática e direção de atores, e foi docente no Balletteatro. É cofundador da Associação Cultural – Mundo Razoável e integra a *AMANDA*: Associação Medida Anónima – Núcleo Dramaturgia Ação. Em cinema, trabalhou com Tiago Guedes e Frederico Serra, António-Pedro Vasconcelos, Edgar Pêra, Jorge Quintela, Patrícia Sequeira, entre outros.

PEDRO FRIAS

Porto, 1980. Ator, encenador e cantor. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e fez parte da equipa artística da ASSÉDIO. Participou no elenco de múltiplas peças encenadas por Victor Hugo Pontes, João Cardoso, Nuno Cardoso, Paulo Calatrá, Ricardo Alves e Giacomo Scalisi, a partir de textos de Howard Barker, Anthony Shaffer, Gorki, Racine, Lars Norén,

entre outros. No Teatro Nacional São João, participou em encenações de Nuno Carinhas, Ricardo Pais, João Cardoso, Bruno Bravo e Nuno Cardoso, muitas delas como membro do elenco residente, a partir de textos de Gil Vicente, Brecht, Shakespeare, Bernardo Santareno, António Ferreira, Saramago, Arthur Miller, Pedro Mexia, Lobo Antunes, Strindberg, entre outros. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini, *Made in China* e *Ossário*, de Mark O'Rowe, e *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente, Saguenail ou Manuel Pureza. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação em *Demónios*, de Lars Norén.

SIOBHAN FERNANDES

Luanda, 1997. Estreia-se como atriz em 2017, no espetáculo *A Perca*, de Carlos Melo. Nesse ano, termina o curso profissional de Artes do Espetáculo – Interpretação, na Escola Secundária D. Pedro V, e em 2021 o Curso de Teatro – Ramo Atores, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Foi estagiária do Teatro Nacional D. Maria II. Trabalhou com Pedro Gil, Mónica Garnel, Inês Vaz, Mickaël de Oliveira, Carlos J. Pessoa, Teresa Coutinho, entre outros. O seu percurso no cinema é marcado pela participação em *O Corno do Centeio*, de Jaione Camborda, premiado com a Concha de Ouro de Melhor Filme no Festival de San Sebastián (2023).

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado
Cláudia Leite
Nuno Mouro

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Victor Hugo Pontes

GABINETE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

ASSESSORES
João Luís Pereira
Maria Miguel von Hafe

ASSISTENTE
Paula Almeida

COMUNICAÇÃO
Maria João Pereira

MOTORISTA
António Ferreira

ADJUNTA DA DIREÇÃO ARTÍSTICA

Joana Ventura

ATORES

Ana Afonso Lourenço
Joana Carvalho
Marco Olival
Patrícia Queirós
Pedro Almendra
Pedro Frias

PRODUÇÃO

Maria João Teixeira
Alexandra Novo
Eunice Basto
Inês Sousa
João Vaz Cunha
Mónica Rocha
Maria do Céu Soares

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Isabel Pereira
Guilherme Monteiro
Dora Pereira

PALCO

Emanuel Pina
Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Andrea Graf

SOM

Joel Azevedo
António Bica
João Pedro Soares
Fernando Santos

LUZ

Filipe Pinheiro
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Paulo Ferreira
Nuno Guedes
Telma Moreira
VÍDEO
Fernando Costa
Hugo Moutinho

COMUNICAÇÃO

Carolina Lapa

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira
Joana Guimarães
Sérgio Silva
Ana Dias

IMPRENSA

Francisca Amorim

EDIÇÕES

Rui Manuel Amaral
Ana Almeida
Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga
Jonas Melo

CENTRO EDUCATIVO

Teresa Batista
Carla Medina
Joana Sarabando

ACOLHIMENTO E GESTÃO DE PÚBLICOS

Rosalina Babo
Patrícia Oliveira
Sónia Silva
Manuela Albuquerque
Patrícia Teixeira
Rita Macedo
Yngrid Ferreira
Samuel Lemos
Filipa Prata

PATRIMÓNIO

Carlos Miguel Chaves
Teresa Grácio
Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa
Abílio Barbosa
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Tiago Castro
Nuno Braga

LIMPEZA

Belisa Batista

GESTÃO

Domingos Costa

CONTABILIDADE E CONTROLO DE GESTÃO

Fernando Neves
Carlos Magalhães
Cecília Ferreira

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Susana Cruz
Paula Gonçalves

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto
Paulo Veiga
Eliânderson Santos

PESSOAS

Sandra Martins
Helena Carvalho
Manuela Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Inês Sousa

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

DIREÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães (coordenação)

Andrea Graf

ESTAGIÁRIO DE DIREÇÃO DE CENA

Bernardino Fernandes

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

Telma Moreira

SOM

Joel Azevedo (coordenação)

Fernando Santos

João Pedro Soares

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

CONFEÇÃO

Virgínia Pereira

Rafaela Alves

Idalina Guimarães (modelação)

Paula Peixoto

ESTAGIÁRIA DE GUARDA-ROUPA

Márcia Filipa Galo

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

José António Cunha

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

Ana Oliveira

Joana Filipa Silva

AUDIODESCRIÇÃO

AR Produções, Lda.

APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Clube Fenianos Portuenses



Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

COORDENAÇÃO

Fátima Castro Silva

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

CAPA E PAGINAÇÃO

SAL Studio

FOTOGRAFIA

José Caldeira

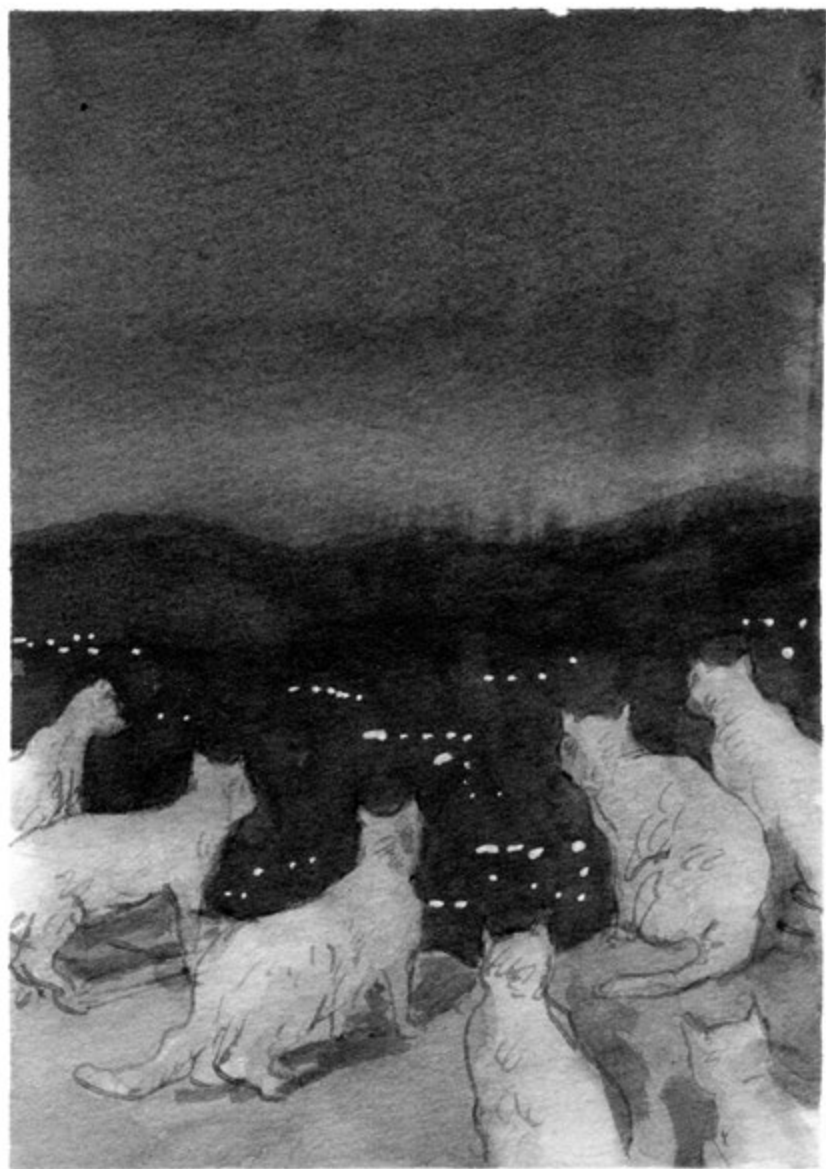
ILUSTRAÇÃO

Nuno Sousa

IMPRESSÃO

Papelmunde

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os atores como para os espectadores.



Escrevo porque tenho medo
Para responder ao medo
Pra deixar de sentir medo
Que o medo só traz mais medo

Se há quem se ria por ter medo
Há quem não ria porque o medo
Nunca vem de manhã cedo.
Logo o medo!

Que se alimenta de baratas
De cabeças pequenas e chatas

Escrevo porque tenho medo
Medo do meu próprio medo

E a minha mão é uma árvore
Que cresce para dentro
Quero pousar a cabeça
De fora para o centro

E agora calo-me um pouco...
E agora calo-me um pouco...
E agora calo-me um pouco...
E agora calo-me um pouco...

“A
gramática
não chega
para dizer
tudo.”

Manuel António Pina