

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Isabelle Ferreira Scalambrini Costa

Dar a ver/ o que eu/ vejo:
a pintura na poesia ecfrástica de Adília Lopes

Belo Horizonte
2025

Isabelle Ferreira Scalabrini Costa

Dar a ver/ o que eu/ vejo:
a pintura na poesia ecfrástica de Adília Lopes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa : Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a Dr^a Raquel S. Madanêlo Souza

Belo Horizonte
2025

L864.Yc-d

Costa, Isabelle Ferreira Scalabrini.

Dar a ver/ o que eu/ vejo [manuscrito] : a pintura na poesia ecrástica de Adília Lopes / Isabelle Ferreira Scalabrini Costa. – 2025.
1 recurso online (155 f.) : pdf.

Orientadora: Raquel dos Santos Madanêlo Souza.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 140-144.

Apêndices: f. 145-155.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Lopes, Adília. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Pintura e literatura – Teses. 4. Écfrase – Teses. I. Souza, Raquel dos Santos Madanêlo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 869.142



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE ISABELLE FERREIRA SCALAMBRINI COSTA

Número de registro: 2023657940. Às 14 horas do dia 14 (quatorze) do mês de fevereiro de 2025, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 15/01/2025, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado "*Dar a ver/ o que eu/ vejo: a pintura na poesia ecrástica de Adília Lopes*", requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Augustto Corrêa Cipriani - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Sofia Maria de Sousa Silva - UFRJ - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Sofia Maria de Sousa Silva, Usuária Externa**, em 14/02/2025, às 15:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Augustto Corrêa Cipriani, Professor(a)**, em 14/02/2025, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel dos Santos Madanelo Souza, Professora do Magistério Superior**, em 17/02/2025, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3954781** e o código CRC **881D651C**.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Celso e Sibéria, que apoiam minhas escolhas desde sempre. Que criaram o melhor ambiente possível para os meus estudos, e que deram todo o apoio necessário para o melhor aproveitamento do meu período de mestrado. Dedico a vocês todas as minhas conquistas.

Ao Tiago, que é um grande companheiro, incentivador e apoiador nos estudos e na vida.

Aos meus amigos que estiveram mais próximos durante o período do mestrado: Portella, Sara, Paula, Marinho e Nathália, com quem pude compartilhar as pesquisas e leituras de poesia.

Aos colegas membros do CESP e do Polo de pesquisa em poesia portuguesa moderna e contemporânea, que compartilham comigo suas leituras, materiais e discussões. Principalmente à Silvana e Roberto, que nos incentivam e criam espaços para desenvolvermos nossas pesquisas.

À Raquel, estimada orientadora, pelo acolhimento, dedicação, atenção, carinho e motivação para seguirmos adiante.

Aos membros da banca, Sofia Silva, que é uma grande referência para meus estudos sobre a poesia adiliana e ao Augustto, colega que se tornou uma referência para os estudos de intermidialidade, que aceitaram gentilmente compor a banca e avaliar este trabalho.

À Adília, que nos deixou em 30 de dezembro de 2024, quando ainda escrevia esta dissertação.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), que financiou esta pesquisa durante seis meses.

À Adília,
que nos emprestou
seu olhar
para ver o mundo
(*in memoriam*)

*A literatura – e a pintura – é, para mim,
uma questão de generosidade, de entrega,
de optimismo, de a alma não ser pequena.*

Adília Lopes

*Passeava num grande museu quando de
súbito compreendi: sala a sala andar a
andar tudo eram enormes folhas dum
enorme livro tão grande que era preciso
caminhar por ele fora.*

Ana Hatherly

RESUMO

Este trabalho possui como objetivo realizar uma leitura detida dos poemas de Adília Lopes que se constituem como écfrases de pinturas, dentro de um recorte temporal das publicações (1985-2007), a fim de compreender o diálogo entre poesia e pintura a partir da análise dos procedimentos ecfrásticos da poeta portuguesa nos poemas selecionados. Sendo assim, apresentamos um panorama dos paralelos comparativos entre poesia e pintura, da antiguidade clássica à contemporaneidade, a partir dos estudos de Jacqueline Lichtenstein (2008) e Márcia Arbex (2022). Partimos dos conceitos de pictural, definido por Louvel em “Nuanças do pictural” (2012), e de écfrase, levando em consideração a história do conceito elaborada por Claus Clüver (2024), Louvel (2012), Jonathan Ellis (2012) e Joana Matos Frias (2016), para compreender esses conceitos e procedimentos da intermedialidade. Dessa forma, analisamos cada poema selecionado a fim de compreender os procedimentos poéticos e temáticos da poesia écfrástica de Adília Lopes.

Palavras-chave: Adília Lopes; poesia portuguesa; pintura; pictural; écfrase

ABSTRACT

This work aims to carry out a close reading of Adília Lopes' ekphrastic poems from paintings within a time frame of publications (1985-2007), in order to understand the dialogue between poetry and painting based on the analysis of the ekphrastic procedures developed by the portuguese poet in the selected poems. Therefore, we present an overview of the comparative parallels between poetry and painting, from classical antiquity to contemporary times based on the studies of Jacqueline Lichtenstein (2008) and Márcia Arbex (2022). We start from the concepts of pictorial, defined by Liliane Louvel in “Nuanças do pictural” (2012), and ekphrasis, based on the history of the concept elaborated by Claus Clüver (2024), Louvel (2012), Jonathan Eliis (2012) and Joana Matos Frias' (2016) studies, to understand theses concepts and procedures of intermediality. In conclusion, we analyze each selected poem in order to understand the poetic and thematic procedures of Adília Lopes' ekphrastic poetry.

Key-words: Adília Lopes; portuguese poetry; painting; pictorial; ekphrasis

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - The Andrians, (1635) - Peter Paul Rubens - Stockholm, National Museum....	54
Figura 2 - A festa de Vênus (1635-36) - Peter Paul Rubens, Kunsthistorisches Museum.	57
Figura 3 - Torso of Venus Pudica, Peter Paul Rubens - Copenhagen no Statens Museum for Kunst.....	58
Figura 4 - O banho turco (1862) - Jean-Auguste Dominique Ingres - Museu do Louvre	61
Figura 5 - A Banhista de Valpinçon (1808) - Jean Auguste Dominique Ingres, Museu do Louvre, Paris. Figura 6 - A grande Odalisca (1814) - Jean Auguste Dominique Ingres, Museu do Louvre, Paris.....	65
Figura 7 - Eugène Delacroix: Femmes d'Alger dans leur appartement (1834) - Louvre..	70
Figura 8 - Le sommeil (1886) - Gustave Courbet.....	72
Figura 9 - The Cholmondeley Ladies (1600–1610) - British School 17th Century.....	75
Figura 10 - The Tasburgh Group: Lettice Cressy, Lady Tasburgh of Bodney, Norfolk and her Children (1605)	
Figura 11 - Barbara Gamage with Six Children (1596) - Marcus Gheeraerts, o Jovem..	77
Figura 12 - Foto do livro Dobra (2021), p.362.....	78
Figura 13 - Foto do livro Dobra (2021) p.364	
Figura 14 - Foto do livro Dobra (2021) p.380.....	79
Figura 15 - Foto da Obra poética, de Sophia de Mello Breyner Andresen (p.247).....	81
Figura 16 - Bethsabée au bain tenant la lettre du roi David, (1654) - Rembrandt - Paris, Musée du Louvre.....	82
Figura 17 - Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs, (1575/1600) Anonyme - France - Fontainebleau, École de. Louvre.....	85
Figura 18 - The Virgin and Child (1435-1440) Paolo Uccello - National Gallery of Ireland.	89
Figura 19 - New York Pavements (1924) - Edward Hopper.....	91
Figura 20 - Cattle Grazing in Touraine (1854) - Constant Troyon.....	98
Figura 21 - Os comedores de batatas (1885) Vincent Van Gogh - Museu Van Gogh, Amsterdã.....	99
Figura 22 - Les bulles de savon (1867) - Édouard Manet - Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.....	103
Figura 23 - Bolhas de sabão (1733) - Jean Siméon Chardin.....	104
Figura 24 - O Almoço do Trolha (1946-1950) - Júlio Pomar.....	109
Figura 25 - Santa Irene curando as feridas a S. Sebastião - 1789, Domingos Sequeira /	
Figura 26 - San Sebastiano curato da Santa Irene (1615) - Bartolomeo Schedoni.....	114
Figura 27 - Mariana Benedita Sequeira (1822-1823)	
Figura 28 - Retrato de Domingos e Mariana.....	114
Benedita Vitória de Sequeira (1816) - Domingos Sequeira. MNAA.....	114
Figura 29 - Retrato de Joaquim Pedro Quintela, 1.º conde de Farrobo. (1813) - Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.	
Figura 30 - Retrato da Família do 1.º Visconde de Santarém (1816) Museu Nacional de	

Arte Antiga, Lisboa - Domingos Sequeira.....	115
Figura 31 - São Bruno em oração (1799) - Domingos Sequeira - Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.....	116
Figura 32 - Petite paysanne portugaise (1930) - Mily Possoz	
Figura 33 - Sem título - Mily Possoz.....	119
Figura 34 - Foto da capa do livro - Pintura de S.Vianna (1944).....	121
Figura 35 - Foto das capas do livro.....	123
Figura 36 - Ao Chegar a Noite Saiu a Lua (1930) - Georges Rouault	
Figura 37 - Nocturne d'automne (1952) - Georges Rouault - Panasonic Shiodome Museum.....	127
Figura 38 - A Anunciação, (1434) - Fra Angelico (Guido di Pietro), Museu Curico, Cortona, Itália.....	131
Figura 39 - L'Étreinte, (1903) Pablo Picasso - pastel - H. 100 ; L. 60 cm avec cadre H. 127 ; L. 87 cm - (Musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski	
Figura 40 - L'Étreinte (1903) - Picasso.....	133

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. Entre a poesia e a pintura.....	18
1.1) De Horácio à intermedialidade: uma revisão diante das comparações entre a poesia e a pintura.....	19
1.2) História do conceito de écfrase.....	23
1.3) A écfrase e o pictural.....	31
2. A poesia ecfrástica em Portugal: um brevíssimo panorama.....	34
3. “Dar a ver/ o que eu/ vejo”: análise dos poemas selecionados.....	43
3.1) Reparando uma brecha: “Copiado de Horácio”.....	43
3.2) “Eu realmente falo muito/ em raparigas”: as figurações femininas.....	48
3.2.1) “Um quadro de Rubens”.....	50
3.2.2) “Le bain turc”.....	60
3.2.3) “Marianna enrosca-se como uma/ mulher de Argel de Delacroix”.....	65
3.2.4) “as lésbicas de Courbet”.....	70
3.2.4) “As duas irmãs Cholmondeley da Tate Gallery”.....	73
3.2.5) “O pé lavado/ de Bethsabé”.....	77
3.2.6) “Escola de Fontainebleau”.....	82
3.2.7) “O poema não deve ser / Sou uma mulher loira”.....	86
3.2.8) “É um/ quadro/ de Edward Hopper”.....	88
3.3) “Microbiografias”.....	93
3.3.1) “Microbiografias”.....	94
3.3.2) “Van Gogh come batatas”.....	97
3.3.3) “O rapaz faz bolas de sabão”.....	101
3.4) “Portugueses:/ gente ousada”: os pintores portugueses.....	105
3.4.1) “Almoço do trolha”.....	106
3.4.2) “Domingos Sequeira”.....	110
3.4.3) “Mily Possoz/ pinta-lhes/ o retrato”.....	116
3.4.4) “Um quadro do meu avô Raul”.....	120
3.5) “Haverá uma beleza que nos salve?”: a arte como salvação.....	123
3.5.1) “Com os quadros/ de Roualt/ dentro da cabeça/ não perco/ a cabeça”.....	124
3.5.2) ““Haverá uma beleza que nos salve?””.....	128
3.5.3) “L’Étreinte (PICASSO, 1903)”.....	132
Conclusão.....	134
Referências bibliográficas.....	139
ANEXOS.....	144

Introdução

Este trabalho possui como objetivo realizar uma leitura detida dos poemas ecfásticos da poeta portuguesa Adília Lopes (1960-2024) que referenciam artes da pintura. Sendo assim, nossa análise parte de conceitos como a intermedialidade, a écfase¹ e o pictural e possui como intuito compreender “o que está em jogo na inserção da imagem no texto” (Louvel, 2006, p.193), pois os estudos sobre a relação entre poesia e pintura passaram por diferentes elaborações ao longo da história.

Márcia Arbex, pesquisadora e professora da UFMG, argumenta no livro *Alain Robbe-Grillet e a pintura* (2013) que a imagem é um dispositivo de criação: “A imagem é, sobretudo, um dispositivo próprio a gerar a ficção, instalando por vezes a ficção no cerne da imagem.” (Arbex, 2013, p.25). Sendo assim, indicamos nesse trabalho que Adília Lopes parece considerar as imagens da pintura como dispositivos geradores de ficção, capazes de inspirar a ficcionalização daquilo que se visualiza e se imagina, a partir dos quadros que seleciona e transforma em objetos da sua poesia.

Dessa forma, pensando no conjunto da produção adiliana, busca-se destacar a relevância da leitura rente aos poemas que partem das imagens da pintura tomadas como cerne da criação poética da escritora. Essa seleção parte de um recorte que abarca poemas datados de 1985, quando foi publicado o primeiro livro da autora, até 2007 e justifica-se pelo fato de observarmos uma semelhança na forma dos poemas, como a presença de títulos, versos curtos e referências indicadas no título ou no corpo do texto.

Essas características observadas nos livros: *Um jogo bastante perigoso* (1985); *A pão e água de colônia* (1987); *O Marquês de Chamilly* (1987); *A continuação do fim do mundo* (1995); *Clube da poetisa morta* (1997); *Sete rios entre campos* (1999); *Versos verdes* (1999); *O regresso de Chamilly* (2000); *César a César* (2003); *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada* (2006) e *Caderno* (2007)², objetos dessa pesquisa, parecem ter sofrido modificação a partir desses anos, quando a escrita adiliana passou a aproximar-se mais da prosa³, abandonando a constante utilização de títulos e outros procedimentos verificados nos livros anteriores.

¹ Adotaremos a grafia “écfase”, pois o termo que varia entre a grafia “ekphrasis” e “écfase”, já possui essa correspondência na língua portuguesa, como se nota nas traduções e estudos mais recentes sobre o assunto.

² O livro de 2002, *A mulher-a-dias* está presente neste trabalho a partir de um poema que acompanha a análise de “Um quadro de Rubens” e em poemas do Anexo. Além disso, aparece como exemplo que algumas questões suscitadas pelas análises.

³ Em *Irmã barata, irmã batata* (2000), a poeta portuguesa inaugura a presença da prosa em suas publicações. Rosa Maria Martelo considera em “Contra a crueldade, a ironia” (2010) que a obra adiliana “talvez aponte precisamente para esta indefinição e premeditada contaminação de gêneros e tipologias, na qual o jogo se torna efectivamente muito perigoso” (Martelo, 2010, p.229)

Adília é uma poeta contemporânea já consagrada no meio acadêmico, mas teve uma curiosa recepção entre os leitores e a crítica portuguesa e brasileira. Em Portugal, “onde suscitaram discussões em torno da questão de saber se o que Adília Lopes escrevia era ou não poesia” (Silva, 2019, p.260), a recepção não foi imediata e os leitores associaram essa poesia a uma categoria mais infantilizada, que não era levada tão a sério, como indica o título de uma das antologias publicadas no país “Quem quer casar com a poetisa?” (2001)⁴. No Brasil, ao contrário, sua recepção foi imediatamente positiva e, no início dos anos 2000, a revista *Inimigo Rumor* publicou entrevistas e poemas da autora. Em 2002, foi publicada a primeira antologia dessa poesia no país, organizada pelo poeta Carlito Azevedo – que também dirigiu a revista *Inimigo Rumor* na mesma época – e posfaciada por Flora Süssekind. Em 2019, a pesquisadora Sofia de Sousa Silva organizou outra antologia adiliana, atualizando as perspectivas sobre a obra e a crítica dessa poesia. Também foram publicados *Um jogo bastante perigoso* e *O Poeta de Pondichéry* pela editora Moinhos e, em 2023, a filial da editora Assírio&Alvim no Brasil, publicou uma edição da poesia reunida (1985-2023), intitulada *Dobra*.

No âmbito da crítica, Rosa Maria Martelo e Lúcia Evangelista elaboraram estudos muito relevantes sobre a obra dessa poeta e tornaram-se referências na produção da escritora, perpassando temas como o da ironia entendido como um elemento “desarmante” dos leitores diante da “vida em comum” figurada nos poemas, pois “Adília sugere uma estreita ligação entre vida e arte, entre poesia e realidade” (Evangelista, 2011, p.8). Também podemos mencionar Ana Bela Almeida e Burghard Baltrusch como autores reconhecidos por trabalharem essa obra e vale ressaltar que este pesquisador publicou um levantamento bibliográfico que intitulou “Bibliografia activa e passiva (praticamente ‘exaustiva’) de Adília Lopes (e das traduções e adaptações da sua obra)” (2019), que reúne sistematicamente, apesar de que uma atualização seja necessária, as publicações de Adília, trabalhos publicados por pesquisadores de sua obra, traduções, ilustrações elaboradas a partir de seus poemas para algumas de suas edições e outras relações de adaptação de sua poesia por outros artistas.

No Brasil, tomamos como referência os estudos da professora e pesquisadora da UFRJ, Sofia de Sousa Silva, que elaborou sua tese de doutoramento em torno da poesia de Adília Lopes e Sophia de Mello Breyner Andresen: “Reparar brechas a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna” (2007), e, como mencionado, publicou a antologia mais recente da poesia adiliana, que conta com

⁴ Rosa Martelo em “As armas desarmantes de Adília Lopes” também aponta para o título dessa antologia como exemplo de uma recepção infantilizada dessa poesia. (Martelo, 2010, p.214)

prefácio e posfácio de sua autoria. Consideramos que essa antologia apresenta um excelente conjunto de poemas que podem auxiliar na compreensão do jogo poético adiliano entre sujeito lírico e sujeito empírico, a relação dessa poesia com a linguagem metapoética e com os diversos diálogos intertextuais que apresenta em seus versos. Também cremos que os textos que acompanham a antologia formam um panorama crítico relevante para compreender a recepção dessa poesia.

Em termos dos paralelos entre poesia e pintura, no primeiro capítulo realizamos uma revisão teórica das comparações entre as artes, desde Horácio à intermedialidade. Para isso, utilizamos os estudos de Jacqueline Lichtenstein e de Márcia Arbex que, em *O paralelo das artes* (2008) e “Do *ut pictura poesis* à intermedialidade” (2022), estabelecem um panorama das comparações entre as artes, principalmente a poesia e a pintura, instâncias artísticas que foram colocadas em paralelo por modos diversos de comparação ao longo do tempo.

Essa relação comparativa é pensada desde a Antiguidade até a contemporaneidade, perpassando por autores como Horácio, Félibien, Diderot, Lessing, autores dos romances de artista, das vanguardas do século XX, até chegar ao conceito de intermedialidade, elaborado no final desse século, quando os estudiosos se encontravam diante da necessidade de institucionalizar os estudos “interartes”, já que as produções literárias e artísticas encontravam-se entre “cruzamentos e contaminações” (Arbex, 2022, p.233). Se antes as artes eram colocadas em comparação e oposição, no séc. XX, as barreiras foram derrubadas e as colaborações entre autores, artes e artistas se intensificaram. Sendo assim, chegamos a Claus Clüver, teórico alemão da intermedialidade que possuiu como objetivo sistematizar e conceituar as relações entre o texto e a imagem, assim como Liliane Louvel, estudiosa muito relevante para este estudo.

Para respaldar teoricamente os procedimentos da poesia ecfástica de Adília Lopes, partimos dos conceitos de écfrase e de pictural. Dividimos essa reflexão de cunho teórico, em duas partes. Na primeira, expomos um panorama histórico sobre o conceito de écfrase, surgido na retórica clássica e retomado no início dos anos 90 por autores como Murray Krieger, James Heffernan e Claus Clüver. Ainda apresentamos as perspectivas sobre a écfrase de Louvel, Joana Matos Frias e Jonathan Ellis. Percebendo que o conceito passou por diversas reformulações que apontaram ainda para possíveis outras reelaborações, buscamos outros conceitos mais precisos para tratar a poética estudada nesse trabalho.

Partimos do ensaio “Nuanças do pictural” (2012), de Liliane Louvel, que parece sistematizar de forma mais precisa a relação entre os textos literários e as imagens artísticas. A partir da noção de pictural, “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto

literário” (Louvel, 2012, p.47), torna-se possível identificar nos textos aquilo que a autora denominou de “marcadores do pictural”, que são elementos lexicais que permitem associações a elementos das artes visuais. Ainda a partir desses marcadores, Louvel propõe estabelecer “graus de saturação pictural” nos textos, ou seja, a partir da maior ou menor presença de marcadores, identifica-se, do “efeito quadro” à écfrase, diferentes graus de “descrição pictural” do texto literário, sendo a écfrase a descrição de maior grau, pois os textos ecfrásticos costumam apresentar referências diretas às obras visuais, diferentemente das outras descrições de menor grau, que sugerem, de forma menos explícita, o pictural no texto.

No segundo capítulo, apresentamos um breve panorama da poesia ecfrástica em Portugal compreendendo que o poeta Jorge de Sena instaura uma linhagem da poesia ecfrástica no país, sendo inclusive inspiração para os estudos de Claus Clüver em torno desse conceito. Joana Matos Frias publicou em 2016 a antologia *Passagens: poesia artes plásticas*, que reúne mais de 60 poetas portugueses que publicaram poemas ecfrásticos nos séculos XX e XXI. Nesse capítulo, listamos esses poetas com o intuito de apresentar esse panorama e demonstrar que Adília se insere num contexto de intensa produção ecfrástica em Portugal, pois percebemos que grande parte das publicações presentes na antologia coincidem com o recorte temporal dos poemas adilianos selecionados para análise nesse estudo. Esse período também corresponde à retomada do uso do conceito de écfrase por parte dos estudiosos mencionados anteriormente.

Em seguida, recuperamos alguns estudos sobre essa poesia que apresentam, sem se deter na análise dos poemas, algumas considerações sobre os diálogos interartísticos na obra poética de Adília. Como o de Ana Bela Almeida, no livro *Adília Lopes* (2016); de Rosa Martelo em “As armas desarmantes de Adília Lopes” (2010); e de Lúcia Evangelista em sua dissertação de mestrado (2011) e no artigo “Textos políticos, de intervenção, cerzidos com uma vida. Adília Lopes, poesia e biopolítica.” (2018). Vale ressaltar que o posfácio de Sússekkind guia esse trabalho, pois a autora realizou importantes apontamentos críticos sobre os “exercícios ekphrasticos” (Sússekkind, 2002, p.217) de Adília. Também retomamos os estudos de Evangelista em outros momentos do trabalho, pois a pesquisadora realiza reflexões em torno da relação entre a poesia adiliana e as concepções de arte.

Passamos, então, para a análise dos poemas selecionados. Começamos com o poema “Copiado de Horácio”, reparando a brecha deixada pelos primeiros capítulos que retomam a Epístola horaciana que apresenta a ideia do “*ut pictura poesis*”, retomada por Adília nos versos do poema. Em seguida, os poemas estão sistematizados por quatro eixos temáticos: a figuração feminina, as “microbiografias”, os pintores portugueses e a ideia de salvação.

Portanto, a análise dos poemas se divide nos capítulos: “Eu realmente falo muito/ em raparigas”; “Microbiografias”; “Portugueses:/ gente ousada: os pintores portugueses” e “Haverá uma beleza que nos salve?”.

As análises dos poemas, tão centrais neste estudo, possuem como intuito compreender os procedimentos presentes na poesia adiliana, como a citação, o modo de referenciar as obras de arte, os pintores, os personagens dos quadros, os marcadores picturais e os juízos éticos e estéticos que a poeta expressa por meio dos versos que fazem dialogar as artes da poesia e da pintura. Apesar de as imagens da pintura não estarem presentes nas edições dos livros adilianos, reproduzimos cada uma delas juntamente aos poemas analisados, a fim de realizar uma leitura interpretativa, de modo a tentar compreender o diálogo da poeta com as pinturas referenciadas em seus poemas.

1.
Entre a poesia e a pintura

1.1) De Horácio à intermedialidade: uma revisão diante das comparações entre a poesia e a pintura

*What is painting?
Well, it is literature.
What is literature then?
Well, it is painting.
What is the rest?
The rest is demotion.
Like the moon when she is full,
when she is a slender crescent,
when she is black theoretical night*

Marcel Broodthaers

Para recuperar o panorama histórico dos paralelos entre a poesia e a pintura, ou seja, o que foi dito pelos estudiosos que pensaram sobre as artes em relações comparativas, torna-se necessário recuperar estudos como o de Jacqueline Lichtenstein no livro *A pintura - vol. 07: O paralelo das artes* (2008), que reúne excertos essenciais sobre a pintura. Nele, a autora insere trechos importantes de textos sobre o “paralelo das artes” centrando-se na relação entre poesia e pintura. Esse paralelo revelaria uma tensão que, ora considerava ambas como “artes irmãs”; ora, como antagonistas. Essa perspectiva também foi adotada pela pesquisadora Márcia Arbex que, no seu texto “Do *ut pictura poesis* à intermedialidade” (2022), recupera o trabalho feito por Lichtenstein e acrescenta reflexões sobre o crescente campo da intermedialidade. Sendo assim, partiremos desses estudos para apresentar brevemente esse panorama.

Primeiramente, recupera-se Horácio, na *Epístola aos Pisões*, do século I, em que o poeta lírico e filósofo formulou a conhecida expressão “*Ut pictura poesis*”, que viria a se tornar um paradigma na história das associações entre pintura e poesia. Essa sentença, que significa “como a pintura, é a poesia”⁵, remontaria ao que teria formulado o poeta grego Simônides de Ceos:

O nome de Simónides de Ceos surge muitas vezes associado a uma ideia que Horácio sintetizou com as bem conhecidas palavras *ut pictura poesis* (Ars 361). Não sabemos se o poeta grego terá sido o primeiro a expressar verbalmente a associação entre as duas artes, pois apenas nos chegou o testemunho de Plutarco (*De glor. Ath.* 3.346f = test. 47 (b)1): “Mas Simónides chama à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante. Pois as acções que os pintores representam como se estivessem a acontecer, as palavras narram-nas e descrevem-nas depois de terem acontecido.” (Ferreira, 2007, p.29)

⁵ Tradução retirada da definição da expressão latina fornecida pelo E-Dicionário de termos literários, de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-posesis>

Ou seja, naquele momento, o pensamento seria resumido a: “um poema é como um quadro” (Lichtenstein, 2008, p.9), sendo assim, haveria uma comparação identificada pelo termo “como”, partindo do poema como paradigma da comparação. O segundo momento relevante para o paralelo entre essas artes seria a inversão na ordem dos elementos comparados, que teria sido efetuada no Renascimento, quando “a comparação entre as artes” aponta para a ideia de que: “o quadro é como um poema”. (Lichtenstein, 2008, p.11), tomando como paradigma a pintura. Arbex inicia seu texto transcrevendo dois trechos de *O sonho do Filômato*, de Félibien, presente no livro de Lichtenstein:

Em *O Sonho de Filômato* (1683), André Félibien apresenta o paralelo das artes sob a forma de um diálogo entre as “artes irmãs” – a Poesia e a Pintura. Félibien (1619–1695) encena o antigo debate utilizando a forma alegórica e colocando frente a frente duas jovens, uma discorrendo em versos, a outra em prosa, irmãs que disputam a primazia da verdade, da universalidade, da diversidade, da eternidade, e reservam cada uma para si um lugar de destaque no mito da criação do mundo. (Arbex, 2022, p.217)

A partir desse diálogo, justifica-se a denominação de “artes irmãs”, pois as duas personagens – Pintura e Poesia – são irmãs que debatem e disputam entre si a primazia de seus propósitos. Para Arbex, a alegoria proposta por esse diálogo ilustra a relação de comparação entre as artes, que são colocadas tanto em posição de colaboração, como de disputa, mas sempre em associação: “Félibien, então (...) participou plenamente desse debate ao defender a superioridade da Pintura em o *Sonho de Filômato*, contribuindo assim para seu processo de legitimação ‘literária’ (Arbex, 2022, p.221). Portanto, a autora estabelece como primeiro movimento “o diálogo das ‘artes irmãs’” sob o paradigma do *ut pictura poesis*, que se manteve como doutrina dominante até o séc. XVIII.

Para Arbex, esse seria o movimento de “fronteiras e transgressões” (*ibid.*) entre as artes e Diderot aparece como exemplo de inauguração do gênero de crítica de arte com seus textos sobre os Salões. Segundo Solange Oliveira, “a crítica de Diderot contribui, ainda, para a discussão sobre as relações entre as artes graças à introdução da temporalidade na pintura e sua consequente legibilidade, garantindo a liberdade de interpretação do espectador (Oliveira *apud* Arbex, 2022, p.221). Esse viés estético instaurado pelo filósofo, possibilitou que novos temas liberados do pretexto da narrativa histórica e da literatura também surgissem, como a natureza morta e a paisagem. (Arbex, 2022, p.221) Para Claus Clüver, essa mudança ocorrida no séc. XVIII foi “de uma abordagem retórica para uma abordagem estética”. (Clüver, 2024, p.13).

Segundo Lichtenstein, Lessing, com o seu *Laocoonte*, contribuiu para estabelecer fronteiras entre as artes ao tratá-las a partir de suas especificidades e ao apontar para a problemática dos paralelos. Arbex também considera Lessing como o autor que soube redefinir, no século XVIII, o paralelo entre as artes de acordo com seus limites e fronteiras, como demonstrado no trecho a seguir:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado; então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra. (Lessing *apud* Arbex 2011, p. 195).

O terceiro movimento que Arbex considera no seu panorama seria o de “confronto e fascinação”, localizado inicialmente no século XIX, em que a correspondência entre as artes se intensifica: “Uma vez que o artista não precisa mais da caução da literatura para legitimar sua arte, as convergências e as trocas entre o pintor, o escritor ou o poeta se tornam mais frequentes.” (Arbex, 2022, p.222) Sendo assim, é no séc XIX que surgem os romances de artista de Balzac e Zola, por exemplo, e o diálogo entre as artes ganha uma nova forma: “A pintura é o ‘outro’ da literatura [...], que se observa no espelho que a criação plástica lhe oferece” (Bergez, 2004, p. 26).

A partir desse momento, vemos as fronteiras entre as artes serem transgredidas, como no caso da poesia de Mallarmé em *Un coup de dés n’abolira jamais le hasard* (1897), que estabelece o início da intensificação de um movimento em que se vê “surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes publicitários, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas com a imagem” (Arbex, 2006, p. 19). No século XX, também é necessário considerar a reprodução técnica da escrita pela imprensa e o surgimento da fotografia e do cinema que tornaram possíveis os mais diversos cruzamentos entre o visual e o escrito:

A literatura assiste em seu próprio cerne a um fervilhamento de novos gêneros provocados pela aparição de novas “artes”, de novas formas de gravação e de comunicação. A família das irmãs aumentou consideravelmente. O espaço do antigo apartamento não é mais suficiente. (Arbex, Chaves, 2011, p. 31).

Dessa forma, a autora considera necessário refletir sobre essas produções do século XX em um quarto movimento que vai “em direção à ‘iluminação recíproca’”. Isso porque considera a grande variedade de produções das vanguardas. Lichtenstein não vai além desse

momento no percurso que propõe sobre os paralelos das artes encerrando seu panorama nas vanguardas do séc. XX, momento em que “as irmãs decidem se mudar de casa”, “derrubar as paredes” e “abrir portas de comunicação, janelas para o exterior” (Arbex, 2022, p.227):

As vanguardas reuniram poetas e artistas em torno de um projeto comum, essencialmente transdisciplinar, cujas repercussões podem ser encontradas até hoje na arte contemporânea; os artistas passam a escrever sobre seu processo criativo; os poetas se inspiram livremente de imagens. Surgem, assim, novos gêneros híbridos como o romance-colagem, o poema-objeto, a fotomontagem, o *ready-made*, a *assemblage*, a poesia sonora, entre muitos outros que desafiam os modelos teóricos de análise. (*ibid.*)

Diante desse movimento transdisciplinar das produções artísticas e literárias, alguns estudiosos se dedicaram a criar novos estudos para compreensão dessas produções consideradas desafiadoras do ponto de vista teórico. “Em 1968, Ulrich Weisstein propôs incluir a discussão sobre ‘a iluminação mútua das artes’ como um dos centros de interesse da Literatura Comparada e estender os métodos utilizados no estudo de uma arte em benefício de outra.” (Arbex, 2022, p.228). Outro autor de relevância seria Claus Clüver, que pretendeu demonstrar a ressignificação do conceito de arte e “dedica a esse tema um consistente estudo e faz um histórico do lugar da relação entre as artes dentro dos estudos comparativistas, no artigo “‘Inter textus/ Inter Artes/Inter Media’”. (*ibid.*) Nesse momento, também surgem estudos da área da semiótica e da semiologia, como aponta Arbex, e Roland Barthes seria um dos grandes autores que pensaria sobre isso a ponto de, no livro *S/Z*, propor algo como a eliminação da diferença entre a literatura e a pintura:

[...] se a literatura e a pintura deixarem de ser consideradas em uma reflexão hierárquica, uma sendo o retrovisor da outra, de que servirá mantê-las por mais tempo como objetos simultaneamente solidários e separados, em uma palavra: classificados. Por que não anular sua diferença (puramente substancial)? Por que não renunciar à pluralidade das “artes, para melhor afirmar a pluralidade dos “textos”? (Barthes, *apud* Arbex, 2022, p.230)

Dessa forma, passamos ao quinto movimento, que seria o de “cruzamentos e contaminações”, em que considera-se a produção dessa “pluralidade das artes” ou “pluralidade dos textos” a que se refere Barthes no trecho citado acima. E destaca-se a resposta dos pesquisadores e críticos literários diante da extensa produção que cruza as fronteiras entre as artes realizadas no século XX. A resposta é institucional e surgem os estudos comparativistas sobre o que se intitulava “Estudos Interartes” e, nos anos 90, esses estudos passam a pertencer ao campo da “Intermedialidade”, termo bem recebido e que passou a ser um ponto de partida para os estudos que buscam solucionar as questões suscitadas pelas produções interartísticas. Segundo Arbex, ao refletir sobre os campos de estudos da área,

considera que: “Sob o viés da Literatura Comparada, a intermedialidade abre perspectivas de investigação de produtos heterogêneos, impuros, marcados pela confluência de mídias, matérias, linguagens, signos, pela interação entre eles e, sobretudo, investigam como produzem sentidos.” (Arbex, 2022, p.233)

Como movimento final, a autora nos apresenta algumas perspectivas desse campo de estudos, que atualizam os pensamentos diante das imagens e das palavras a partir das “fricções e oscilações” (*ibid.*) entre texto e imagem. Para apontar o percurso deste estudo que se insere nesse movimento final, de compreender os procedimentos realizados no entrelaçamento entre poesia e pintura, é necessário que esses estudos sejam ponto de partida para este, pois atualizam essas discussões já considerando o rompimento das fronteiras e as multiplicidades de produções interartísticas na literatura, momento de produção de Adília Lopes que busca diferentes discursos artísticos para integrar a sua criação poética.

1.2) História do conceito de éfrase

No intuito de compreender as perspectivas contemporâneas em torno da éfrase, torna-se necessário buscar a história do conceito. Referência nos estudos da intermedialidade, o pesquisador alemão Claus Clüver é autor de diversos ensaios que buscam criticar, definir e redefinir o conceito de éfrase. Esses ensaios estão reunidos em *Entre textos, entre artes, entre mídias: Ensaio de Claus Clüver*, livro editado no Brasil em 2024. Além desses, ainda foi traduzido e publicado, também em 2024, o ensaio “Um novo olhar sobre um velho tópico: a éfrase revisitada”.

Segundo o autor, na Antiguidade, a éfrase seria entendida como um exercício retórico de descrição. Os manuais de retórica clássica definem a éfrase ou “*ekphrasis*” como “um texto descritivo que coloca o assunto comunicado clara e distintamente diante de nossos olhos”⁶ (Clüver, 2024, p.244). De acordo com Melina Rodolpho em “Éfrase e evidência” (2014), a “éfrase, segundo definição no *Manual de Retórica Literária de Lausberg*, §1133, consiste no processo descritivo detalhado de uma pessoa ou objeto com a finalidade de produzir a enargia.” (Rodolpho, 2014, p.95)

Esse conceito está diretamente ligado à enargia ou *enargeia*, termo definido por Hagstrum como “a realização no discurso verbal de uma qualidade natural ou de uma qualidade pictórica que seja bastante natural.” (Clüver, 2024, p.245) O teórico alemão, citado

⁶ Referência buscada por Clüver em [ein beschreibender Text, der das Mitgeteilte anschaulich (*enargeia*) vor Augen führt.] Graf, Ekphrasis, p.144

por Clüver, Fritz Graf, no entanto, define a *enargeia* como “o poder do texto de criar imagens visuais, para transformar o ouvinte em observador” (*ibid.*). Assim, compreendemos que na retórica clássica, *ekphrasis* e *enargeia* eram artifícios retóricos utilizados pelos oradores no exercício de descrever, com qualidade pictórica, algum assunto que demandava uma comunicação visual.

No contexto clássico, encontramos o primeiro exemplo de livro composto por écfrases, no sentido que compreendemos contemporaneamente. Seria o caso de Filóstrato, o Velho, que “publicou uma coleção de écfrases de pinturas alegadamente encontradas em uma galeria particular, os *Eikones*”, no séc. III (Clüver, 2024, p.245). Porém, ao tratarem sobre esse livro, autores como Graf evitaram o termo écfrase, porque, no contexto de Filóstrato, o livro não se tratava de um produto da retórica, campo a que se referia o termo. Outro exemplo de écfrase bastante comentado, também da Antiguidade, seria o exemplo da descrição do escudo de Aquiles, feita por Homero, na *Iliada*.⁷

Após longo tempo em desuso, o termo écfrase teve uma “volta expressiva” (Clüver, 2024, p.227). Segundo Clüver, Murray Krieger, inspirado por Leo Spitzer, no livro “*Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*” (1992), seria responsável por retomar esse termo. O livro de Krieger abordaria a discussão entre “retratar e descrever”, mas Clüver aponta criticamente que o autor não apresentaria um consenso sobre o que a écfrase denota ou deveria denotar:

O livro evoca o papel central, desempenhado no discurso crítico ocidental, pela antiga rivalidade entre retratar e descrever, entre o poder da imagem e o poder da palavra, do *paragone* muitas vezes disfarçado por termos conciliatórios como “artes irmãs” e “*ut pictura poesis*”. Mas não há consenso sobre o que especificamente a écfrase denota ou deveria denotar. (Clüver, 2024, p.227)

Um ano antes da publicação de Krieger, em 1991, com “*Ekphrasis and Representation*”, James Heffernan propôs uma definição para o conceito, tomando-a como “a representação verbal da representação visual” (*ibid.*). Seria essa definição de Heffernan que inspiraria Clüver a discutir o termo nesses diversos ensaios que elaborou. A partir dos exemplos da poesia do poeta português Jorge de Sena, nos livros *Metamorfoses* (1963) e *Arte de música* (1976), o pesquisador alemão faz uma contraproposta para a definição de Heffernan. Sendo assim, ele propõe uma ampliação do conceito: “Écfrase é a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema sógnico não verbal.” (Clüver,

⁷ Esse exemplo é mencionado por Louvel (Louvel, 2012, p.60) e também Joana Frias na primeira aporia sobre a écfrase: “Forjou também duas cidades de homens falantes, mui belas. Numa havia bodas e festins” (Homero, *Iliada*, XVIII, 490-491; trad. Maria Helena da Rocha Pereira) (Frias, 2016, p.33)

2024, p.233) Para ele, caberia no conceito a verbalização de configurações visuais ficcionais, afirmando ainda que “cabe ao leitor ler tal verbalização como écfrese” (*ibid.*), pois seria uma decisão do leitor determinar o uso crítico do texto verbal.

Como mencionado por Clüver, vale ressaltar que para a elaboração desse conceito que partiu de uma contraproposta a Heffernan, ele analisou exemplos da poesia, especificamente da obra de Jorge de Sena, considerando inclusive a metáfora ovidiana “metamorfose” utilizada pelo poeta português para nomear a transformação do visual ou musical para o verbal. Também ressaltamos, antes de seguirmos adiante na recapitulação histórica do conceito, que Flora Süssekind – no posfácio publicado em 2002, mencionado anteriormente –, utiliza o conceito de *ekphrasis*, de Heffernan, em sua referência ao procedimento na poesia adiliana. Tal definição encontra-se em nota: “*Ekphrasis* pode ser definida como a representação verbal da representação visual. Veja-se a respeito, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago, University of Chicago Press, 1993), de James A. W. Heffernan.” (Süssekind, 2002, p.217)

Em “Um novo olhar sobre um velho tópico: a écfrese revisitada”, publicado pela primeira vez em 2017, mas traduzido e publicado em português em 2024, Clüver considera também David Kennedy, com “*Ekphrasis and Poetry*” (2015), como um dos autores que se contrapuseram criticamente em relação à definição de Heffernan. Além disso, recupera sua própria trajetória na reelaboração do conceito e apresenta, ao final do texto, uma definição mais longa e ampliada para se afastar das ambiguidades que encontrou em estudos de outros autores e em suas tentativas anteriores de elaboração do conceito.

Sendo assim, o autor alemão menciona, no ensaio, sua palestra realizada em 1995, intitulada “*Ekphrasis revisited: On verbal representation of non-verbal text*”, onde apresentou a proposta de redefinição mencionada anteriormente: “Écfrese é a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signos não verbais.” (Clüver, 2024, p.142). Em “Citação, *enargeia* e funções da écfrese” (1998), substitui o termo “representação verbal” por “verbalização”, mas posteriormente, volta atrás: “No esforço de criar minhas restrições, acabei desfazendo por achá-la inútil.” (Clüver, 2024, p.143)

Clüver, em 1999, a partir de *Arte de música*, de Jorge de Sena, decidiu ampliar o conceito de écfrese para a música e no mesmo ano publicou o ensaio “(Re)writing Edward Hopper”, “que cobriu uma série de poemas em inglês e português” que convocavam quadros de Edward Hopper. De acordo com o autor, ele não retomou as discussões em torno da écfrese até 2013, quando foi convidado a escrever um ensaio sobre “Écfrese e adaptação”, publicado em Thomas Leitch (ed.) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (2017). Nesse ensaio,

retificou sua definição anterior para: “Écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em mídias visuais não cinéticas.” (Clüver, 2024, p.144)

Após esse momento, parece ser uma preocupação de Clüver de incluir aquelas configurações visuais que não são representacionais, ou seja, passa a se preocupar com a inclusão da écfrase que convoque artes abstratas. Em “On Gazers’ Encounters with Visual Art: Ekphrasis”, publicado em 2018, o autor aborda o poema ecfrástico de Drummond presente na série “Arte em exposição”, publicada no livro póstumo do poeta, *Farewell*. Ele analisa o poema “Mondrian I”, “o único sobre arte abstrata” entre os 32 poemas presentes nessa série drummondiana. (Clüver, 2024, p.149).

No ensaio “Écfrase revisitada: representações verbais de textos não verbais.”, em um esforço de continuar a ampliar o conceito de écfrase, Clüver busca exemplos na poesia contemporânea, convocando os poetas portugueses João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães, que em parceria com o fotógrafo Jorge Molder, publicaram *Uma exposição*, livro composto por “23 poemas de João Miguel Fernandes Jorge, 21 fotografias granuladas por Jorge Molder e 25 poemas de Joaquim Manuel Magalhães” (Clüver, 2024, p.237). Este conjunto de poemas e fotografias referem-se à obra do pintor norte-americano Edward Hopper. Segundo Clüver:

As fotos evitam referências identificáveis a locais específicos embora sugiram certas características do estilo de representação de Hopper, os poemas entretanto, especialmente o primeiro conjunto, evocam conexões muito mais óbvias com contextos portugueses do que com a América de Hopper. Há, contudo, frases alusivas a motivos na obra do pintor e títulos que convidam o leitor a construir uma relação com um texto dificilmente identificável. A representação ecfrástica foi reduzida a um traço, e a interpretação tende a basear-se tanto nas descontinuidades quanto nos vínculos confiáveis. (*ibid.*)

Para o autor, esse seria um exemplo do exercício ecfrástico da poesia contemporânea: “Em parte, isso acontece porque as práticas ecfrásticas contemporâneas já não subscrevem a tradicional dependência da representação verbal ao texto visual representativo, atingindo, mesmo, o ponto de descontinuidade.” (*ibid.*) No caso dos poemas de Adília que serão analisados, percebemos que seus procedimentos ecfrásticos não se aproximam desse traço de descontinuidade, mas sim de uma concepção mais tradicional do termo.

Quanto à questão da citação, muito importante para nosso estudo, Clüver em “Citação, ‘enargeia’ e as funções da écfrase”, ainda afirma “que um título ou um nome é uma representação verbal e, nesse sentido, alusões a obras de arte apenas por um simples título estariam incluídas na área circunscrita pela definição”. (Clüver, 2024, p.251) Em concordância com o autor, para ser considerada como um dispositivo ecfrástico, a citação

deverá levar o leitor a formar “uma ‘imagem’ lembrada mentalmente”. (*ibid.*) No caso da poesia adiliana, a citação é um procedimento central na sua escrita, mas a écfrase não se encerra assim, pressupondo outros procedimentos que podem contribuir para a formação da imagem mental por parte dos leitores, como a presença de “marcadores picturais”⁸, nos versos dos poemas.

Clüver afirma em “Um novo olhar sobre um velho tópico: a écfrase revisitada” que “definições de apenas uma linha”, como teriam feito Krieger e Heffernan, não seriam ideais para uma boa elaboração conceitual. Assim, conclui seu ensaio com uma extensa redefinição de écfrase na tentativa de desenvolver os entornos do conceito, mas acaba ultrapassando o objetivo de realizar uma boa definição, tornando-a mais imprecisa:

A écfrase verbaliza as percepções ou reações de um espectador real ou fictício a traços característicos de configurações visuais não cinéticas. Trata de configurações que realmente existem, ou sugere a percepção da existência de tais configurações na realidade virtual ou fictícia. Seus materiais são puramente verbais, mas podem envolver a exploração de aspectos visuais do meio verbal. Produz uma imagem mental de configurações em um meio visual não cinético, tornando-as *anschaulich* sem mostrar literalmente nada. Implica o olhar de um espectador para esses objetos; se forem produto de um encontro com o mundo fenomênico, sugere a forma como o produtor representa esse mundo de acordo com as convenções semióticas e culturais da época. A écfrase é um procedimento paralelo à representação verbal de configurações em quaisquer meios outros que não os visuais não cinéticos, incluindo um meio visual cinético como o filme. Embora não todos, muitos exemplos de écfrase podem ser lidos como transposições intermediárias. Como textos literários, as écfrases podem ser independentes ou integradas como passagens ecfrásticas em outros textos, incluindo peças de teatro, libretos e roteiros de filmes. Existem muitos tipos de marcadores que compelem o leitor atento a receber certos textos verbais como ecfrásticos – dependendo do conceito de écfrase aceito na respectiva comunidade interpretativa. A presente definição pode persuadir quem a lê agora, mas como toda construção cultural está fadada a mudar. (Clüver, 2024, p.154)

Para este trabalho, consideramos que, apesar de esta ser a definição mais atual de écfrase apresentada por Clüver, a ampliação do conceito proposta pelo pesquisador torna-se metodologicamente imprecisa, o que dificulta a identificação dos elementos próprios da pintura, transpostos para o texto literário. Também podemos considerar que os princípios de “percepção” e “reação” já fazem parte do intuito da produção poética e estão intrinsecamente ligados à produção adiliana. Essa poesia se aproximaria mais dos conceitos tradicionais que foram elaborados por Krieger e Heffernan, ou até mesmo daquele que Clüver elaborou como “Écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em mídias

⁸ Termos de Liliane Louvel que serão discutidos em seguida.

visuais não cinéticas” (Clüver, 2024, p.144), pois tratando dos poemas adilianos, estamos diante de referências à pintura, mídia visual não cinética.

Ainda podemos considerar que a leitura de um poema ecfrástico implica na construção de “imagens mentais” (Clüver, 2024, p.154), como aponta Clüver, pois mesmo possuindo a referência pictural convocada no poema, por meio da citação, o texto, por sua qualidade ecfrástica, precisaria gerar imagens mentais no momento da leitura. Seria isso que Louvel defenderia no livro que ainda não foi traduzido para o português *The Pictorial Third: An Essay into Intermedial Criticism* (2018), pois a combinação entre o texto e a referência pictural, de acordo com a autora, formaria uma terceira imagem a partir do “evento fenomenológico” produzido pela mente do visualizador/ leitor que se coloca diante de duas mídias, a textual e a visual:

The pictorial third is a phenomenological event, a visual movement produced in the viewer/reader’s mind by the passage between the two media. It is a virtual image engineered by the text, an image re-invented by the reader; it will never exactly coincide with the narrator’s. The “pictorial third” might be this “third” required to analyse a certain kind of texts with a strong pictorial ratio. I derive the notion from Michel Serres’ “*tiers instruit*” and Jacques Derrida’s “third book”, which he evokes when writing about Edmond Jabès, referring to the book which remains hovering somewhere in-between the volume resting in the reader’s hands and the one the author conceived. This third book is a supplement, an “invention”.⁹

Ainda é relevante para este estudo aquilo que a autora francesa Véronique Montémont discutiu no ensaio “*Dites voir (sur l’ekphrasis)*”, de 2007. O objetivo da autora, nesse ensaio, seria pensar a écfrase fotográfica, além de distinguir dois tipos de écfrase, pois afirma que os conceitos clássicos desconsideram a presença (ou ausência) das imagens convocadas pelos textos literários nos suportes onde os textos estão publicados. Sendo assim, caracterizou a écfrase como “substitutiva” ou “completiva”:

(...) une ekphrasis substitutive, traditionnellement qualifiée de notionnelle, qui vise à restituer, sans support iconographique phénoménal pour le lecteur, le tableau ou la photographie, et une ekphrasis complétive, jouxtant l’image,

⁹ Trecho retirado de artigo disponível em: <https://doi.org/10.4000/sillagescriti.ques.5015h>

“O terceiro pictural é um evento fenomenológico, um movimento visual produzido na mente do espectador/leitor durante a passagem entre duas mídias. É uma imagem visual arquitetada pelo texto, uma imagem reinventada pelo leitor, que nunca coincide com a imagem narrada. O ‘terceiro pictural’ pode ser o ‘terceiro’ necessário para uma análise de certos tipos de texto que possuem uma forte relação com o pictórico. Busco essa noção em Michel Serres ‘*tiers instruit*’ e em Jacques Derrida’s ‘third book’, que ele evoca quando escreve sobre Edmond Jabès, referindo-se ao livro que se encontra entre o volume que está nas mãos do leitor e aquele que o autor concebeu. Este terceiro livro é um suplemento, uma ‘invenção’.” (Tradução nossa)

qui peut s'intégrer à une dynamique plus large de commentaire.
(Montémont, 2008, p.3) ¹⁰

Ou seja, *écfrase substitutiva*¹¹ seria aquela em que não haveria suportes iconográficos acompanhando os textos; as imagens referidas são apenas convocadas pelos poemas como um convite a olhar para elas, sem que haja nenhum tipo de presença ou justaposição de imagens nas páginas dos livros. Já a *completiva*, seria aquela em que estão presentes as imagens referidas nos poemas, complementando a *écfrase* com um suporte iconográfico, como faz Jorge de Sena em *Metamorfoses*. Com exceção do poema “Um quadro do meu avô Raul”, a ser analisado neste trabalho, que compõe uma *écfrase completiva*, se considerarmos a edição de 2021 de *Dobra*, todos os outros poemas analisados configuram-se como *écfrases substitutivas*.

Além dessas questões suscitadas pelo conceito de *écfrase*, podemos ainda retomar o texto de Jonathan Ellis “Ekphrastic Poetry In and Out of the Museum” (2012), traduzido por Fernando Baião Viotti como “Poesia ecfástica: dentro e fora do museu”. Nesse texto, o autor defende que “A escrita ecfástica tem frequentemente uma relação parasitária com o trabalho visual que ela celebra. Ela pode se anexar à obra de arte original sem lhe adicionar nada de individual ou novo.” (Ellis, 2022, p.336) O que nos faria pensar sobre o caráter inventivo da poesia ecfástica de Adília Lopes. O autor também leva em consideração nesse texto o conceito de *écfrase* de Heffernan, mas vai um pouco além na discussão já mencionada:

Para Heffernan, “os primeiros espécimes realmente distinguíveis de uma poesia ecfástica autossuficiente emergem durante o período romântico, quando... o estabelecimento dos museus começa a tornar trabalhos individuais disponíveis ao detalhado escrutínio” (HEFFERNAN, 1993, p. 138). No século XX, o museu se torna ele mesmo uma temática para a escrita ecfástica. (Ellis, 2022, p.345)

Portanto, o ponto relevante desse texto de Ellis, que recupera Heffernan, seria pensar na relação da *écfrase* juntamente com o estabelecimento dos museus, pois “A *écfrase* do século XX jorra do museu, o santuário cultuado por todos os poetas numa era secular” (Heffernan *apud* Ellis, 2022, p.345). A poesia de Adília, circunscrita no final do séc. XX e início do séc. XXI, parece seguir essa tendência, pois como veremos, alguns poemas indicam até o museu onde encontra-se a referência pictural convocada, demonstrando que alguns dos

¹⁰ “(...) uma ekphrasis substitutiva, tradicionalmente descrita como nocional, que visa restaurar, sem suporte iconográfico fenomenal para o leitor, a pintura ou a fotografia, e uma ekphrasis completiva, contígua à imagem, que pode ser integrada numa dinâmica mais ampla de comentário.” (Tradução nossa)

¹¹ Esse termo proposto por Montémont parece problemático, pois indica que a *écfrase* “substitui” a imagem, algo que não se sustenta, pois o poema ecfástico convoca uma imagem e não pretende substituí-la. Apesar disso, a distinção entre dois tipos de *écfrase* elaborada pela autora nos é interessante para pensarmos na ausência e na presença das imagens nos suportes literários onde os poemas estão publicados.

poemas podem ter sido criados a partir de visitas a museus, seguindo essa tendência indicada por Ellis.

A partir da percepção de que a *écfrase* foi um conceito redefinido algumas vezes e que ainda assim, na elaboração mais atual de Clüver, o autor considera que “A presente definição pode persuadir quem a lê agora, mas como toda construção cultural está fadada a mudar.” (Clüver, 2024, p.154), partimos do ensaio de Joana Matos Frias: “*Écfrase: 10 aporias.*” (2016), em que a pesquisadora portuguesa, indica assim como Clüver, que o conceito passou por reelaborações, mas ainda poderia ser reelaborado, pois continuaria a apresentar problemas de caráter metodológico. Ao escrever as 10 aporias, Frias também delineia um panorama histórico do conceito e, apesar de não buscar uma definição, realiza apontamentos críticos e atuais sobre a *écfrase*, pois problematiza diferentes pontos de vista sobre o conceito, considerando as falhas encontradas nas tentativas de definição do termo. A primeira aporia, porém, retoma a concepção clássica e elabora uma interessante definição:

O factor crucial do exercício ecfrástico, tal como foi previsto pela retórica e pela poética clássicas é, não o objecto de que o discurso se ocupa (que não precisa sequer de ser um objeto, e muito menos de ter uma existência referencial), mas o modo como o objecto é dado a ver, já que a *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word* (Krieger), pelo que a própria constelação retórica dos exercícios descritivos os liberta, *ab initio*, da tarefa reprodutiva de um objecto que lhes seja extrínseco; é portanto a visão como ficção que está em causa. (Frias, 2016, p. 34)

Sendo assim, a autora considera que a *écfrase*, desde a poética clássica, seria o procedimento de “dar a ver”¹² um objeto existente ou não¹³, e que seria “a visão como ficção que está em causa” (*ibid.*). Esta ideia está alinhada à de Arbex, quando a autora afirma que a imagem é um dispositivo gerador de ficção. (Arbex, 2013, p.25).

Diante da percepção de que há diferentes perspectivas sobre o conceito de *écfrase*, levando em conta suas problemáticas e possíveis reelaborações, nos deteremos a refletir sobre os aspectos da relação entre poesia e artes visuais no estudo contemporâneo da intermedialidade, a partir das propostas feitas por Liliane Louvel em seus ensaios.

¹² Expressão que guia este estudo intitulado a partir dos versos de Adília “Dar a ver/ o que/ eu vejo”. (Lopes, 2021, p.556)

¹³ Nessa definição, Frias se alinha a Clüver, pois o autor considera as “configurações reais ou fictícias” (Clüver, 2024, p.144) em suas tentativas de definir a *écfrase*.

1.3) A éfrase e o pictural

Compreendemos a intermedialidade como “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo -inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias.” (Rajewsky, 2012, p.18) Inicialmente, buscaremos como suporte teórico nos estudos de intermedialidade, o ensaio da pesquisadora Liliane Louvel, “Nuanças do pictural” (2012) publicado pela primeira vez em 2001, na Revista *Poétique*, n. 126, p.175-189, traduzido por Márcia Arbex e publicado em 2012 no livro *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*.

Neste ensaio que reflete sobre a presença do “pictural” em textos literários, a autora o define como “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual.” (Louvel, 2012, p.47) Assim, consideramos que a partir do “valor de citação” em um texto literário, é possível identificar as referências às artes visuais e que “certo número de referências deve nos permitir a identificação do pictural no texto”. (Louvel, 2012, p.49)

A partir dessa ideia, Louvel propõe diferentes “graus de picturalidade” que podem ser identificados nesses textos. Seriam os “marcadores do pictural” (Louvel, 2012, p.49) que produziriam o efeito de “citação direta” que permite aos leitores o reconhecimento das referências visuais. Esses marcadores seriam:

(...) o léxico técnico (cores, nuanças, perspectivas, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes na narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro” (...) (*ibid.*)

Partindo da presença desses marcadores nos textos literários, a autora propõe a classificação de diferentes graus de descrição pictural, que em ordem crescente, seriam: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os “quadros vivos”, o arranjo estético, a descrição pictural e a éfrase. (Louvel, 2012, p.50) Segundo Louvel, o grau de saturação derivaria do maior ou menor uso dos marcadores do pictural nos textos literários que permitem avaliar as similaridades entre o texto e a imagem: “Entre o ato de leitura e a visão da pintura, numerosas são as similaridades, a começar pela atividade de interpretação” (Louvel, 2012, p.62).

Até a éfrase, essas diferentes classificações partem da ideia de que algo no texto literário pode se aproximar de imagens artísticas, mas de formas “mais diluídas” (*ibid.*), porque o texto apenas sugere o pictural a partir do uso de alguns marcadores, sem que haja referência direta às obras artísticas. Sendo assim, caberia ao leitor desvendar esse pictural codificado no texto (Louvel, 2012, p.61). A éfrase é considerada por Louvel a descrição pictural de maior grau de saturação por tornar possível a identificação, por parte dos leitores, de uma obra de arte referenciada no texto, seja por meio da citação ou do uso dos marcadores picturais que relacionam o texto com a obra artística.

Sobre a éfrase, embora afirme que “sua atualização seja necessária” e que Murray Krieger “balizou bem a questão em *Ekphrasis*”, busca defini-la em uma breve revisão:

A éfrase era um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como o exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a guerra de Tróia. A éfrase prolonga o *ut pictura poesis*, coloca em cena seu princípio, por assim dizer. O escudo de Aquiles, arma contra a morte, figura apotropaica, emblematiza com êxito o desvio da arte. Para Krieger, a éfrase apresenta uma “arte em segundo grau”. Representação de uma representação, ela mostra a distância – a do ato teórico, autorreflexivo, signo não natural de um signo não natural imitando um objeto natural. A éfrase como princípio poético expõe o ser de poesia do poema. Constitui-se em uma síntese, a exemplo da célebre expressão de Simônides de Céos, pintura falante, poesia muda: a poesia faz, então, falar a obra de arte. (Louvel, 2012, p.60)

Para Louvel, portanto, a éfrase poderia ser resumida ao que propusera Simônides de Céos: a poesia faz falar a obra de arte. Do ponto de vista metodológico, a proposição de Louvel sobre o maior grau de saturação pictural da éfrase no texto literário, parece mais adequada à análise dos poemas de Adília, que compõem o corpus dessa dissertação, pois evidenciam o “valor de citação” das referências picturais e apresentam diferentes marcadores que contribuem para a formação da imagem referenciada na mente dos leitores. Concordamos também que a atualização ou a reelaboração do conceito de éfrase proposto pela autora seria necessária e, por isso, recorreremos ao panorama do conceito para eleger aquele que seria o mais adequado para pensar a éfrase adiliana.

Dessa forma, elegemos como ponto de partida para pensar a relação entre poesia e pintura neste estudo, o “pictural”, ou seja, a partir do “valor de citação”, identificamos nos poemas selecionados as referências às artes visuais, que se tratam de artes da pintura. A partir da identificação da referência pictural, podemos identificar também os “marcadores picturais” que indicam elementos das pinturas que são selecionados para compor os poemas. Sendo a éfrase um exercício literário que possui como objetivo “dar a ver” as configurações visuais

referidas nos poemas, é importante considerar que esses marcadores são o eixo principal dos poemas ecfrásticos, pois a visualidade é o que está em questão.

A écfrase “fornece o maior grau de ‘picturalização’ do texto” (Louvel, 2012, p.60); é “a representação verbal da representação visual”. (Heffernan *apud.* Clüver, 2024, p.227); “*The world captured in the word*”¹⁴ (Krieger *apud.* Frias, 2016, p.34); “a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em mídias visuais não cinéticas.” (Clüver, 2024, p.144). Neste estudo, esse conceito poderia se configurar como a representação verbal de obras da pintura, referidas nos poemas como motivo de criação poética, que tem como objetivo “dar a ver” elementos possivelmente ficcionalizados dessas obras visuais. Sendo assim, em cada poema identificamos procedimentos diferentes para a realização da écfrase, como poderemos perceber na análise de cada um dos textos selecionados.

¹⁴ “O mundo capturado na palavra”. (Tradução nossa)

2.

**A poesia ecfrástica
em Portugal: um
brevíssimo panorama**

E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria. Não adianta muito, concordarei, este saber, e é mais do que prudente recusá-lo. Mas são precisamente as «metamorfoses» o que nos permite olhar a cabeça de Medusa.

Jorge de Sena
Post-fácio de *Metamorfoses*

“Jorge de Sena é considerado fundador de uma linhagem ecfrástica na poesia portuguesa moderna e contemporânea” (Fagundes, 2022, p.46), como podemos confirmar nos suportes literários utilizados por Clüver nas suas definições do conceito de écfrase. Vale lembrar que *Metamorfoses*, livro que inaugura essa linhagem, é composto de écfrases completivas, pois o poeta escolhe apresentar as imagens convocadas nos poemas na página seguinte do livro, realizando uma justaposição entre o poema e a imagem referenciada.

“*Metamorfoses* foi título da coletânea de uma série de dezenove poemas sobre textos visuais – esculturas, pinturas, fotografias, design de interior – que Sena publicou no Brasil em 1963.” (Clüver, 2024, p.229) Em 1968, o poeta português publicou 34 poemas sobre temas musicais, nos Estados Unidos, *Arte de música* (*ibid.*) Em 1976, republicou esses poemas coligidos, adicionando escritos entre 1971 e 1974 aos outros 34 sobre textos musicais, além de adicionar um poema sobre “uma fotografia de um dançarino de Brunei publicada na *National Geographic*.” (*ibid.*)¹⁵ Foram esses volumes de poesia de Sena que respaldaram a contraproposta de Clüver ao conceito de écfrase de Heffernan, além de ter sido coagido pelos poemas de Sena a expandir o conceito também para o campo da música:

A própria existência dos dois volumes de Jorge de Sena como um projeto duplo, vinculado pela mesma metáfora ovidiana de transformação ou metamorfose, oferece respaldo para minha ampliação do conceito de écfrase para a música. Como já demonstrei, Sena considerou seus poemas sobre textos visuais e sobre música como parte de um empreendimento idêntico. A *Arte de música* contém um grande número de poemas sobre obras específicas, muitas delas peças para orquestra e instrumentos solistas, incluindo compositores que variam de Bach a Bartók, de Scarlatti e Satie e Schönberg. Assim, há muitos títulos como “Concerto para piano, p.42, de Schönberg”. Porém, há igualmente um poema chamado “Pobre Bruckner” e outro intitulado “Uma Piaf”, bem semelhantes aos poemas “Turner” e “O dançarino de Brunei” no volume anterior.¹⁶ (Clüver, 2024, p.234)

¹⁵ Atualmente, esses dois livros de Sena foram reeditados pela Assírio & Alvim, sendo *Metamorfoses* prefaciado por Ricardo Marques e *Arte de música*, por Jorge Vaz de Carvalho.

¹⁶ Como podemos perceber nesse trecho de Clüver, o autor aponta que os títulos dos poemas de Sena indicam a obra “metamorfoseada”, procedimento que Adília Lopes utiliza nos seus poemas, indicando as obras convocadas já no título dos poemas, como veremos a seguir.

Na antologia *Passagens: Poesia, Artes Plásticas* (2016), Joana Matos Frias reúne nessa publicação mais de 60 poetas portugueses dos séculos XX e XXI, “de Fernando Pessoa a Vasco Gato” (Frias, 2016, p.10), a partir de poemas que são vinculados “ao domínio das artes plásticas, com destaque para a pintura” (Frias, 2016, p.9). No prefácio “Isto não é um museu”, Frias afirma que sua coletânea privilegia o diálogo entre poesia e pintura, reforçando a formulação de Henri Meschonnic segundo a qual o século XX teria sido “um século do museu”.¹⁷ Segundo a autora do prefácio, há um “impulso ecfrástico” na poesia portuguesa moderna e contemporânea:

Há (...) um muito variado impulso ecfrástico (simplificando: no sentido contemporâneo de “representação verbal de uma representação visual”), em que a aproximação poética da obra ou do artista plásticos se faz com base em estratégias poemáticas muito diversificadas, que vão desde a interrogação crítica do objecto à interpelação do seu criador, passando por modos de composição narrativos, ou ainda de índole reflexiva e abstrata, aparentemente mais distanciados da[s] obras[s] concreta[s] de que partem. *Dar a ver* equivale aqui, por conseguinte, a *dar a pensar*. (Frias, 2016, p.12)

Nesse sentido, Frias deseja demonstrar por meio dessa antologia uma necessidade da poesia portuguesa de “colocar diante dos olhos dos leitores os objectos artísticos” (*ibid.*) Os poetas que compõem a referida antologia, além de Adília Lopes, são compilados por Joana e cremos poder afirmar que fazem parte de um panorama da poesia ecfrástica em Portugal até 2016. Lendo recentemente a *novíssima poesia portuguesa*, intui-se a permanência desse impulso ecfrástico como podemos perceber em poetas como Ricardo Marques, Tatiana Faia e Elisabete Marques.¹⁸

Passamos então a listagem de poetas presentes na antologia em ordem alfabética acompanhando suas datas de nascimento e falecimento: Al berto (1948-1997); Albano Martins (1930-2018); Alberto Lacerda (1928-2007); Alberto Pimenta (1937); Alexandre O'Neill (1924-1986); Ana Hatherly (1929-2015); Ana Luísa Amaral (1956-2022); Ana Marques Gastão (1962); Ana Paula Inácio (1966); António Barahona (1939); António Franco Alexandre (1944); António Gedeão (1906-1997); António Osório (1933-2021); António Ramos Rosa (1924-2013); Armando Silva Carvalho (1938-2017); Bernardo Soares [Fernando Pessoa] (1888-1935); Carlos de Oliveira (1921-1981); Daniel Jonas (1973); Emanuel Jorge

¹⁷ Essa ideia também corresponde ao que expôs Ellis no artigo “Poesia ecfrástica: dentro e fora do museu”, mencionado anteriormente.

¹⁸ No Volume 17, da Revista *Tamanha Poesia*, Revista do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, disponível em: <https://tamanhaposia.wordpress.com/>, podemos ler alguns comentários sobre poemas desses poetas.

Botelho (1950); Eugénio de Andrade (1923-2005); Fernando Echevarría (1929-2021); Fernando Guimarães (1928); Fernando Lemos (1926-2019); Fernando Pinto do Amaral (1960); Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007); Gastão Cruz (1941-2022); Gonçalo M. Tavares (1970); Helder Moura Pereira (1949); Herberto Helder (1930-2015); Inês Lourenço (1942); Jaime Rocha (1949); João Luís Barreto Guimarães (1967); João Rui de Sousa (1928-2022); Jorge de Sena (1919-1978); Jorge Sousa Braga (1957); José Bento (1932-2019); José Emílio-Nelson (1948); José Gomes Ferreira (1900-1985); José Manuel de Vasconcelos (1949); José Miguel Silva (1969); José Tolentino Mendonça (1965); Luís Adriano Carlos (1959); Luís Filipe Castro Mendes (1950); Luís Filipe Parrado (1968); Luís Quintais (1968); Luís Veiga Leitão (1912-1987); Luiza Neto Jorge (1939-1989); Manuel António Pina (1943-2012); Manuel de Freitas (1972); Manuel Gusmão (1945-2023); Maria Andresen (1948); Mário Cesariny (1923-2006); Mário Dionísio (1916-1993); Nuno Júdice (1949-2024); Nuno Rocha Morais (1973-2008); Pedro Tamen (1934-2021); Rosa Maria Martelo (1957); Rui Lage (1975); Rui Pires Cabral (1967); Ruy Belo (1933-1978); Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004); Vasco Gato (1978); Vasto Graça Moura (1942-2014); Vítor Nogueira (1966); Vitonino Nemésio (1901-1978).

Juntamente ao índice dos poetas presentes na antologia mencionada, onde encontramos as datas de nascimento e morte dos autores, a organizadora disponibilizou a referência das obras de que retirou os poemas reunidos na publicação. Sendo assim, percebemos que há um momento de intensa produção de poemas ecfrásticos entre os anos 90 e 2015, em Portugal. Esse período corresponde ao recorte temporal dos poemas publicados por Adília, seleccionados para este trabalho (1985-2007). Podemos pensar também que esse momento ainda corresponde à “volta expressiva” (Clüver, 2024, p.227) do conceito de écfrase reelaborado por Krieger e Heffernan no início dos anos 90.

Pela extensa lista de poetas, percebe-se que, dentro do contexto português, Adília Lopes se inclui nesse impulso ecfrástico demonstrado por Joana Matos Frias, herdando a linhagem iniciada por Jorge de Sena. Os poemas de Adília inseridos na antologia são “O rapaz faz bolas de sabão” e “Van Gogh come batatas”, que analisaremos a seguir juntamente com o conjunto de poemas seleccionados para compreendermos os procedimentos ecfrásticos utilizados pela poeta.

2.1) A pintura e as outras artes na obra poética de Adília Lopes

Na leitura da obra poética de Adília Lopes, podemos perceber que a autora se apropria de diferentes personagens de outras obras e outras histórias que são inseridas, muitas vezes, como interlocutores e personagens de seus poemas. Tal procedimento pode ser verificado, por exemplo, no primeiro poema, intitulado “Memória para Esther Greenwood”, do livro de estreia de Adília, *Um jogo bastante perigoso* (1985). Nele, a poeta se apropria da protagonista do romance *A redoma de vidro* (1963), de Sylvia Plath. Em outros poemas, encontramos vários personagens como Mlle Vinteuil, personagem de Proust; e Sofia, apropriada dos contos da Condessa de Ségur.

Assim como personagens de outros livros, também identificamos a presença de figuras referenciais inseridas nos poemas da escritora, como Clarice Lispector, Roland Barthes, Mariana Alcoforado, Sophia de Mello, Armanda Duarte, Júlio Pomar, Van Gogh, Manet, entre inúmeros outros que compõem a vasta rede de citações da poeta.

É também a partir dessa rede de citações, que podemos localizar diversos exemplos de diálogos de sua poesia com outras artes. Apesar da presença comprovada de tais diálogos na obra da escritora, o que se observa é que a crítica não se deteve sobre esses diálogos nos estudos elaborados sobre a produção poética de Adília. No posfácio de Flora Süssekind, que compõe a primeira antologia¹⁹ da poesia adiliana publicada no Brasil em 2002, a crítica literária apontou para a presença da écfrase na poesia da escritora portuguesa, acentuando que a poeta tenderia a dialogar constantemente com outras artes, como a pintura, a fotografia, o desenho, o cinema e a música:

Há desde exercícios descritivos, como o do olhar que passeia pelo quadro de Ingres em “Le bain turc”, à recusa ao próprio retrato, como é o caso da mulher que tenta se livrar de uma fotografia em “Um figo”. Por vezes privilegiam-se movimentos analógicos como o de Marianna Alcoforado, em *O Marquês de Chamilly*, enroscando-se “como uma/ mulher de Argel de Delacroix”, ou da voz lírica num dos poemas de *Florbela Espanca espanca*, que se diz “uma mulher loira/ com um bebé/ ao colo” como num quadro de Paolo Uccello. Noutras ocasiões, Adília faz do artista figura, introduzindo-o no quadro, como Van Gogh misturado aos seus “comedores de batatas”. (Süssekind, 2002. p.217)

Süssekind menciona tais poemas que carregam “referências plásticas” (*ibid.*) em seus versos, apenas como exemplos para ilustrar a presença dos “exercícios ekphrasticos” (*ibid.*)

¹⁹ A segunda antologia adiliana publicada no Brasil, organizada por Sofia de Sousa Silva, não se detém majoritariamente sobre esse diálogo interartístico, mas na “cerzidura do texto com a vida” e em outros diálogos intertextuais realizados pela poeta. Apesar disso, encontramos na seleção de poemas dessa antologia, “Marianna faz vinte e oito anos”, que será analisado nesta dissertação.

da poeta, sem se deter na análise de tais versos. Ainda no posfácio intitulado “Com outra letra que não a minha”, a autora aponta para os dispositivos ficcionais da poeta que realiza “réplicas transficcionais de situações e figuras de outras obras, outras histórias, convertidas em máscaras identitárias, interlocutores ou personagens nos seus poemas” (Süssekind, 2002, p.208). Alguns exemplos dessas réplicas seriam realizadas a partir da apropriação de obras de arte e das figuras dos artistas para compor seus poemas ecfrásticos, porque no caso de Adília, como aponta a autora do posfácio, “a *ekphrasis* tende à narrativização, a uma ficcionalização também dos modelos pictóricos”, além de poder constituir um “relato de uma experiência de visualização” (Süssekind, 2002, p.218).

Além da menção de Süssekind ao procedimento ecfrástico de Adília, outras estudiosas²⁰ dessa poesia utilizam poemas que carregam referências a outros campos artísticos como exemplos para ilustrar alguns de seus argumentos, mas também não chegam a realizar um estudo mais detido sobre tais poemas. No importante artigo de Rosa Maria Martelo intitulado “As armas desarmantes de Adília Lopes” (2010), a autora aponta para procedimentos “desarmantes” da poesia adiliana incluindo um aceno ao prosaísmo e à linguagem cotidiana presente nos poemas, como no livro *Le vitrail e la nuit * A árvore cortada* (2006), em que a poeta utiliza termos como “poetisos” e “pequeno-almoço”: “Eu escrevo/ pequeno-almoço/ os poetisos escrevem/ almoço pequeno// Sobre a erva/ sobre a relva” (Martelo, 2010, p.213). Ao apontar para os termos utilizados pela poeta na elaboração do poema, Martelo indica uma possível alusão ao quadro *Le déjeuner sur l’herbe*, de Manet, e tal referência à pintura é apenas mencionada pela pesquisadora, que realiza um breve comentário sobre essa alusão, considerando-a como uma possível releitura da clássica pintura de Manet:

Adília leva-nos a evocar a célebre pintura de Manet e a repensar a leitura que dela possamos fazer. Desde logo, assinalando a falsa simetria entre o masculino (vestido) e o feminino (nu), que, no quadro, convoca uma tradição de representação do homem e da mulher na pintura que faz pensar, por exemplo, em Ticiano. (Martelo, 2010, p.213)

Em sua dissertação de mestrado intitulada “Vida em comum: a poética de Adília Lopes” (2011), Lúcia Evangelista cita alguns dos poemas que serão analisados aqui, que são mencionados no estudo como exemplos para os argumentos da autora que perpassam pela relação entre vida e arte suscitada pela poesia adiliana. No artigo “Textos políticos, de intervenção, cerzidos com uma vida. Adília Lopes, poesia e biopolítica”²¹ (2018), que parece

²⁰ Refere-se aos estudos de Rosa Maria Martelo e Lúcia Evangelista.

²¹ Texto disponível na página online da *Revista Dobra* nº 2: <https://revistadobra.weebly.com/dobra-mdash-2.html>

complementar a reflexão iniciada pela pesquisadora em sua dissertação, a autora discorre sobre a relação entre poesia e vida e arte e vida que Adília estabelece na sua criação poética a partir de um viés ético e até político²². Para Evangelista, a escritora portuguesa assume um caráter ético, bem como estético, ao utilizar o discurso artístico e as experimentações na escrita para desestabilizar “a concepção de ‘arte’ como mais um subterfúgio de bem-estar e de aquisição ou manutenção de status intelectual e social.” (Evangelista, 2018). Portanto, os poemas em que se identificam referências artísticas, como por exemplo aquele intitulado “Haverá uma beleza que nos salve?”, servem somente como exemplos para Evangelista argumentar sobre o caráter político da poesia adiliana, que também reflete sobre concepções de arte.

De maneira geral, a crítica apenas aponta para a existência de um diálogo com as outras artes, sem se deter rigorosamente sobre o conjunto dos textos adilianos. Neste trabalho, os poemas são os objetos das análises propostas, pois pretende-se realizar um estudo verticalizado da presença da pintura nessa poesia, buscando refletir sobre os procedimentos ecfrásticos utilizados pela poeta portuguesa.

Além das écfrases, das citações e apropriações realizadas em sua poesia, Adília também expressa seu interesse pela arte a partir do trabalho editorial que envolve a construção de seus livros. Neste sentido, diversos artistas colaboraram com a poeta, ilustrando as capas e os miolos de alguns de seus livros. Dentro do recorte proposto para compor este trabalho, ou seja, as publicações editadas entre 1985 e 2007, há exemplos de colaborações entre a autora e outros artistas, como aponta a pesquisadora Ana Bela Almeida em seu livro *Adília Lopes* (2016)²³:

O especial cuidado com o tratamento gráfico da sua obra leva a que os elementos pictóricos — capas, gravuras, fotografias — dos seus livros mereçam leitura a par do texto. Muitas das publicações fazem-se acompanhar pela arte de ilustradoras como Armanda Passos (*A continuação do fim do mundo*, 1995), Armanda Duarte (*Florbela Espanca espanca*, 1999; *César a César*, 2003; *Poemas novos*, 2004 e *Le vitrail la nuit / A árvore cortada*), ou Bárbara Assis Pacheco (*A mulher-a-dias*, 2002; e *Andar a pé*, 2013). As capas das duas principais obras de poesia reunida da poesia de

Este artigo não possui paginação.

²² O aspecto ético e estético já havia sido mencionado por Rosa Martelo em “Contra a crueldade, a ironia (2010): “(...) estamos até perante uma revalorização da relação entre a estética e a ética embora num domínio privado ou particularizado que nada tem a ver com panfletarismo.” (Martelo, 2010, p.232)

²³ Apesar dessa outra instância dos diálogos artísticos, neste trabalho não iremos trabalhar com essas edições, pois muitas delas já encontram-se esgotadas por terem sido publicadas em edições limitadas. Também porque nosso foco é a leitura e análise do diálogo interartístico nos poemas que foram selecionados a partir da edição de *Dobra*, de 2021. As publicações de reuniões da poesia adiliana não apresentam as ilustrações e as capas dos livros em suas primeiras edições, somente o miolo dos livros e, dessa forma, não temos acesso aos demais elementos pictóricos que fizeram parte das publicações mencionadas por Almeida.

Adília Lopes são ilustradas com gravuras de Paula Rego, no caso de *Obra* (2000), e uma pintura de S.Vianna, seu avô materno, em *Dobra* (2009). (Almeida, 2016, p.42)

Além disso, houve ainda outros tipos de colaborações, algumas das quais se deram fora do campo das publicações dos livros de poesia, em que, ao contrário do procedimento de ilustração das obras literárias por parte dos artistas, a poeta produziu textos de “organização de exposição”, textos para “catálogo de exposição” (Almeida, 2016, p.45) e de “edições ilustradas”, a partir de obras artísticas, como se pode observar no excerto abaixo:

Para além de Paula Rego, são várias as colaborações de Adília Lopes com artistas plásticos, tendo a autora participado na organização da exposição de pintura de Marcelino Vespeira, com textos do poeta José Blanc de Portugal, na Casa Fernando Pessoa em 1997, e escrito o texto introdutório ao catálogo da exposição do pintor Vítor Pi, *Breu*, na Galeria 111 em 2002. (...) Adília Lopes participou com textos seus em edições ilustradas, como é o caso de *Lua Negra/ Dark Moon* (2000), da desenhadora irlandesa Terry Morgan. (...) (*ibid.*)

Além disso, teria ainda elaborado outras produções textuais em colaboração com outros artistas, textos que também não fazem parte das coletâneas de suas publicações individuais:

Partindo do desenho de Pedro Zamith, Adília Lopes escreveu também o texto «A bolsa», para o livro *O homem que desenhava na cabeça dos outros*. (...) A escrita de Adília Lopes estende-se, ainda, ao campo inesperado da arquitetura. O seu texto «A casa» acompanha a publicação híbrida, fotografia e texto, que regista a exposição de arquitetura de Carlos Nogueira na Casa da Cerca, em Almada, no ano de 2006. (Almeida, 2016, p. 45-46)

Apesar de Ana Bela Almeida fazer referência a várias interações da poeta com as artes da gravura, do desenho, da fotografia, da arquitetura, além das exposições de arte, cremos poder afirmar que a pintura é o campo da arte eleito pela poesia adiliana. Pensando nessa relação entre poesia e pintura no conjunto da obra da escritora lisboeta, percebe-se a predominância da écfrase como procedimento principal no diálogo interartístico da produção de Adília.

Por meio de uma proposta de análises rentes aos textos, buscaremos realizar a leitura dos poemas selecionados, nos quais evidencia-se o diálogo com a pintura; ou seja, poemas ecfrásticos identificados por meio da referência a títulos de quadros; nomes de pintores ou algum elemento que evoque a pintura, que nos aponte para o que inspirou a escrita dos versos. O corpus da pesquisa é composto pelos seguintes poemas: “Um quadro de Rubens” (Lopes, 2021, p.19); “Le bain turc” (Lopes, 2021, p.37); “Microbiografias” (Lopes, 2021, p. 69, 70); “Marianna faz vinte e oito anos” (Lopes, 2021, p.78,79); “Nos dois berços” (Lopes, 2021,

p.250); “As duas irmãs Cholmondeley da Tate Gallery” (Lopes, 2021, p. 296); “Almoço do trolha” (Lopes, 2021, p.297); “Domingos Sequeira” (Lopes, 2021, p.319); “O pé lavado” (Lopes, 2021, p.364); “Van Gogh come batatas” (Lopes, 2021, p.380); “O rapaz faz bolas de sabão” (LOPES, 2021, p.380); “Escola de Fontainebleau” (LOPES, 2021, p. 380, 381); “Copiado de Horácio” (LOPES, 2021, p.381); “O poema não deve ser” (LOPES, 2021, p.382); “Mily Possoz” (LOPES, 2021, p.432,433); “O dia” (Lopes, 2021, p.505); “É um/quadro” (Lopes, 2021, p.506); “L’êtreinte (Picasso, 1903)” (Lopes, 2021, p. 514); “Haverá uma beleza que nos salve?” (Lopes, 2021, p.599, 600) e “Um quadro do meu avô Raul” (Lopes, 2021, p.611).²⁴ Diante da profusão de textos adilianos, a seleção proposta tem a função de possibilitar uma leitura verticalizada dos poemas, objetivando a análise mais detida dos textos, sem a intenção de esgotar a questão, tendo em vista a exiguidade de tempo para a produção de uma dissertação de mestrado. Além dos textos acima, outros poemas aparecem como suportes para exemplificar questões pertinentes à leitura dos textos selecionados para a dissertação.

Nos livros que fazem parte do corpus deste estudo, a *écfrase* encontra-se na citação do nome dos pintores, dos quadros e de outros elementos indicativos da presença das pinturas referenciadas nos poemas. De acordo com Flora Sússekkind sobre a *écfrase* adiliana, “seus exercícios *ekphrasticos* costumam determinar minuciosamente quais imagens e obras referidas, indicando por vezes até mesmo o museu e a cidade em que se encontram” (Sússekkind, 2002, p.217).

²⁴ Além desses poemas, outros textos que foram publicados dentro do recorte temporal estabelecido na seleção deste trabalho foram inseridos como anexo do trabalho. Tais poemas possuem como temática a pintura, mas não se constituem como *écfrases* ou não foi possível identificarmos a(s) obra(s) que os poemas referenciam e por isso ficaram de fora da análise central da dissertação.

3.
“Dar a ver/ o que eu/ vejo”:
análise dos poemas selecionados

3.1)
Reparando uma brecha:
“Copiado de Horácio”

Versos verdes foi publicado no ano de 1999 pela editora Black Sun. Inicialmente, o livro foi intitulado *Floribela Espanca espanca*, mas o título foi posteriormente alterado pela poeta. O livro inicia-se pelos versos “Este livro/ foi escrito/ por mim” (Lopes, 2021, p.373) que contemplam o jogo de aproximação entre sujeito lírico e sujeito empírico que Adília realiza constantemente em sua obra. Diferentemente dos livros anteriores, *Versos verdes* traz uma sequência de poemas seguidos um do outro em que a temática da pintura está explicitamente presente; e no conjunto de *Dobra* (2021), tais composições cabem todas em uma dobra de página, apresentadas na seguinte ordem: “Van Gogh come batatas”; “O rapaz faz bolas de sabão”; “Escola de Fontainebleau”; “Copiado de Horácio”; “Hospital Júlio de Matos”;²⁵ “O poema não deve ser”.

“Copiado de Horácio” convoca, já no título, a referência ao poeta e filósofo latino, que nos remete aos paradigmas da arte poética horaciana recuperada no primeiro capítulo, a partir da formulação “*ut pictura poesis*”. O termo “copiado” já nos remete a procedimentos bastante presentes na poesia adiliana: a citação, a apropriação, a intertextualidade, a paródia. Segundo Susana Lourenço Marques em sua dissertação intitulada “Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade” (2007):

A apropriação é uma forma específica de cópia, pois não se pressupõe apenas a repetição modelar do mesmo, mas a consciência e identificação de um referente existente que se utiliza e (re)significa num outro contexto, deslocado do inicial mas com traços da sua presença. As práticas artísticas da apropriação trabalham na substituição e actualização contextual da imagem e na respectiva sobreposição de sentidos, reconversão da mensagem e transferência de autoria, que pode ser em última instância interpretada como mais do que uma substituição, um acto de apagamento da obra de arte apropriada, onde não se pressupõem a recuperação ou eventual validação, mas antes a recusa da imitação. (Marques, 2007, p.17)

Nesse caso, Adília dialoga com Horácio, apropriando-se, reescrevendo e atualizando a “Epístola aos pisões”, texto de caráter didático, que contempla lições e ensinamentos sobre a poesia. Na poética do autor latino, defende-se a unidade da criação e concepção da poesia, partindo de uma comparação com a pintura, apesar de haver também uma defesa da possibilidade de ousar: “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar” (Horácio, 2012, p.105). A epístola inicia-se com os seguintes versos em latim:

²⁵ Esse poema, por não se tratar especificamente de uma éfrase, aparece somente no ANEXO deste trabalho.

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?*

Na tradução portuguesa feita por Raul Miguel Rosado Fernandes, ficaria:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma.²⁶

O texto discute sobre aquilo que seria visto, na antiguidade, como digno de riso: um pintor unir o pescoço de um cavalo a uma cabeça humana e cobrir com penas ou plumas esses membros híbridos. Tal imagem seria considerada absurda, louca, desarmônica. Nessa epístola, Horácio aproxima-se das concepções aristotélicas que dizem respeito ao verossímil, pois um ser híbrido que não existe na natureza se afastaria da unidade, da simplicidade e da verossimilhança que a poesia deveria buscar. Dessa forma, defende-se o afastamento de figuras híbridas, que conhecemos a partir da mitologia, como os centauros, as quimeras e o ser descrito nesses versos: mistura de cabeça humana com pescoço de cavalo, membros de animais, plumas, formando um peixe torpe e negro.

Adília Lopes altera o sentido da poética horaciana em seu poema. Como vimos na epístola, se Horácio demonstrava a necessidade de elaborar obras caracterizadas pela unidade e por princípios harmônicos, recusando as imagens híbridas; a poeta, por outro lado, afirma a possibilidade dessa criação na pintura surrealista. Para tanto, acrescenta ao seu texto o nome da artista portuguesa “(Albertina Mântua)”²⁷, a “pintora”, “a mulher de face bela”, que – sendo uma artista da modernidade – teria a liberdade de criar aquilo que foi considerado estranho na antiguidade:

COPIADO DE HORÁCIO

(Albertina Mântua)

Se uma pintora

²⁶ Livro disponível para download gratuito no site da Fundação Gulbenkian, que publicou essa tradução: <https://gulbenkian.pt/publications/arte-poetica/>

²⁷ Falaremos mais adiante sobre esse uso do parênteses e do itálico para indicar a citação nos poemas ecfrásticos de Adília.

quiser juntar
 um pescoço
 de cavalo
 a uma cabeça humana
 e aplicar plumas variegadas
 a membros de animais
 de toda a espécie
 de forma
 a que termine
 em peixe torpe e negro
 a mulher de face bela
 pode fazê-lo

30.VI.98

(Lopes, 2021, p.381)

Apropriando-se do texto traduzido para o português, Adília incorpora vários elementos da epístola, subvertendo, por exemplo, a proposição inicial de: “Se um pintor” para “Se uma pintora”, sugerindo a possibilidade de artistas mulheres serem protagonistas na história da arte.

Assumindo Albertina Mântua como a pintora surrealista que figuraria no texto, o poema ganha outro significado, uma vez que aquilo que era considerado como digno de desprezo e riso num dado momento histórico, poderia figurar como uma arte poética do surrealismo, já que a recusa do Belo e do harmônico configura-se como prática na modernidade e na arte surrealista, como aponta Rui Sousa em “A Presença do Objecto no Surrealismo Português” (2016): “O tratamento artístico dos temas normalmente colocados à margem é mais um dos aspectos que filia o movimento à tradição alternativa da Modernidade, na qual o conceito clássico de Belo foi colocado em causa e progressivamente substituído por outros valores.” (Sousa, 2016, p.87). Ainda segundo Rui Sousa:

A arte moderna substitui a tendência para a uniformização dos critérios estéticos pela afirmação da subjectividade artística e pela tendência para a exploração da novidade possível não no belo harmónico, sujeito a um cânone fixo, mas em valores como o interessante e o característico, que realçam a fuga à perfeição e a peculiaridade dos indivíduos e dos objectos. (Sousa, 2016, p.88)

O poema funciona como uma arte poética, pois apresenta também a possibilidade da leitura metapoética. Neste sentido, como Horácio apresenta sua arte poética, a partir de uma imagem da pintura, tomada como um contra exemplo, Adília responde a esse texto, procedendo à apropriação e à remodelação/ subversão do original. Algo recorrente nos livros da poeta portuguesa é encontrarmos artes poéticas, ou seja, poemas metalinguísticos que refletem sobre escrever poemas, escrever poesia e sobre a poesia.

“Copiado de Horácio” termina, na verdade, com a inversão do texto original: a permissão para a realização da pintura que antes, era considerada desconexa. Se a pintora quiser, ela pode, está autorizada. Sendo assim, o poema parece responder de forma irônica à pergunta retórica feita por Horácio. Também parece ser uma afirmação sobre como os estatutos da arte mudaram, pois se na antiguidade essa formulação não era possível, na contemporaneidade é.

Em “Copiado de Horácio”, estamos diante de uma possibilidade de imagem surrealista, como indica a presença de Mântua no poema, e os versos indicam justamente a composição dela: “um pescoço/ de cavalo/ a uma cabeça humana/ e aplicar plumas variegadas/ a membros de animais/ de toda a espécie/ de forma/ a que termine/ em peixe torpe e negro”. Não podemos identificar uma pintura de Albertina Mântua a partir da descrição dessa imagem “copiada de Horácio”, mas ela surge como uma possibilidade surrealista associada a essa pintora portuguesa que é ainda mencionada em outros poemas de Adília. Sendo assim, há uma possível leitura ecfrástica desse poema, pois estamos diante do procedimento de apropriação e citação de uma possível imagem, ou seja, de uma imagem ficcional e, como demonstrado, o conceito de écfrase abarca as configurações visuais que são ficcionais.

A écfrase também possui origem nos princípios do “*ut pictura poesis*” horaciano: “A écfrase prolonga o *ut pictura poesis*, coloca em cena seu princípio, por assim dizer.” (Louvel, 2006, p.60) Dessa forma, esse poema é indispensável para este trabalho por recuperar subversivamente a “Epístola aos pisões”, tão central nas reflexões em torno do paralelo das artes.

3.2)
“Eu realmente falo muito
em raparigas”:
as figurações femininas

Algo que notamos em um primeiro contato com a obra de Adília Lopes seria o uso desse pseudônimo feminino que se completa com o uso do termo escolhido pela autora para tratar de si: “poetisa”. Sobre isso, afirma Sofia de Sousa Silva no posfácio da antologia *Aqui estão as minhas contas* (2019): “Uma terceira corrente, na qual Adília Lopes parece inserir-se, entende que flexionar o termo no feminino – *uma poetisa* – não é diminuí-lo de nenhum modo, e ainda afirmar uma diferença.” (Silva, 2019, p.162)

A presença do feminino nessa poesia começa pela auto-nomeação e se desdobra nos poemas que elegem diversas mulheres para serem figuradas nos seus versos. São muitas as referências a outras autoras, artistas, atrizes, irmãs, freiras, mulheres comuns, mulheres da família, que encontramos na leitura da obra poética adiliana: Sylvia Plath, Mariana Alcoforado, Florbela Espanca, Condessa de Ségur, Clarice Lispector, Sophia de Mello, Milly Possoz, Albertina Mântua, Armanda Duarte, Irmã Emmanuelle, Paula Rego, Lídia, a mãe, a tia, a avó. Afinal, em *Um jogo bastante perigoso*, livro de estreia que já aponta para a significativa presença das mulheres nessa poesia, lemos os versos indicativos da constante temática feminina: “Eu realmente falo muito/ em raparigas”. (Lopes, 2021, p.35)

A partir dessas diferentes referências femininas, Adília constroi sua poesia que também se associa a uma vida cotidiana feminina, como a autora afirmou em última entrevista concedida em 2024: “A minha poesia é uma epopeia da vida menor. Não é a descoberta do caminho marítimo para a Índia. É o caminho do corredor de minha casa entre a sala onde escrevo e leio e a cozinha. É doméstica. É feminina.”²⁸

Encontramos o feminino figurado na poesia adiliana também a partir dos poemas que dialogam com as pinturas, como veremos a seguir e como vimos na citação retirada do estudo de Martelo que evidencia que o poema que aludiria ao quadro “*Le Dejeuner sur l’herbe*” fala sobre a “falsa simetria entre o masculino (vestido) e o feminino (nu)”, apontando para a questão da representação feminina na história da pintura. (Martelo, 2010, p.213) A figuração da mulher é tratada com maior incidência nos poemas selecionados para esta dissertação, pois a maior parte deles incide sobre obras da pintura que dão destaque ao corpo feminino, aos padrões de beleza, à nudez e a um certo erotismo da mulher, a figuras femininas bíblicas, à maternidade, etc.

Sendo assim, analisaremos neste capítulo os poemas “Um quadro de Rubens”; “*Le bain turc*”; “Marianna faz vinte e oito anos”; “As duas irmãs Cholmondeley da Tate Gallery”;

²⁸ Entrevista disponível em: <https://teatrofantasma.blogspot.com/>

“O pé lavado/ de Bethsabé”; Escola de Fontainebleau”; “O poema não deve ser / Sou uma mulher loira” e “É um/ quadro/ de Edward Hopper”.

3.2.1) “Um quadro de Rubens”

As três graças (Rubens)

*Curvilíneos volumes se consultam
e concluem:
Beleza é redundância.*

Carlos Drummond de Andrade

Um jogo bastante perigoso (1985) foi publicado pela primeira vez em Portugal a partir de uma edição da autora e, trinta e três anos depois, seria editado no Brasil, pela editora Moinhos. O livro apresenta traços singulares da dicção inaugural de Adília Lopes, como a presença de poemas longos, e de um tom narrativo, como aponta a crítica Flora Süssekind no posfácio “Com outra letra que não a minha”: “Os poemas de Adília Lopes quase invariavelmente contam histórias”. (Süssekind, 2002, p.203).

Nesse livro, encontram-se poemas relevantes para a compreensão dessa poesia, como “Arte poética” e “Os poemas que escrevo” que, além do tom metalinguístico e narrativo, apresentam características que se perpetuam nas publicações seguintes, como a intertextualidade, o diálogo com diversos personagens e obras da literatura e de outras artes em seus poemas, além do humor e da ironia. Como exemplo disso, o primeiro poema do livro, “Memória para Esther Greenwood”, incorpora a personagem principal do romance de Sylvia Plath, como uma máscara, no texto.

Também encontramos os dois primeiros poemas écfrásticos que estabelecem uma relação com a pintura na obra de Adília Lopes: “Um quadro de Rubens” e “*Le bain turc*”²⁹. O primeiro causa estranhamento pelos neologismos e pela cena composta, que parece absurda e surreal. Em uma leitura mais atenta ao pictural, torna-se possível apontar marcadores que contribuem para a aproximação entre o poema e os quadros de Rubens:

²⁹ Além desses dois poemas, “A salada com molho cor-de-rosa” (Lopes, 2021, p.37), publicado a seguir de “*Le bain turc*”, também apresenta na quarta parte do texto, uma referência pictural: “a Magda estava deitada na minha cama/ numa posição de Maja desnuda/ mas vestida”. Tal verso, convoca a pintura de Goya intitulada “A Maja nua” (1797-1800), exposta no Museu do Prado. Esse poema não faz parte do conjunto de análises deste trabalho, devido a extensão do texto e semelhança com outros poemas analisados aqui, como “Marianna faz vinte e oito anos” e sobre “As lésbicas de Courbet”, mas está transcrito nos anexos. Tal semelhança se dá pela aproximação entre a posição dos corpos das personagens dos poemas em relação às figuras pintadas por Delacroix, Courbet, e nesse caso, Goya. Tais figurações femininas encontram-se deitadas e desnudas, como no poema “A salada com molho cor-de-rosa”; ou enroscadas, como no poema “Marianna faz vinte e oito anos” e no poema “Nos dois berços”. Além da aproximação entre as figuras dos poemas e das pinturas, Adília também as faz dialogar a partir da questão da figuração feminina por meio da pose, da sensualidade, da nudez e do erotismo. Nos três poemas, a relação entre os versos e as pinturas são bem semelhantes, justificando a ausência desse terceiro poema écfrástico de *Um jogo bastante perigoso* neste trabalho.

UM QUADRO DE RUBENS

Vi-me comoprimida
 num ajuntagente
 ora eu só suporto pessoas à distância
 de preferência com uma mesa de permeio
 acontece que uma mulher foi projectada
 para cima de mim com um cigarro aceso
 há pessoas que vão para ajuntagentes
 fumar cigarros!
 ora eu temo as queimaduras
 muito por sua vez caí por cima de uma mulher
 que era um sex symbol depois
 de sofrer uma homotetia de razão
 superior a 1
 há pessoas que vão para ajuntagentes
 com dez alcinhas!
 era o caso do sex symbol
 o vestido tinha três alcinhas
 de cada lado
 e o soutien alças em duplicado
 se caio para baixo passam-me por cima
 a única saída é sair por cima
 disse de mim para mim
 as pessoas do ajuntagente
 reparei eu então
 eram feitas aos degraus
 comecei a subir pela que
 estava mais perto
 era uma mulher
 dei por isso quando começou
 a gritar
 a menos que fosse
 um contratenor
 mas alguém teve a mesma ideia
 que eu
 e começou a subir por mim acima
 ora eu sou intocável
 agora já nem consigo
 dizer nada de mim para mim
 o de mim para mim acabou
 não há lugar para mim
 num quadro de Rubens

(Lopes, 2021, p.19)

No título, a poeta cita o nome do pintor flamengo, Peter Paul Rubens (1577-1640), configurando esse título a um “enunciado referencial” (Arbex, 2006, p.54), na terminologia

proposta por Bernard Vouilloux (1994), indicando o procedimento ecfástico. A partir do pronome indefinido “um”, percebemos que não há menção a um quadro específico do pintor, apesar de que os marcadores do poema contribuem na construção dessa referência. Logo no primeiro verso, identificamos um primeiro neologismo, “comoprimida”, palavra que se assemelha a “comprimida” ou a uma aglutinação de duas palavras: “como” e “comprimida”, cabendo ainda a palavra “oprimida”. Artifício semelhante ao outro neologismo presente no poema, “ajuntagente” e “ajuntagentes”, aglutinação de “ajunta” e “gente”. Em ambas as palavras, a poeta parece apontar para uma espacialidade povoada, apertada, comprimida, de um local em que há muitas pessoas juntas.

Essa questão espacial parece causar desconforto ao eu-lírico do poema, que se vê inserido na situação e afirma só suportar pessoas à distância, “de preferência com uma mesa de permeio”. A partir do quarto verso, lê-se uma descrição da cena iniciada pelo verbo “acontece”. Uma mulher projetada para cima com um cigarro aceso causando indignação no sujeito que percebe, com surpresa, que “há pessoas que vão para ajuntagentes/ fumar cigarros!” e que teme as possíveis queimaduras causadas por eles. O ponto de exclamação ao final do verso, referente ao espanto do sujeito, se repete em “há pessoas que vão para ajuntagentes/ com dez alcinhas!”.

A próxima cena se inicia pela expressão que remete à oralidade e ao tom narrativo, “muito por sua vez”, e pela repetição de um direcionamento espacial que irá aparecer em outras partes do poema: “para cima”, “por cima”, “subir”, apontando para uma verticalidade da imagem que o poema compõe. A homotetia, termo matemático³⁰ relacionado à diminuição ou aumento de distâncias na área de figuras geométricas também é mencionado no poema: “muito por sua vez caí por cima de uma mulher/ que era um sex symbol/ depois de sofrer uma homotetia de razão/ superior a 1”.

Podemos aproximar esse termo à pintura se pensarmos nos estudos geométricos que os pintores e historiadores de arte elaboram nas pinturas, e nas características das figuras humanas pintadas por Rubens. Pintor que possuía cadernos de anotação com estudos sobre os corpos que partiam de marcações geométricas, diferenciando os corpos masculinos marcados pelas figuras triangulares e quadradas, dos femininos que corresponderiam a figuras circulares. (Clippel, 2007, p. 119)

³⁰ Uma informação biográfica relacionada à autora diante do uso do termo da matemática, é a sua formação em física. A autora iniciou os estudos em licenciatura em física, mas abandonou o curso devido a questões psicológicas e psiquiátricas. Em outros poemas, utiliza termos da física, como a entropia. Dessa forma, não é estranho aos leitores dessa poesia encontrar termos científicos nos poemas.

No texto “Defining beauty: Rubens’s female nudes” (2007), a historiadora de arte Karolien de Clippel aponta para a elasticidade e flexibilidade das formas humanas pintadas por Rubens. Nesse texto, defende-se que Rubens é um pintor, por excelência, de corpos femininos, majoritariamente corpos nus, e uma das características da técnica do pintor em relação aos corpos femininos seria a elasticidade da textura da pele. Para diferenciar os corpos masculinos e femininos, Rubens trabalhou, além da geometria, com cores e texturas e, parte do trabalho com as texturas, seria a partir da aparência do alongamento e a preferência por destacar partes do corpo que seriam consideradas por ele como femininas: “Rubens endorsed those ideias in his own treatise *De Imitatione Statuorum* emphasizing the flexibility of the skin, wich reveals itself in certain places of the body surface. Pre-eminently fitting in this category are typical female parts such as thighs, hips and abdomen.” (Clippel, 2007, p.128)³¹ Podemos visualizar essa ideia da elasticidade no quadro intitulado “The Andrians”, ou “Os Adrianos” (Figura 1):



Figura 1 - The Andrians, (1635) - Peter Paul Rubens - Stockholm, National Museum

No quadro, visualizamos corpos reclinados, como a mulher deitada no canto direito inferior da pintura, em que percebemos o destaque ao abdômen dessa figura, parte que parece mais iluminada que as outras, recebendo ainda mais destaque, já que o tom mais claro da pintura se encontra na pele dessa mulher. Os outros corpos se esticam e alongam como se estivessem em movimento ou tentando alcançar algo. Essa pintura histórica diz respeito à

³¹ “Rubens endossou essas ideias em seu tratado *De Imitatione Statuorum* enfatizando a flexibilidade das peles que se revelam em algumas partes da superfície corporal. Preeminentemente cabem nessa categoria as partes do corpo relacionadas ao feminino como as coxas, o quadril e o abdômen.” (Tradução nossa).

representação de uma cena mitológica, em que acontece um bacanal em homenagem ao deus do vinho, da fertilidade e dos excessos, que transformou uma ilha para que ela jorrasse vinho.

Em seguida, no poema, menciona-se a segunda mulher, identificada como um “sex symbol”: imagem reforçada pelas referências às “alcinhas”, pelo “vestido de três alcinhas” e o “soutien” de alças em duplicado. Esses versos apontam para uma possível sensualidade das figuras femininas presentes no poema e nesse cenário descrito por ele, o que indica também uma possível aproximação entre a quase nudez dessas figuras e as mulheres pintadas por Rubens, que em sua maioria, encontram-se nuas. Clippel aponta essa ideia no texto mencionado acima e segundo a autora, a nudez das mulheres de Rubens é tema de diversos estudos, elaborados por importantes historiadores da arte como Roger de Piles, que relaciona as cores utilizadas por Rubens para pintar as figuras femininas com a sensualidade e o erotismo:

O potencial erótico das cores das peles pintadas por Rubens foi indicado por Roger de Piles (1635-1709) que defendeu a apreensão sensorial das pinturas do artista e elogiou suas cores. Foi essa noção de sedução que fez Svetlana Alpers definir o estilo de Rubens como feminino. (Tradução nossa)³²

Também em relação a essas figuras, no vigésimo terceiro verso insere-se a seguinte imagem: “as pessoas do ajuntagentes/ reparei eu então/ eram feitas aos degraus”, o que parece incrementar a imagem de aglomeração e elasticidade, pois há a conversão dos corpos aglomerados em uma escada, que permite que sejam escalados. Em seguida, o feminino é retomado: “era uma mulher/ dei por isso quando começou/ a gritar/ a menos que fosse/ um contratenor”. Esses versos são um exemplo do humor adiliano: identificar o gênero de alguém pelo timbre do grito, a menos que haja um engano e essa voz seja um contratenor, ou seja, de um homem que possui vocais femininos. Nesses versos, percebemos a importância da centralidade feminina no poema, que coincide com a centralidade das figuras femininas nas pinturas de Rubens, como pudemos perceber na Figura 1.

O poema se encerra com uma afirmação que parece ser a principal do poema, já que retoma o título: “não há lugar para mim/ num quadro de Rubens”. Mais uma vez tem-se a indefinição do quadro além da reforçada indicação do sujeito a partir do pronome “mim”, repetido sete vezes no poema, que possui versos como “de mim para mim”, “subir por mim acima”, “não há lugar para mim”. O pronome “eu” também se repete cinco vezes e “me”

³² The erotic potential of Rubens’s flesh tints especially was indicated by Roger de Piles (1635-1709) who championed a sensory apprehension of the artist’s paintings and praised the artifice of colour. It was this notion of seduction, which made Svetlana Alpers define Rubens’s style as feminine. (Clippel, 2007, p.126)

também aparece duas vezes. Além disso, esse sujeito é bem delimitado pelos verbos, todos conjugados em primeira pessoa.

A exaustiva menção ao “eu” ganha mais significação na repetida expressão “de mim para mim”, “agora já nem consigo/ dizer nada de mim para mim”, “o de mim para mim acabou”. A poeta parece retomar nesses termos a grande questão que ronda a Modernidade, a construção de um eu. Nesse poema, esse “eu” parece se incomodar com os outros que se encontram no ajuntagente, parece sentir-se invadido, oprimido e diferente, pois se incomoda com a aglomeração, com os cigarros, com as alcinhas, com o sex symbol. Portanto, o sujeito se constrói pela diferença e parece construir sua identidade a partir da alteridade, porém, ao final do poema, os versos indicam que não é possível mais se definir, “dizer de mim para mim”, pois o “de mim para mim acabou” e, sendo assim, “não há lugar para mim/ num quadro de Rubens”.

A afirmação de não haver lugar para esse sujeito num quadro de Rubens aponta para pelo menos outras duas diferentes direções. Podemos pensar que o incômodo com esse local e aglomeração identificado como “ajuntagentes” é um dos motivos da afirmação. Outro possível motivo seria uma não identificação com as figuras femininas do “ajuntagentes”, definidas como sex symbols, que fumam cigarros, vestem alcinhas, gritam e são feitas aos degraus. É possível pensarmos que esse sujeito feminino não estaria presente num quadro de Rubens por se distanciar dos padrões físicos encontrados nas pinturas. Retomando as ideias apontadas por Clippel em seu estudo sobre a beleza e a nudez das mulheres de Rubens, é possível compreender o que seriam esses padrões físicos aproximados de um ideal clássico.

O pintor flamengo encontra a perfeição e a beleza dos corpos no estatutário grego e romano, pois pensa que essas esculturas representam o corpo humano com perfeição, proporção e elegância. Portanto, as formas físicas que aprecia se aproximam desse imaginário clássico que representa as mulheres de forma voluptuosa, arredondada, destacando os elementos que distinguem o corpo feminino como o ventre, os seios, as ancas, além de realizar o prolongamento e a flexibilidade nas pinceladas dos pescoços, das pernas, dos braços. Sendo essas formas mais rechonchudas, obtêm-se o resultado da representação da elegância para o padrão de beleza feminino do séc. XVII.

Para Sónia Rita Melo no texto “Adília e a impessoalidade da terceira mulher” (2013), a poesia adiliana resiste às catalogações, ou seja, aos padrões de uma sociedade desigual e pessoalizada, portanto, podemos pensar na afirmação “não há lugar para mim/ num quadro de Rubens” como provocação para indagar sobre o padrão de beleza feminino encontrado nas pinturas de Rubens. Além disso, no poema, o padrão feminino é outro: são mulheres com

alcinhas, que fumam cigarros, e mesmo assim, o sujeito se afasta desse padrão que as pessoas do “ajuntagentes” apresentam. Nesse caso, podemos pensar que Adília Lopes trabalha com uma atualização do padrão de beleza feminino: aquele das mulheres de Rubens e o que insere em seu poema. Em ambos os casos, o sujeito do texto não se identifica e não se sente inserido nos padrões estabelecidos.

Para dar mais sentido ao poema, podemos extrapolar o texto mais uma vez para visualizar outra pintura que pode ter como efeito a ideia de “ajuntagentes”, de movimento de subida, proporcionando uma certa verticalidade e alongamento que a imagem dos degraus representa, e que apresentam as figuras femininas voluptuosas caras às pinturas de Rubens. Na Figura 2, vemos o quadro intitulado “A festa de Vênus” (1935-1936), exposto em Vienna no Kunsthistorisches Museum. Nessa pintura, identificamos a aglomeração de personagens, o alongamento e a flexibilidade das figuras que parecem estar em movimento de subida, enroscando-se em árvores e uns nos outros, podendo remeter à ideia dos degraus. Percebemos também que há figuras que se encontram acima de outras, revelando a verticalidade e a subida. As cores se assemelham às da pintura da Figura 1, e percebemos também que os corpos ao redor de Vênus Verticordia, figura central, também são pálidos e luminosos.



Figura 2 - A festa de Vênus (1635-36) - Peter Paul Rubens, Kunsthistorisches Museum

Vênus é uma figura relevante para a iconografia feminina de Rubens, pois o imaginário mitológico faz parte dos seus estudos de pintura, como também já mencionamos. Tem-se, por exemplo, anotações e desenhos do pintor sobre o “Torso of Venus Pudica”, torso de Vênus Pudica, desenho exposto em Copenhagen no Statens Museum for Kunst (Figura 3), que é um estudo das formas do torso de Vênus, que destaca o abdômen, as ancas, as pernas e as costas desse corpo

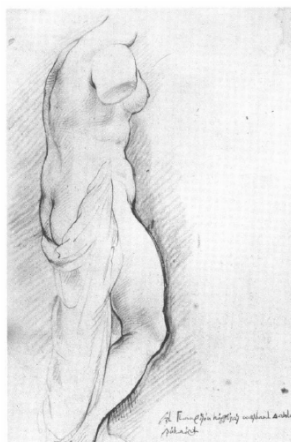


Figura 3 - Torso of Venus Pudica, Peter Paul Rubens - Copenhagen no Statens Museum for Kunst

Por fim, podemos avaliar os marcadores picturais do poema para relacioná-los com a pintura. Elementos além da menção ao termo “quadro” e ao pintor podem ser destacados, como a enumeração aproximável à descrição de um quadro e às proporções dele. Em exemplo, citamos artigos, numerais, adjetivos e substantivos que aparecem no poema como: “uma mulher”, “um cigarro”, “três alcinhas”, “dez alcinhas”, “única saída”. E citamos também os que remetem à espacialidade da cena descrita no poema: “para cima”, para baixo”, “por cima”, “superior”, “de cada lado”, “subir”, “acima”, além dos termos “ajuntagentes”, “comoprimida”, “homotetia”. São esses marcadores picturais que tornam possível a aproximação do poema aos quadros de Rubens.

A poeta brasileira Adelaide Ivánova em prefácio intitulado “Who’s that girl?”, para a edição brasileira de *Um jogo bastante perigoso* (2018), comenta sobre esse poema, afirmando estar entrelaçado, “de mãos dadas”, com outros poemas de Adília, como “Só gosto das pessoas boas/ quero lá saber que sejam inteligentes artistas sexy/ sei lá o quê/ se não são boas pessoas/ não prestam”, publicado no livro *Estar em casa* (2018). Para Ivánova, no poema de 1985, o leitor adiliano já pode conhecer seu universo. Não é à toa, então, que ele também está presente na primeira antologia brasileira da poesia de Adília Lopes, publicada em 2002:

Neste poema (neste livro) está já todo o universo adiliano. As forças opostas e complementares com a qual ela trabalha. As tensões entre as leis da física e as leis do físico, entre tédio e espanto, entre divino e mundano, entre simplicidade e erudição, entre tensão e repressão, entre perversão e compaixão.” (Ivánova, 2018, p.14)

Na segunda parte do livro *A mulher-a-dias* (2002), intitulada “cristo-osga”, lemos um poema que parece ser uma sequência narrativa iniciada em “Um quadro de Rubens”. Se neste

a afirmação “não há lugar para mim/ num quadro de Rubens” é central, o poema que leremos a seguir a subverte: “agora/ gorda como estou/ já caibo/ num quadro de Rubens”:

1

Os ricos são magros
os pobres são gordos
nos hipermercados
o brioche
é mais barato
do que o pão
Maria Antonieta
tinha razão
foi no que deu
a Revolução Francesa
(se não têm pão
comam brioche)

2

Estou gorda
e quero ser
gorda
mas não quero
ser pobre
e não preciso
que me cortem
a cabeça
Maria a psiquiatria e a poesia
deram-me
uma cabeça nova

3

Engordei 43kg
de 86 para cá
agora
gorda como estou
já caibo
num quadro de Rubens
(segundo Osório Mateus
no meu caso
era a mais fácil
entrar para o quadro
de um pintor
que para o quadro
de uma empresa)

(Lopes, 2021, p.478, 479)

O poema é dividido em três partes separadas por estrofes e os numerais 1, 2 e 3 ao início de cada uma delas. Algo que se repete em diversos poemas do livro *A mulher-a-dias*. Ele segue a temática introduzida já nos primeiros dois versos: “os ricos são magros/ os pobres são gordos”, que apresenta as duas dicotomias do poema: entre ricos e pobres, e entre gordos e magros. Nessa primeira parte elas são relacionadas ironicamente a Maria Antonieta e à famosa frase atribuída a ela: “se não têm pão, comam brioche”, citada no texto.

Na segunda parte, introduz-se a primeira pessoa: “Estou gorda/ e quero ser gorda/ mas não quero ser pobre”. A Revolução Francesa citada na primeira parte é retomada a partir da ideia da guilhotina, da cabeça cortada de Maria Antonieta: “e não preciso/ que me cortem/ a cabeça”, seguida de uma ideia de salvação: “Maria a psiquiatria e a poesia/ deram-me/ uma nova cabeça”. Maria se refere à figura sagrada, citada diversas vezes nesse livro. E “Maria e psiquiatria” já havia aparecido em um poema anterior do livro: “Maria/ e a psiquiatria/ fizeram-me crescer/ até atingir/ o meu tamanho natural/ (até eu/ ser eu). (Lopes, 2021, p.457)

Na terceira parte, a primeira pessoa continua a afirmar seu peso: “Engordei 43Kg/ de 86 pra cá”. A seguir, temos os versos centrais para nossa análise: “agora/ gorda como estou/ já caibo/ num quadro de Rubens”. Se vimos no poema de *Um jogo bastante perigoso*, um distanciamento do eu-lírico aos padrões físicos das mulheres dos quadros de Rubens, nesse poema, há um reconhecimento do corpo do eu-lírico em relação aos corpos pintados por Rubens, que se aproximam de um ideal clássico de beleza do século XVII.

Ainda vemos nessa estrofe que compõe a terceira parte, o uso dos parênteses: “(segundo o Osório Mateus/ no meu caso/ era mais fácil/ entrar para o quadro/ de um pintor/ que para o quadro/ de uma empresa)”. Nesse caso, os parênteses funcionam como a demarcação de um comentário que complementa os versos anteriores sobre caber em um quadro de Rubens, pois dizem sobre o comentário de Osório Mateus, uma personalidade importante para os estudos do teatro em Portugal e possivelmente amigo da poeta. Em notas ao livro *César a César* (2003), a autora comenta que ele foi seu professor de teatro na Faculdade de Letras de Lisboa. (Lopes, 2021, p.972) O comentário desse personagem inserido no poema é bem-humorado, pois aponta que a autora não faria parte da classe trabalhadora, porque não caberia em um quadro de uma empresa e seria mais fácil caber em um quadro de um pintor, o que complementa com humor a afirmação “já caibo/ num quadro de Rubens”.

Sendo assim, a éfrase adiliana não possui suporte somente no título do poema que indica o nome do pintor e o marcador pictural “quadro”, mas se complementa na convocação da temática do padrão de beleza feminino que encontramos nas pinturas de Rubens, além de outras características, como o alongamento dos corpos, os quadros povoados e a nudez

presentes no poema a partir do uso do léxico pictural que remete à espacialidade, ao alongamento dos corpos e outros elementos do campo da pintura.

3.2.2) “Le bain turc”

O poema intitulado “*Le bain turc*”, também publicado no primeiro livro da autora, *Um jogo bastante perigoso* (1985), faz referência, desde o título, ao quadro pintado por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780–1867), pois cita o título da tela que se encontra em exposição no Louvre. Percebemos, ao visualizar a pintura (Figura 4), que Adília Lopes referencia, mais uma vez, um quadro que dá destaque à figuração feminina:



Figura 4 - O banho turco (1862) - Jean-Auguste Dominique Ingres - Museu do Louvre

LE BAIN TURC

Braços, pernas, sem dono e sem sentido*
 azul vermelho amarelo e preto
 lavavam-se com sabonete de glicerina
 e eram vagarosas leitosas indolentes
 na água cálida no ar espesso de vapor
 essas mulheres reclinadas de turbante

**Os Lusíadas* (III,52)
 (Lopes, 2021, p.37)

Realizando uma écfrase, a poeta trabalha também com o uso da montagem na apropriação do verso camoniano. Citando o verso retirado do canto III d’*Os Lusíadas*,

insere-se o asterisco indicativo de uma nota de rodapé do poema³³, como em um artigo acadêmico, que aponta a exata referência de onde o verso é retirado. Na edição de *Dobra* (2021), o verso camoniano é marcado por um asterisco como índice localizado após a última palavra do verso, “sentido”. Tal índice leva a uma nota de rodapé ao final da página em que o poema se encontra. (Lopes, 2021, p.37)

Colando “Braços, pernas, sem dono e sem sentido” no primeiro verso do poema, inicia-se a enumeração de elementos presentes no quadro: as partes do corpo das mulheres figuradas na pintura somam-se às cores, à cena visualizada e à presença de elementos identificáveis na obra como a água, o vapor, o turbante, as mulheres. A citação do verso camoniano encaixa-se na circularidade dos versos, pois podemos reiniciar a leitura do poema após o último verso: “essas mulheres reclinadas de turbante/ Braços, pernas, sem dono e sem sentido”. Circularidade que remete também ao formato do quadro de Ingres. A ausência de subordinação entre os versos que apresentam como único elemento de vinculação entre as ideias o uso do conectivo aditivo “e” do terceiro e quarto versos, indicam que os versos formam imagens e elementos puramente descritivos de marcadores picturais que compõem o quadro do pintor. Assim, a ausência de dependência entre os versos permite ler o poema em outras direções, ou seja, as metonímias do corpo retiradas da cena do canto camoniano, que no primeiro verso são “sem dono e sem sentido” passam a ser, na leitura em ordem inversa das mulheres “reclinadas de turbante”.

No poema de Adília, no primeiro verso temos a atenção levada aos braços e pernas que se tornam relativos às mulheres nuas do quadro, já que a apropriação complementa a écfrase. No segundo verso, a enumeração de cores é feita sem pontuação, diferenciando-se do primeiro em que as vírgulas são transpostas de Camões. Ao observar o quadro, as cores não saltam aos olhos, pois não possuem grande destaque. O mais perceptível é a cor leitosa da pele das mulheres em primeiro plano e duas mulheres negras mais atrás do quadro. O azul, se vê na almofada, em uma cerâmica da mesinha atrás da mulher que toca um instrumento, no tapete, nos tecidos e em um vaso decorativo. O vermelho, nos tapetes e em detalhes dos turbantes. O amarelo também se vê nos turbantes e o preto pode se referir à cor da pele das mulheres presentes na cena.

As enumerações seguem sem vírgulas e, no quarto verso, as mulheres do quadro são descritas como vagarosas, carregam a serenidade e a tranquilidade do momento retratado na

³³ Na edição de *Dobra* (2021), há uma “Nota sobre as notas de rodapé”. Nela, a autora indica que vê uma necessidade de inserir notas de rodapé para que os leitores identifiquem mais facilmente os seus diálogos intertextuais: “penso que devo indicar os autores que cito quando não acho que seja provável que meus leitores se lembrem dessas passagens”. (Lopes, 2021, p.976)

pintura. A atmosfera esbranquiçada causada pelo vapor gerado pelas águas cálidas “na água cálida no ar espesso de vapor”, é reforçada pela caracterização leitosa dos corpos, enquanto a indolência, pode advir da impressão que as mulheres reclinadas e deitadas apresentam. Se aproximarmos aos versos d’*Os Lusíadas*, essa indolência também possui um tom de provocação, pois em relação aos homens em estado de guerra, as mulheres, ao contrário, estão vagarosas e indolentes. Vamos aos versos camonianos para entendermos o contexto do verso apropriado por Adília, retirado da 52ª estância do canto III, que diz respeito à Batalha de Ourique, combate entre um exército cristão, liderado por D. Afonso Henriques, e um exército muçulmano :

:

Cabeças pelo campo vão saltando
Braços, pernas, sem dono e sem sentido;
E doutros as entranhas palpitando,
Pálida a cor, o gesto amortecido.
Já perde o campo o exército nefando;
Correm rios de sangue desparzido,
Com que também do campo a cor se perde,
Tornado carmesi de branco e verde

Essa referência a Camões é curiosa, pois parece uma provocação, já que o cenário de guerra descrito por essa estrofe, em que cabeças saltam, correm rios de sangue, os corpos dos mortos são pálidos e formam um vermelho de sangue sobre o verde do campo, é contrário ao do quadro de Ingres, em que as mulheres, nas palavras de Adília, são “vagarosas leitosas indolentes”, se lavam, estão em um momento de relaxamento e encontram reclinadas.

Os “marcadores picturais” nesse poema são os elementos do corpo: braços e pernas apropriados de Camões; as cores “azul vermelho amarelo preto”; e “leitosas”, que indica a pele da maioria das mulheres, a atmosfera branca e vaporizada do quadro; além da menção a “mulheres reclinadas de turbantes”, sendo o turbante³⁴ um elemento de fácil identificação na pintura; além do posicionamento dos corpos pintados e do motivo “eram”, no quarto verso, que remete ao que Louvel (2012, p.49) aponta como exemplo de marcador pictural³⁵. Além disso, percebemos que a poeta acrescenta um elemento a essa pintura, o sabonete de glicerina,

³⁴ Se pensarmos que o canto camoniano diz respeito a uma batalha entre povos cristãos e muçulmanos, o destaque ao turbante nos versos adilianos também indica uma provocação ao imaginário português relacionado à Batalha de Ourique, pois essas mulheres muçulmanas, que usam turbantes na cabeça, encontram-se em estado de relaxamento e indolência, contrários ao imaginário da batalha em que “Cabeças pelo campo vão saltando” e, recuperando outra estância desse canto os “mouros” estariam “atônitos e torvados”: “Destarte o Mouro, atônito e torvado”.

³⁵ No texto de Louvel, lemos como exemplo de marcadores: “(dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes na narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”);” (2012, p.49)

algo que não podemos visualizar, mas é possível imaginar, já que se trata de uma cena de banho, como indica o título da pintura, e as cores, se pensarmos que há um esforço em localizá-las no quadro, já que a centralidade é ocupada pelas mulheres.

Jonathan Ellis, no texto mencionado anteriormente, “Poesia ecfrástica: dentro e fora do museu”, aponta que “A escrita ecfrástica tem frequentemente uma relação parasitária com o trabalho visual que ela celebra. Ela pode se anexar à obra de arte original sem lhe adicionar nada de individual ou novo.” (Ellis, 2022, p.336) Sendo assim, notamos que Adília acrescenta, além do verso camoniano, algo de novo ao quadro ao inserir o sabonete de glicerina, e perceberemos isso também em outros poemas, que analisaremos adiante neste trabalho, que “contam histórias” baseadas no quadro referido: “No propósito de ter a sua própria vida autônoma, no entanto, a literatura ecfrástica tem que ser mais do que apenas uma cópia.” (*ibid.*)

Diferentemente do primeiro poema analisado, “Um quadro de Rubens”, publicado algumas páginas antes de “Le bain turc”, este poema faz referência a um quadro específico, sem citar o pintor, mas facilmente o identificamos a partir do título da pintura. Também se difere na estrutura, já que possui somente seis versos. Os textos se assemelham pelo fato de referenciarem quadros que apresentam figuras femininas pintadas sob uma perspectiva da nudez.

Ainda sobre a figuração feminina do quadro de Ingres, podemos mencionar outras duas pinturas do artista em que as mulheres apresentadas aproximam-se das pintadas no “Banho turco”. “A banhista de Volpiçon” (Figura 5) quadro de 1808, também exposto no Louvre, em que visualizamos uma mulher nua, de costas, portando um turbante. Podemos perceber que essa figura se assemelha à da mulher que se encontra de costas no quadro “Le bain turc”, tocando um instrumento musical.

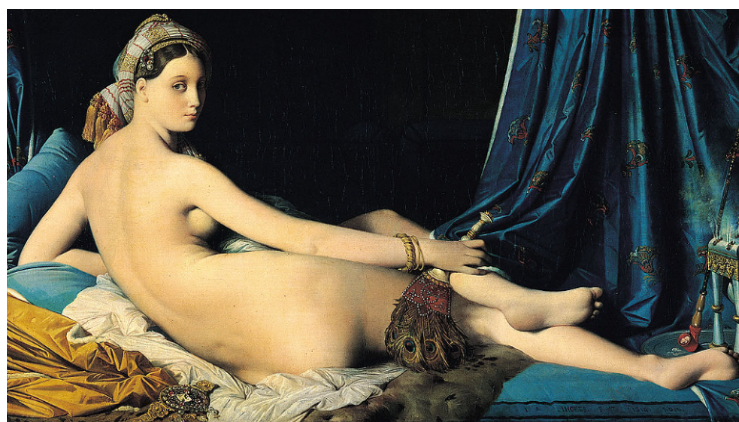


Figura 5 - A Banhista de Valpinçon (1808) - Jean Auguste Dominique Ingres, Museu do Louvre, Paris.
Figura 6 - A grande Odalisca (1814) - Jean Auguste Dominique Ingres, Museu do Louvre, Paris.

Outra figura semelhante, é a mulher pintada no quadro “A grande Odalisca”, (Figura 6) datado de 1814, também exposto no Louvre, que apresenta uma mulher nua que usa apenas um turbante e joias, em um cenário composto por elementos que remetem ao luxo, como os tecidos exuberantes, as joias, a pena de pavão, o espelho. Essa odalisca representa um ideal de Ingres de como seria uma mulher de um harém, uma concubina. Dessa forma, podemos perceber que Ingres, nos três quadros mencionados, aproxima a nudez e o erotismo feminino ao imaginário oriental europeizado e exótico para ele.

Uma característica que aproxima Ingres de Rubens é a deformação do corpo feminino para alcançar seus ideais de beleza em relação ao nu feminino. É perceptível o alongamento dos corpos da odalisca e da banhista, que possuem as costas anatomicamente desproporcionais e parecem ser lustradas dessa forma para levar harmonia e sensualidade a essa parte do corpo das mulheres. No quadro “Le bain turc”, elas possuem pescoços alongados, braços esticados, corpos reclinados, também apresentando certa deformação anatômica dos corpos pintados. Segundo Carlo Giulio Argan (1992):

Os críticos acadêmicos nunca perdoarão seu pintor predileto por ter outorgado à sua Odalisca (1814) uma vértebra a mais: não compreendiam que o erro anatômico era um prazer erótico, quase uma longa e delicada carícia sobre aquele belo corpo, do mesmo modo que, na Banhista, as costas demasiado largas prolongam o prazer da luz difusa sobre aquela epiderme de alabastro, quase iluminada por dentro. (Argan, 1992, p.52)

Esse elemento de deformação dos corpos é comentado também por Renan Mazzola em seu artigo intitulado “Um ensaio de análise iconográfica: laços entre a teoria da arte e o

método arqueológico” (2015), em que analisa, como forma de realizar análises iconográficas, um quadro de Rubens e um quadro de Ingres e afirma sobre eles que a desproporção dos corpos faz parte da busca da representação da beleza e da harmonia das pinturas:

O que chamamos aqui de ‘estranheza’ ou ‘desproporção’ anatômica do enunciado visual é, na verdade, requisito para os efeitos de sentido que a obra veicula. Esses detalhes são cuidadosamente planejados pelos grandes artistas a fim de atingir o efeito almejado. (Mazzola, 2015, p.420)

É possível afirmar que os dois poemas do livro *Um jogo bastante perigoso* (1985), apontam para o resgate dessa figuração na pintura a partir dos corpos femininos em dois pintores muito relevantes para o tema, um do século XVII, e outro do século XIX. A écfrase em “Le bainc turc” também é semelhante à do outro poema, pois encontramos a referência no título, nesse caso, o título do quadro. Mas no poema que convoca o quadro de Ingres, a poeta parece se deter mais sobre a imagem, já que indica o título da pintura tornando possível interpretar as duas mídias, aumentando a qualidade ecfrástica do poema a partir dos marcadores picturais: a enumeração das partes dos corpos vistos na pintura (emprestada de Camões); das cores; do posicionamento dos corpos, da atmosfera “vagarosa leitosa indolente” da cena apresentada; do ar da cena que é “espesso de vapor”; além do turbante. Ainda podemos dizer que essa qualidade aumenta também na associação com a cena d’Os *Lusíadas*, pois se lermos o canto referenciado, encontramos versos que possuem grande “saturação pictural” que perpassa elementos descritivos semelhantes, podendo até ser classificado a partir de alguma das descrições definidas por Louvel.

3.2.3) “Marianna enrosca-se como uma/ mulher de Argel de Delacroix”

Em 1987, Adília Lopes publicou *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*. Contendo 20 poemas, o livro recupera a história de amor entre a Sórora de Beja, Mariana Alcoforado, freira que passou a vida reclusa no Convento da Conceição, e o Marquês de origem francesa, Chamilly. A história das chamadas *Lettres portugaises en françois*³⁶, publicadas anonimamente em Paris, em 1669, é cercada de polêmicas em torno da autenticidade de sua autoria.³⁷ As cartas atribuídas a Mariana Alcoforado teriam sido

³⁶ Título citado por Paulo Pereira em “Mariana Alcoforado, a freira portuguesa: (Re)figuração da personagem e transfuncionalidade” (2016)

³⁷ “(...) essa propensão polêmica começou a manifestar-se desde cedo, em virtude da indeterminação da sua origem e da sua ambígua ‘autenticidade’. Ao apresentar-se como tradução de cinco cartas de amor, supostamente escritas por uma freira portuguesa (real ou ficcionada) que vivia enclausurada num convento, Marianne (Mariana Alcoforado), a um oficial do exército francês, o Chevalier de Chamilly, que tinha vindo para

elaboradas pela religiosa após o fim dos encontros amorosos com o militar francês, Marquês de Chamilly, no convento de Beja, no séc. XVII.³⁸

Estabelecendo um diálogo intertextual, Adília interfere e cria sua própria versão dessas cartas por meio dos seus poemas, que são escritos tanto do ponto de vista da autoria de Mariana, como do ponto de vista de Chamilly, além de transformá-los em personagens em seus versos. O livro de Adília, escrito no século XX, reúne referências intertextuais de diferentes épocas e faz conviver nos poemas outros autores como Camões e artistas como Delacroix e Bach: “A escrita de Adília Lopes recria a tradição numa poética de mesclagem, que cita, cola e faz paródia” (Maciel, 2017, p.147).³⁹

Em um procedimento paródico de diálogo com a tradição, a poeta transforma a Mariana da história, a freira de Beja, em Marianna, cujo nome passa a ser grafado com dois ‘n’, como indicam os versos deste outro poema do livro: “Porém o marquês escreveu tão à pressa/ a morada de Marianna Alcoforado/ que a carta foi parar/ a uma freira/ que se chamava Marianna Alcoforado/ mas que não vivia/ no convento onde esta nossa/ Marianna Alcoforado mora” (Lopes, 2021, p. 88)⁴⁰.

Partindo dessa breve introdução, nosso objetivo será analisar a écfrase presente no poema que tem como *incipit* “Marianna faz vinte e oito anos”:

Marianna faz vinte e oito anos
Marianna em virtude
de imaginar
que abre cartas
abre

Portugal integrado num contingente militar durante as guerras da Restauração, o texto despertou interesse imediato junto das elites aristocráticas que frequentavam os *salons* parisienses, mas depressa o fenómeno ultrapassou as fronteiras do território francês e ganhou dimensão internacional, abrindo caminho a um largo espectro de traduções, adaptações e de hipertextos (no sentido de: texto transformante ou imitante).” (Pereira, 2016, p.444)

³⁸ O objetivo deste trabalho não é a análise das cartas ou da relação intertextual de Adília com as referidas Cartas atribuídas a Alcoforado, mas sim refletir sobre a presença da écfrase nesse poema cujo *incipit* é “Marianna faz vinte e oito anos”.

³⁹ Sobre a relação entre Mariana Alcoforado e Adília, ver os artigos de Rosa Martelo: “As armas desarmantes de Adília Lopes” (2010); “Contra a crueldade, a ironia” (2010); a tese elaborada por Sofia de Sousa Silva (2007); o livro de Ana Bela Almeida (2016); a dissertação de Lúcia Evangelista (2011); entre outros.

⁴⁰ “Porém o marquês escreveu tão à pressa/ a morada de Marianna Alcoforado/ que a carta foi parar/ a uma freira/ que se chamava Marianna Alcoforado/ mas que não vivia/ no convento onde esta nossa/ Marianna Alcoforado mora/ a outra Marianna Alcoforado/ nunca percebeu/ mas também nunca se ralou/ conhecia outro Marquês de Chamilly/ com quem se correspondia/ distraidamente/ meu amigo/ para a próxima/ tenha mais graça/ e a freira e o marquês/ a intervalos de tempo separados/ encolheram os ombros” (Lopes, 2021, p. 88).

nervosamente
 a caixa de bombons
 que uma irmã lhe oferece
 pelos anos
 outra mais maliciosa
 oferece a Marianna
 um mealheiro
 é um marco do correio
 em ponto pequeno
 Marianna queima-o na braseira
 com dinheiro dentro
 o dia em que eu nasci moura
 e pereça
 blasfema Marianna
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
 sobretudo quando é pouco
 pensa Marianna
 mas não se deve pensar assim
 nada pior do que estar apaixonada
 por um gigolo
 Marianna pensa em apaixonar-se
 por um gigolo
 Marianna enrosca-se como uma
 mulher de Argel de Delacroix
 para pensar no marquês como num gigolo
 Marianna enrosca-se mais
 mais

(Lopes, 2021, p.78,79)

Como mais um elemento que faz parte de um complexo jogo de autoria na poética adiliana, Marianna é inserida na suposta história de amor entre a freira de Beja e o Marquês de Chamilly. Nesse sentido, a dobra das letras acrescenta mais uma dobra à história. Nesse poema, que apresenta como tema o aniversário de 28 anos de Marianna, temos no segundo e no terceiro versos a apropriação de trechos do famoso soneto de Camões “Transforma-se o amador na cousa amada”.⁴¹ Essa apropriação altera os versos do soneto, mantendo o sentido que permite ao leitor da poesia portuguesa a identificação imediata da referência camoniana. Se observamos o soneto, percebemos que a questão central versa sobre a impossibilidade de

⁴¹ “Transforma o amador na cousa amada/ por virtude do muito imaginar:/ não tenho, logo, mais que desejar,/ pois em mim tenho a parte desejada.// Se nela está minha alma transformada,/ que mais deseja o corpo alcançar?/ Em si sòmente pode descansar,/ pois consigo tal alma está liada.// Mas esta linda e pura semideia,/ que, como um acidente em seu sujeito,/ assim co’a alma minha se conforma,// está no pensamento como ideia,/ e o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples, busca a forma.” (Saraiva, 1972, p.296)

concretização física desse amor. Em comentário intitulado “A enganosa fusão dos amantes”, Sheila Moura Hue aponta que:

(...) a transformação referida no primeiro verso se dá na mente, no plano das ideias. O apaixonado transforma-se na amada de tanto imaginá-la e invocá-la em sua mente. É um conceito engenhoso: de tanto pensar nela, o próprio dá-se conta de que ama é, na verdade, algo que se encontra nele próprio. A lógica é irrepreensível: se o desejado está dentro de mim, já possuo o que almejo. O corpo, portanto, não precisa mais buscar o que já está nele mesmo, e pode, desse modo, se apaziguar. Temos aqui os conceitos de neoplatonismo, o amor elevado e uma esfera imaterial espiritual (Hue, 2018, p. 53, 54)

Nesse sentido, a apropriação do verso camoniano – mudado de “por virtude do muito imaginar” (Camões) e transformado “em virtude/ de imaginar” (Adília) –, parece configurar um gesto irônico ao insinuar a possibilidade de apaziguamento do desejo proclamado no soneto original. No entanto, nesses versos, Marianna não imagina Chamilly, imagina “que abre cartas”, enquanto abre “nervosamente”, “a caixa de bombons/ que uma irmã lhe oferece/ pelos anos”.

Tendo recebido de “outra mais maliciosa”, “um mealheiro”, espécie de cofre, com uma pequena quantia de dinheiro, “Marianna queima-o na braseira” e “blasfema” apropriando-se de outro verso de Camões⁴²: “o dia em que nasci moura/ e pereça”. Segundo Hue, nesse soneto, “Camões cria um apocalipse pessoal para marcar o dia do seu nascimento, descrito com uma enumeração de imagens impactantes” (Hue, 2018, p.131). Assim como Camões, Adília tematiza o dia do nascimento de Marianna, que completaria “vinte e oito anos”, blasfemando sobre sua vida e nascimento, diante da situação amorosa que marcaria o seu aniversário: “o dinheiro não traz o marquês de Chamilly”.

A imagem de Chamilly sofre uma subversão no poema, ao ser comparado a um gigolô. No senso comum, apaixonar-se por um gigolô seria algo negativo: “nada pior que apaixonar-se/ por um gigolo”, mas nos versos seguintes, essa ideia é subvertida, pois “Marianna pensa em apaixonar-se/ por um gigolo”. Nesse sentido, o gesto ironista de Adília, nesses versos, apontaria para uma subversão do senso comum em torno da figura do gigolô. Esse gesto, coincide com o que afirma Rosa Martelo em “Contra a crueldade, a ironia” (2010): “O principal alvo de desconfiança de uma ironista é o senso comum, e para a ironista,

⁴² “O dia em qu’eu nasci moura e pereça,/ Não o queira jamais o tempo dar,/ Não torne mais ao mundo e, se tornar,/ Eclipse nesse passo o sol padeça.// A luz lhe falte, o sol se lh’escureça,/ Mostre o mundo sinais de se acabar,/ Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,/ A mãe ao próprio filho não conheça.// As pessoas pasmadas, de ignorantes, / As lágrimas no rosto, a cor perdida, / Cuidem que o mundo já se destruiu. // Ó gente temerosa, não te espantes/ Qu’este dia deitou ao mundo a vida/ Mais desventurada que se viu!” (Hue, 2018, p.129)

o senso comum é, antes de mais, uma linguagem que só pode ser objecto de distanciamento mediante outra linguagem” (Martelo, 2010, p.224).

Em seguida, Marianna passa a ser associada a “uma/ mulher de Argel de Delacroix”, também a partir do termo comparativo “como”: “Marianna enrosca-se como uma/ mulher de Argel de Delacroix/ para pensar no marquês como um gigolo”. Em concordância com a comparação de Chamilly a um gigolô, Marianna é associada a essas mulheres pintadas por Delacroix. Nesses versos, identificamos a éfrase a partir da citação do nome do pintor francês e das figuras pintadas por ele no quadro “Femmes d’Alger dans leur appartement” ou “Mulheres de Argel” (1834), (Figura 7), pintura que apresenta “a intimidade de um harém” (Dazzi, 2022, p.20) da Argélia. Partindo dessa atmosfera erotizada do quadro de Delacroix, compreendemos os versos “Marianna enrosca-se mais/ mais”, que associam o ato erótico de enroscar às concubinas apresentadas no quadro.

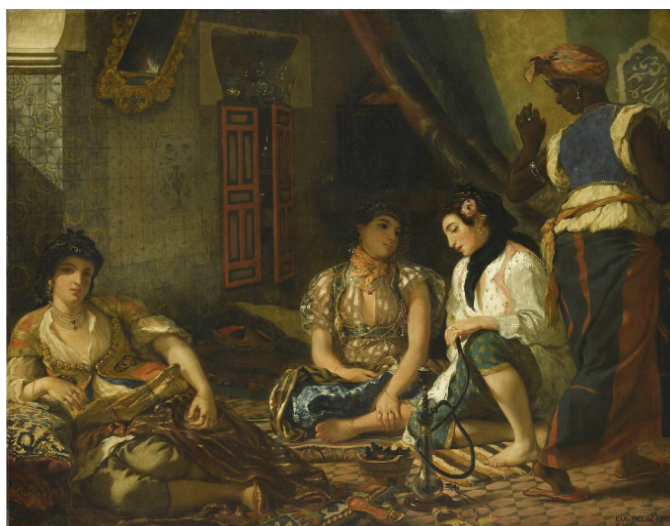


Figura 7 - Eugène Delacroix: Femmes d’Alger dans leur appartement (1834) - Louvre

Essa pintura apresenta três mulheres sentadas e recostadas no chão, entre almofadas, tapetes e um narguilé, em posturas indicativas de sensualidade. Apesar disso, apenas a quarta mulher, que encontra-se em pé “enrosca-se”. Seu tom de pele mais escuro e vestimentas diferentes das mulheres sentadas, são elementos que indicam que ela poderia ser identificada como uma criada que serve as outras no apartamento. Sendo assim, possibilitaria também uma leitura desprestigiada de Marianna, freira menos prestigiada, que enrosca-se como essa mulher do quadro.

Esse imaginário oriental e exótico é ainda aproximável ao que vimos no poema em que o quadro “Le bain turc”, de Ingres, é mencionado, pois ambos os pintores franceses buscaram apresentar em seus quadros o olhar sobre as mulheres orientais que se encontram

nos haréns. A aproximação entre os dois poemas se dá pelo diálogo intertextual com Camões, poeta convocado nos versos dos dois textos. Sendo assim, é frase em “Marianna faz vinte e oito anos” se daria, então, a partir do procedimento de aproximação entre Marianna e uma das mulheres sensuais da tela de Delacroix.

3.2.4) “as lésbicas de Courbet”:

A continuação do fim do mundo (1995) é um livro dividido em “actos” que apresentam “um longo poema narrativo que retoma o fio da história de Nuno Bragança no ponto em que esta ficara, para nos contar a vida de Túlio depois da separação e do subsequente casamento com uma outra mulher que ele começara por ver tricotar no comboio e cuja serenidade tanto o fascinara.” (Martelo, 2015, p.11). Nesse longo poema narrativo, Adília exercita um procedimento semelhante ao que apresenta no poema que constroi uma aproximação entre Marianna Alcoforado e as mulheres de Argel, pintadas por Delacroix, e mais que isso, aproxima-se da estrutura do livro *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987), pois também mescla uma rede de referências de diferentes épocas à narrativa continuada pela autora, como indica o título do livro.

Escrevendo a partir do fio gerado pelas citações retiradas da novela *Do Fim do Mundo* (1990), de Nuno Bragança, presentes desde a epígrafe do livro, a poeta narra, em versos, o que aconteceria com o personagens da novela, Túlio, que se casaria com a personagem desenvolvida por Adília, Maria Andrade. Um dos poemas do livro apresenta uma narrativa que tematiza os filhos que Túlio e Maria Andrade teriam, que se chamariam Hércules e Íficles⁴³, nomes apropriados da mitologia grega:

Nos dois berços
duas jibóias
esfomeadas
fugidas do circo
uma em cada berço
atacam os meninos
Hércules demove as jibóias
dos seus intentos assassinos
com monossílabos
dialogantes
à maneira de Konrad Lorenz

⁴³ Esses meio-irmãos gêmeos seriam filhos da mortal Alcmena, enquanto Hércules teria sido gerado por Zeus e Íficles, por Anfitrião.

com os gansos
 as jibóias adormecem
 a pouco e pouco monas
 enroscadas uma na outra
 no berço de Íficles
 como as lésbicas de Courbet
 Íficles chora
 com o peso das jibóias
 sobre si
 mas Hércules
 dialoga com ele
 como fez com as jibóias
 e acalma-o
 Íficles aprende com Hércules
 a dizer Ji-Ji
 para significar jibóia
 monossílabo que pronunciam ambos
 muito antes de papá
 e de mamã

(Lopes, 2021, p.250)

O poema, além de nomear os filhos do casal a partir da mitologia grega, ainda mescla outros personagens e referências nos versos: “duas jibóias/ esfomeadas/ fugidas do circo” que “atacam os meninos”; o zoólogo austríaco Konrad Lorenz reconhecido por seus estudos sobre o comportamento dos gansos: “à maneira de Konrad Lorenz/ com os gansos”; e as “lésbicas de Courbet”. (Figura 8)



Figura 8 - Le sommeil (1886) - Gustave Courbet.

Essas jiboias, personagens centrais da narrativa empreendida no poema, atacaram os meninos, Hércules e Íficles, em seus berços, sendo que Hércules, sabendo dialogar com os animais, faz com que as jiboias adormeçam. Na mitologia grega, Hércules matou duas serpentes venenosas quando era bebê e tais serpentes teriam sido enviadas por Hera para matá-lo. Isso indicaria que Adília teria se apropriado também dessa narrativa mitológica, transformando as serpentes, que seriam mortas, em jiboias que adormeceram.

Apesar de demonstrar tais diálogos intertextuais, apropriações e subversões realizadas por Adília no seu exercício ficcional e paródico, nosso interesse perpassa pelos versos que comparam as jiboias do poema às “lésbicas de Courbet”: “as jibóias adormecem/ a pouco e pouco monas/ enroscadas uma na outra/ no berço de Íficles/ como as lésbicas de Courbet”. Tais versos aproximam-se, em termos de procedimento ecfrástico, daquilo que foi realizado no poema sobre o aniversário de Marianna, personagem comparada às mulheres de Delacroix.

No poema cujo *incipit* é “Nos dois berços”, as jibóias também enroscam-se, à maneira das figuras pintadas por Courbet no quadro “*Le sommeil*”, de 1886. Essa pintura apresenta duas mulheres nuas, em cima de uma cama, apresentando – na visão adiliana – um suposto casal lésbico, adormecido, em que a cabeça, tronco, pernas e braços entrelaçados, “enroscados”. O título do quadro atribuído pelo pintor poderia ser traduzido como “O sono”, acentuando o adormecimento das figuras femininas ali apresentadas. No poema, Adília – sem identificar qual seria a pintura referida – refere-se à imagem como “as lésbicas de Courbet”⁴⁴.

Percebemos, assim, que tanto em “Marianna faz vinte e oito anos”, como nesse poema, o procedimento da écfrase parte do mesmo modo de comparação entre imagens, através do uso da partícula “como”: “como/ uma mulher de Argel de Delacroix” e “como as lésbicas de Courbet”, indicando a referência pictural apenas a partir do valor de citação no nome dos pintores. No caso da referência a Delacroix, indica-se o espaço, “Argel”, que convoca o quadro “Mulheres de Argel”; já nesse poema, a associação derivaria da palavra “lésbicas”, que não faz parte dos títulos de quadros de Courbet, mas é identificável por

⁴⁴ Segundo Laura De La Colina Tejeda Junio em seu trabalho intitulado “La importancia de la mujer lesbiana como sujeto en producciones artísticas lesbianas: perspectivas interseccionalidad y estrategias” (2021) afirma que este quadro seria “una de las mayores trabas en cuanto la representación lesbica en el arte: el uso de cuerpos femeninos lesbianos (y por ende sus experiencias) con fines exclusivamente pornográficos, como por ejemplo el famoso cuadro *The Sleepers* de Gustave Courbet, encargada por Jalil-Bey, un diplomático egipcio.” Em tradução nossa: “Assim, temos um dos maiores obstáculos no que diz respeito à representação lésbica na arte: a utilização de corpos femininos lésbicos (e, portanto, de suas experiências) para fins exclusivamente pornográficos, como o famoso quadro *The Sleepers*, de Gustave Courbet, encomendado por Jalil-Bey, um Diplomata egípcio.”

apresentar duas figuras femininas entrelaçadas em uma postura de intensa intimidade e sensualidade.

3.2.4) “As duas irmãs Cholmondeley da Tate Gallery”

No livro de 1997, intitulado *Clube da poetisa morta*, encontramos outros dois poemas ecfrásticos localizados um após o outro. O primeiro deles, intitulado “As duas irmãs Cholmondeley da Tate Gallery”, referencia desde o título o quadro e o museu em que está exposto: “As duas irmãs Cholmondeley” e a “Tate Gallery”, museu de arte moderna localizado em Londres. O segundo poema, “Almoço do trolha”, será analisado em outro capítulo.

O poema é misterioso como o quadro em questão e a história em torno dele, pois não temos conhecimento sobre qual artista o pintou, assim como não há registros de identificação biográfica das duas mulheres retratadas na pintura. Apesar disso, há uma inscrição no próprio quadro, pintada de dourado, no canto direito e inferior, em que lemos:

Two Ladies of the Cholmondeley Family
Who were born the same day
Married the same day
And brought to Bed the same day.⁴⁵

A expressão “brought to Bed” significa que deram à luz no mesmo dia. No poema, visualizamos uma estrofe entre parênteses em que lemos algo semelhante a essa legenda que é transposta, traduzida e modificada no texto, pois “ladies” passa a ser “irmãs” e a poeta as toma como irmãs gêmeas, criando outra narrativa a partir dessa legenda:

AS DUAS IRMÃS CHOLMONDELEY DA TATE GALLERY

Biodegradáveis como arte

Macabras como fotocópias
de Maria e do bebê

Limão do Entroncamento
dupla esfinge
para os turistas

quatro trompas de Falópio contentes

⁴⁵ Duas senhoras da família Cholmondeley/ Que nasceram no mesmo dia/ Se casaram no mesmo dia/ E deram à luz no mesmo dia (tradução nossa)

que nem ratos

(Eram gémeas
e deram à luz
no mesmo dia
do século XVII)

(Lopes, 2021, p. 296)



Figura 9 - The Cholmondeley Ladies (1600–1610) - British School 17th Century

Essa éfrase, curiosa como a pintura (Figura 9), descreve as duas senhoras, “ladies”, que Adília assume como sendo irmãs gémeas. O mesmo ocorre com os bebês, que também aparecem simetricamente posicionados no quadro e, no poema, fotocópias, como se tivessem sido reproduzidos igualmente lado a lado; essa noção do duplo⁴⁶ torna-se central no poema: “Entroncamento”, “dupla esfinge”, “quatro trompas”, “gémeas”. As figuras femininas estão ricamente vestidas e penteadas de modo muito semelhante, diferenciando-se apenas por pequenas distinções nos colares e nos adornos das vestimentas, assim como os bebês ali retratados. O fato de haver a apresentação de mulheres segurando bebês em seus colos, leva a voz enunciativa a aproximá-las da imagem icônica de Maria e do menino Jesus: “Macabras como fotocópias/ de Maria e do bebé”, versos que indicam que as mulheres e os bebês seriam reproduções macabras das figuras religiosas.

Além disso, o poema destaca a biologia e a fertilidade dessas mulheres que “deram à luz/ no mesmo dia”, a partir da menção às “quatro trompas de Falópio contentes/ que nem ratos”. A indicação do número “quatro” contribui também para a noção do duplo e da duplicação, além de indicar as trompas uterinas das duas mulheres que são férteis como os

⁴⁶ O duplo pode ser visto na obra de Adília em outros momentos, como na obra inicial, que se transforma em *Dobra*. No jogo entre sujeito lírico e sujeito empírico e na Marianna criada pelos poemas adilianos, por exemplo.

ratos, animais conhecidos pela abundante fertilidade e capacidade de reprodução. A imagem paradigmática da virgem Maria carregando o menino Jesus é comparada às duas estranhas figuras “Macabras como fotocópias” que compõem o quadro. Tais mulheres são tomadas como a repetição duplicada de uma representação, ideia que se comprova no termo “fotocópia”.

Palavras como: “Biodegradáveis”, “fotocópias” e “ratos” convivem no poema com “Maria” e o “bebê”, e com a própria obra de arte exposta em um museu, produzindo um efeito de estranhamento que parece constituir-se como um procedimento bastante característico da poética adiliana. Tais termos não compõem um léxico próprio da história da arte, o que contribui para o estranhamento no tratamento da obra de arte no poema. Segundo Mário Avelar, no livro *Poesia e Artes Visuais: écfrase e confessionalismo* (2018), esse poema de Adília Lopes faria parte de uma “estética Dada”, como faz Frank O’Hara em sua poesia ecfrástica a partir de um humor que “sabota a solenidade e o convencionalismo artístico e literário”. (Avelar, 2018, p. 383) Algo que poderia apontar para o objetivo de retirar a “aura” da obra de arte a partir do humor e do uso de um léxico não convencional.

John T. Hopkins no texto “‘Such a Twin Likeness There Was in the Pair’: An Investigation into the Painting of the Cholmondeley Sisters” (1991) realiza uma espécie de arqueologia dessa misteriosa pintura em busca de informações em torno dela e da identificação biográfica dessas irmãs relacionadas à famosa família aristocrata dos Cholmondeley. Hopkins assinala a falta de registro sobre a existência de irmãs identificadas como gêmeas, assim como a falta de registro de bebês que nasceram no mesmo dia a partir do estudo da árvore genealógica da família. Também indica que as mulheres não parecem ser gêmeas, a partir da observação de suas características físicas, como a cor dos olhos, além dos indícios observados na genealogia dos Cholmondeley.

Como aponta Hopkins, também faltam registros sobre quem pintou o quadro, como mencionado, apesar de ser possível levantar hipóteses sobre a identidade do artista a partir de outros retratos da aristocracia inglesa da época e dos elementos como o cenário das pinturas, as vestimentas, as figuras, o estilo da pintura e dos detalhes como os colares que usam e os babados das roupas. Dois exemplos de retratos semelhantes seriam os quadros “The tasburgh group” e “Barbara Gamage with six children” (Figura 10 e Figura 11) mencionados por Hopkins em seu estudo, que retratam as matriarcas e seus filhos.



Figura 10 - The Tasburgh Group: Lettice Cressy, Lady Tasburgh of Bodney, Norfolk and her Children (1605) /
Figura 11 - Barbara Gamage with Six Children (1596) - Marcus Gheeraerts, o Jovem

Nessas pinturas e no quadro das irmãs Cholmondeley, todas as figuras parecem ter rostos semelhantes, além das vestimentas serem quase iguais, com babados e adornos ao redor dos pescoços, trajes típicos da nobreza da época, o que poderia remeter à imagem da “esfinge”, mencionada no poema, e do cenário da pintura: o quarto, identificado pela presença da cama. No quadro em questão, as duas mulheres encontram-se deitadas, encostadas no travesseiro. Como aponta Hopkins no texto, esse tipo de retrato era comum no período Elizabetano e no período dos Stuart. Os pintores utilizavam os detalhes das vestimentas, dos cômodos das casas, desenhos e simbologias para identificação das famílias retratadas e seus respectivos status sociais.

Percebemos que o poema de Adília Lopes busca transpor para o texto o estranhamento e mistério relacionados ao quadro. Escolhe-se inserir e traduzir a estrofe entre parênteses: “(Eram gémeas/ e deram à luz/ no mesmo dia/ do século XVII)”, pois sabe-se que não é possível confirmar se as mulheres eram irmãs, se eram gêmeas e se deram luz no mesmo dia; só é possível confirmar a data da pintura, que corresponde ao século XVII. Portanto, a poeta decidiu criar uma narrativa para o poema, tomando as figuras femininas como irmãs gêmeas e tratando essa história com a devida estranheza, caracterizando as figuras do quadro como “macabras” e comparando-as a elementos incomuns.

Vemos, assim, que a poeta cria uma história a partir da imagem e da legenda presentes no quadro, contribuindo para a noção de que a éfrase adiliana narrativiza e ficcionaliza modelos pictóricos, que nesse caso seriam “As duas irmãs Cholmondeley da Tate Gallery”. Cabe também incluir nessa éfrase adiliana as noções apresentadas anteriormente que

apontam para o museu como elemento que faz parte desse procedimento, que dessa vez, é indicado no título do poema como parte do enunciado referencial que compõe o título. Além disso, é possível perceber que Adília aposta em colocar em convivência uma família aristocrata a elementos rebaixados, como os ratos. Dessa forma, a poeta desestabiliza o status social dos retratos elisabetanos da Inglaterra assim como a tradição artística dos retratos de famílias aristocráticas. Tratando de marcadores picturais, podemos considerar os termos que apontam para o duplo e para a identificação das duas mulheres e dos dois bebês retratados no quadro.

3.2.5) “O pé lavado/ de Bethsabé”

Na quarta parte do livro *Sete rios entre campos* (1999), intitulada “IV - Agora e na hora” (Lopes, 2021, p.347), que remete a parte da oração “Pai nosso”, e que conta com uma epígrafe retirada do livro de Gênesis “GN.5, 24” (Lopes, 2021, p.347), há um poema sem título, que traz uma inscrição entre parênteses, “(Rembrandt)”, que pode ser lido como uma espécie de legenda ou referência bibliográfica indicativa da autoria da pintura abordada pelo texto. Nas edições que compõem a coletânea intitulada *Dobra*, os títulos dos poemas aparecem em caixa alta, centralizados, e as dedicatórias são posicionadas à direita, normalmente antecedidas pela preposição “para”, indicativa do destinatário dos versos, e em tipo itálico (Figura 12).

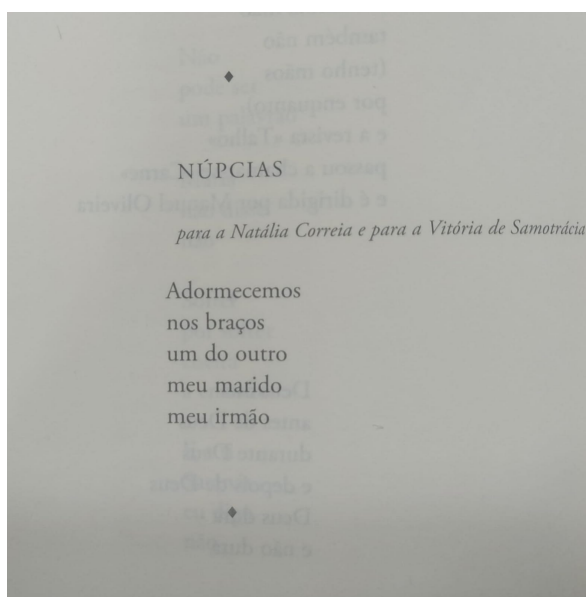


Figura 12 - Foto do livro *Dobra* (2021), p.362

No caso dos poemas que apresentam um diálogo explícito com a pintura, notamos que até a publicação de *Sete rios entre campos* (1999), temos algumas recorrências nos modos de enunciar as referências às artes visuais. No caso específico deste estudo, a aproximação com o pictural, ou seja, com relação à citação dos nomes de pintores nessa poesia, pelo menos até 1999, temos como exemplos os poemas: “Um quadro de Rubens” e “Domingos Sequeira”, que introduzem elementos referenciais no próprio título; enquanto em “Microbiografias”; nos poemas cujo *incipit* é “Marianna faz vinte e oito anos” e “Nos dois berços”, há a citação dos nomes de pintores no corpo dos textos⁴⁷.

Já em *Sete rios entre campos* (1999), surge um novo modo de enunciar esse procedimento intermediático a partir da introdução de parênteses contendo os nomes de pintores: enunciados referenciais – como no caso de *(Rembrandt)* e *(Manet)* – com indicação aos pintores, em itálico (Figuras 13 e 14).

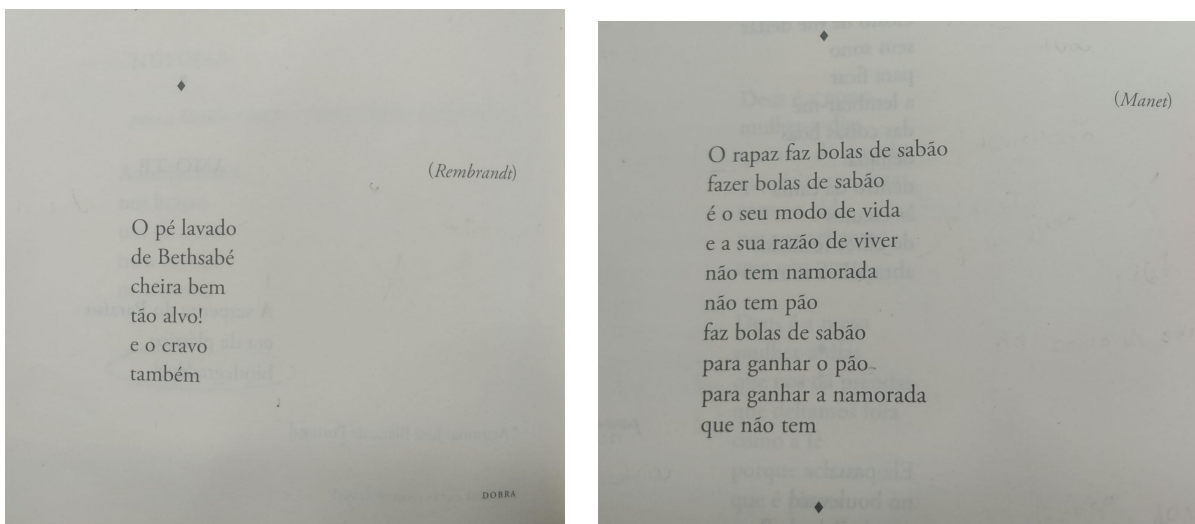


Figura 13 - Foto do livro *Dobra* (2021) p.364 / Figura 14 - Foto do livro *Dobra* (2021) p.380

Esse procedimento de apresentação é uma forma de apontar o enunciado referencial do poema e, nesses casos, indica o autor da pintura que é objeto da *écfrase*⁴⁸. Para Antoine Compagnon, em *Trabalho de citação* (1996), esse procedimento alteraria – para usar a expressão de Louvel – o valor de citação em relação ao uso das aspas ou outros tipos de citação. Para o autor, as aspas são aquilo que indica um discurso direto ou uma citação, mas o uso do itálico seria um elemento tipográfico que marcaria uma citação diferente que carrega um significado de “supervalorização”: “com o itálico marca-se o paradoxal, o que está à

⁴⁷ Em “Microbiografias”, aparecem Ensor e Constant Troyon; em “Marianna faz vinte e oito anos”, Delacroix; em “Nos dois berços”, Courbet.

⁴⁸ Como havíamos observado no poema “Copiado de Horácio”, que indica o nome da pintora Albertina Mântua da mesma maneira.

margem da opinião comum, uma insistência ou supervalorização do autor, uma reivindicação da enunciação.” (Compagnon, 1996, p.53). No caso do poema ecfrástico de Adília, a citação em itálico reivindica uma enunciação visual, sendo uma marca que pode ser lida como “paradoxal”: reivindica-se o visual pela marcação citacional e verbal. Pelo nome do pintor, *Rembrandt*, a poeta reivindica sua pintura e sua assinatura, o seu nome de pintor, como se as pedisse emprestadas ao pintor para compor o seu poema. Também seria uma forma de conviver, no poema, com a referência e tornar possível que o leitor também possa conviver com ela:

Escrevo em Itálico meu léxico íntimo um dicionário poliglota ou idioletal, minha enciclopédia pessoal. Assim, estou mais presente no itálico que em qualquer outro lugar: o itálico é narcisista; desejaria sem dúvida, que o leitor recortasse meu texto seguindo seu traçado. (Compagnon, 1996, p.53)

Uma poeta que muito influencia a poesia de Adília Lopes e que realiza esse procedimento do itálico e dos parênteses em sua poesia é Sophia de Mello Breyner Andresen, que no poema “L’âge d’airain” do livro *Coral*, por exemplo, realiza a écfrase de uma escultura que possui o mesmo título do poema, “L’âge D’Airain”, do escultor francês Auguste Rodin. No referido poema, abaixo do título, o nome de Rodin é identificado à esquerda, entre parênteses, e em itálico (Figura 15). Sendo assim, é possível que Adília tenha herdado esse procedimento de citação na écfrase da poeta que considerava ser sua mestra e com quem dialogava constantemente em sua poesia.⁴⁹

⁴⁹ Outros poetas também utilizam esse mesmo procedimento para indicar a referência da écfrase, pois ele tornou-se comum nos poemas ecfrásticos. Encontramos na poesia a poeta argentina Alejandra Pizarnik, o nome do pintor e uma informação sobre a obra, entre parênteses e em itálico, no livro *A árvore de Diana*, indicando “(exposição de Goya)”, “(um desenho de Klee)”, por exemplo, introduzindo os poemas. Alexandre O’Neill também utiliza os parênteses e os itálicos para indicar referências picturais de seus poemas ecfrásticos, como “A carpa”, em que indica a colagem de Marina Obo. Vemos isso também no poema “Arte em exposição”, de Carlos Drummond de Andrade, citado anteriormente, publicado em *Farewell*, em que o nome dos pintores é grafado entre parênteses e em itálico em cada parte do poema, como “(*Sasseta*)”, “(*Van Gogh*)”, “(*Mondrian*)”.

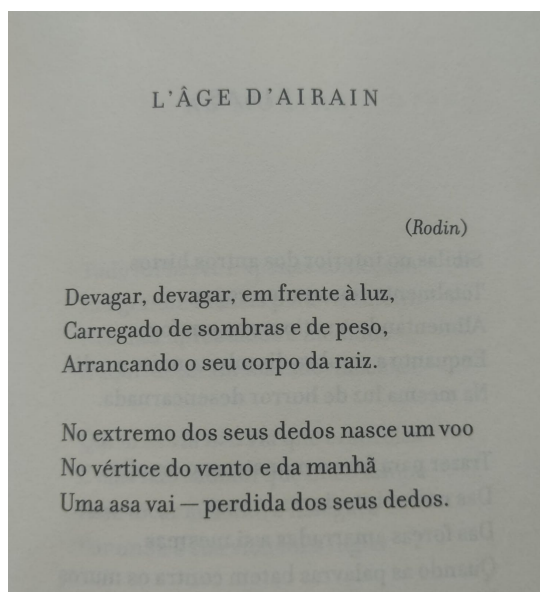


Figura 15 - Foto da *Obra poética*, de Sophia de Mello Breyner Andresen (p.247)

Sem título, temos inicialmente a indicação do pintor e em seguida, o curto poema:

(Rembrandt)

O pé lavado
de Bethsabé
cheira bem
tão alvo!
e o cravo
também

(Lopes, 2021, p.364)

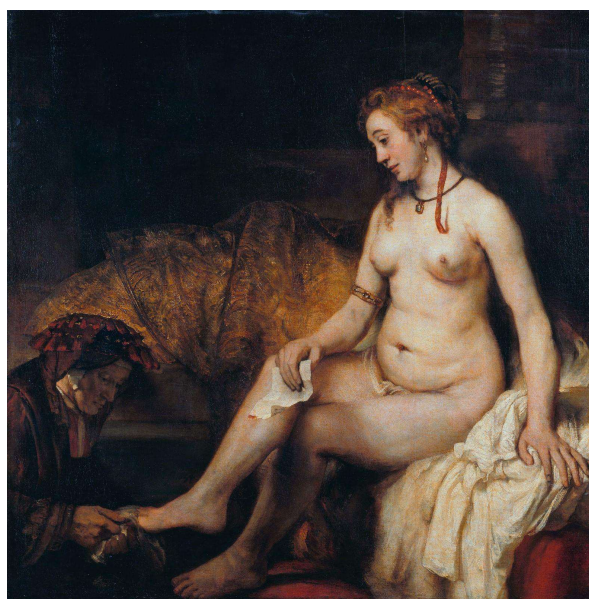


Figura 16 - Bethsabée au bain tenant la lettre du roi David, (1654) - Rembrandt - Paris, Musée du Louvre

Nesse poema, referencia-se o pintor holandês do século XVII, Rembrandt, o que fornece uma importante pista para a identificação do quadro, exposto no Louvre⁵⁰: “*Bethsabé au bain tenant la lettre du roi David*” (Figura 16), ou “Bethsheba contemplating King David’s letter”, na tradução de Eric Jan Sluijter no livro *Rembrandt and the female nude*, de 2006. No capítulo “Bathsheba Contemplating King David’s Letter”, Sluijter indica que esse tópico bíblico é um tema popular na pintura alemã e holandesa dos séculos XVI e XVII. As representações de Bethsabé são inspiradas nos versos bíblicos de 2, Samuel: 10-11:

Aconteceu que, numa tarde, Davi, levantando-se da cama, pôs-se a passear pelo terraço do palácio, e do terraço avistou uma mulher que tomava banho. E era muito bela a mulher. Davi mandou tomar informações sobre aquela mulher, e lhe disseram “Ora, é Betsabeia, filha de Eliam e mulher de Urias, o heteu! Então Davi enviou emissários que a trouxessem. Ela veio ter com ele, e ele deitou-se com ela, que tinha acabado de se purificar de suas regras. Depois ela voltou para a sua casa. A mulher concebeu e mandou dizer a Davi: “Estou grávida”. (2, Samuel: 10-11)

A pintura de Rembrandt, datada de 1654, apresenta Bethsabé nua, com a perna cruzada sobre o joelho e com uma postura relaxada que parece coincidir com a intenção do pintor de dar a ver o corpo da mulher. Ela se posiciona de lado, enquanto tem seus pés lavados, e segura a carta do rei Davi em sua mão. Essa cena mostra o momento de purificação de Bethsabé, descrito na Bíblia: “ele deitou-se com ela, que tinha acabado de se purificar de suas regras.” (2 Samuel: 10,11) Era um costume, retratado também no livro sagrado, as mulheres terem de se purificar após o período menstrual; os homens poderiam deitar-se com elas após tal banho de purificação.

A atenção do visualizador do quadro recai sobre a nudez da figura feminina e sobre seu pé sendo lavado por outra mulher, que é o que Adília Lopes destaca na sua écfrase composta de poucos versos: “O pé lavado/ de Bethsabé”. O foco é indicado sobre o pé “alvo”, lavado, que “cheira bem” e não na nudez erotizante da mulher que após o banho terá um encontro amoroso. Após identificar a cena retratada no quadro de Rembrandt, sem se alongar na descrição, a poeta acrescenta, cria elementos sensoriais e sinestésicos que atribui à imagem presente no quadro: o cheiro do pé que está sendo ou já foi lavado, que é “alvo”, puro, claro, como indica o verso pontuado com uma exclamação, que poderia indicar a exaltação desse pé limpo e purificado. Além disso, o cravo e seu cheiro também são adicionados à imagem

⁵⁰ No Louvre, encontramos diversas versões de pinturas que interpretam essa passagem bíblica. Podemos acessar as imagens em: <https://collections.louvre.fr/en/recherche?page=1&q=bethsab%C3%A9>

recriada nos versos. Portanto, percebemos que o foco do poema é o pé de Bethsabé e não a narrativa bíblica relacionada ao rei Davi, figura masculina presente no quadro somente a partir da carta excluída da éfrase adiliana.

Sluijter realiza um estudo sobre outras figurações de Bethsabé anteriores à de Rembrandt e afirma que, em outros casos, pintava-se também o rei como personagem da cena observando o banho da mulher que admirava. Depois, Davi apareceria apenas como detalhe nas pinturas, a partir da figura do mensageiro que leva a carta do rei que deseja encontrar a mulher. E posteriormente, somente na carta onde está inscrita a mensagem do rei, como faz Rembrandt em 1654, localizando a carta no centro do quadro, já na mão de Bethsabé. (Sluijter, 2006, p. 336)

Os quadros inspirados nessa narrativa bíblica apresentam a figuração de Bethsabé aproximadas da sensualidade motivada pelas cenas de banho, e pela narrativa do pecado de Davi, tornando a mulher uma figura erotizada. Há pinturas em que ela está vestida, porém, majoritariamente, é apresentada nua, pois se tornou uma imagem que também motivou o estudo do nu feminino nos séculos XVI e XVII, como no caso de Rembrandt. Em contrapartida, Adília, realizando a intertextualidade sintética da narrativa bíblica, e a intermedialidade, também reduzida, com o quadro de Rembrandt, não escolhe a nudez, mas sim a lavagem dos pés, o que aponta para um gesto de desobjetificação dessa mulher comumente associada à história do pecado de Davi.

Além disso, essa desobjetificação da mulher representada na pintura se dá também na leveza que a sonoridade do poema implica: Bethsabé rima com “pé”; “alvo” com “cravo”; e “bem” com “também”, ainda compondo um poema bem humorado por conta dessa aproximação entre tais palavras e por um elemento que não está presente na pintura: o cheiro do cravo. Tais versos curtos, sintéticos e rimados formam uma abordagem leve e não erotizante da pintura referenciada. Sendo assim, essa éfrase adiliana inicia-se na citação indicada pelo itálico entre parênteses, compondo o enunciado referencial do nome do pintor. Nos versos, identificamos que a visualidade do poema em relação ao quadro recai sobre um elemento da pintura: o pé de Bethsabé, marcador selecionado pela poeta em seu exercício de éfrase do quadro de Rembrandt.

3.2.6) “Escola de Fontainebleau”:

ESCOLA DE FONTAINEBLEAU

Pálidas no meio do Paraíso

não as aflige a nudez
 mas a falta da alma
 na ponta dos dedos
 está sempre o mamilo da outra
 e não a alma
 a outra é um cofre
 sem segredo
 um ovo
 que o bisturi
 abre em vão
 donas e senhoras do mamilo
 da dor de cotovelo
 dos turistas
 as duas são ocas
 são o eco

(Lopes, 2021, p. 380, 381)

Em *Versos Verdes* (1999), também encontramos esse poema que convoca pelo título a conhecida “corrente de arte” designada como Escola Fontainebleau, a qual reunia conjuntos de artistas que produziram pinturas na França durante o final do Renascimento:

A expressão *École de Fontainebleau* designa uma corrente artística que surgiu com a chegada de artistas italianos convocados por François I para decorarem, a partir de 1530, sua residência de Fontainebleau. (...) A expressão, entretanto, aparece somente no século XIX para designar uma produção artística desenvolvida no âmbito do castelo de Fontainebleau, cujo sentido se estende a um estilo que será largamente difundido na Europa, e cujas características são: italianismo, ornamentação abundante e refinada, sensualidade na representação do corpo, referências simbólicas, *trompe-l'oeil*. (Arbex, 2013, p.82)

Não é possível identificar o autor do quadro que é indicado no poema, mas a citação da corrente artística e a éfrase que se segue tornam evidente o quadro referenciado no texto adiliano. Os versos “na ponta dos dedos/ está sempre o mamilo da outra” remetem ao quadro “Gabrielle d’Estrées e uma de suas irmãs”. (Figura 17) Datado de 1592, é considerado um retrato de duas mulheres da corte que estão nuas em uma banheira, enquanto uma delas toca o mamilo da outra. Essas mulheres são Gabrielle d’Estrées, a amante mais famosa do rei Henrique IV, e sua irmã, Duquesa de Villars (Lemperlé, 2008, p. 22,23). Ambas maquiadas, portam brincos e apresentam os cabelos bem penteados.



Figura 17 - *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs*, (1575/1600) Anonyme - France - Fontainebleau, École de. Louvre

Segundo Shandy April Lemperlé, em sua dissertação intitulada “Kinds and courtesans: a study of the pictorial representation of french royal mistress” (2008), esse quadro teria como função a anunciação da gravidez de Gabrielle, amante do rei. A mulher, no plano de trás da pintura, estaria costurando o enxoval do bebê. Além disso, a nudez e o foco no mamilo da mulher indicariam sua fertilidade, já que estaria se preparando para amamentar seu filho. Ela também segura um anel em suas mãos, que simbolizaria a promessa de casamento.

O poema composto apenas por uma estrofe de dezesseis versos apresenta uma simetria no “p” maiúsculo do primeiro verso: “Pálidas” e “Paraíso”, o que nos remete à representação simétrica das irmãs que são definidas também pela nudez, algo já recorrente no conjunto de pinturas que estamos analisando nesta dissertação. Além disso, estamos diante de um contexto de adultério por parte do rei, do mesmo modo que no quadro de Bethsabé, analisado anteriormente. Nessa pintura, parece estranho duas irmãs nuas, lado a lado, ligadas pelo toque íntimo de uma sobre a outra. No entanto, a cena aparenta trazer um gesto natural, sem qualquer conotação sexual, se observamos a falta de expressividade nos corpos e nos rostos das irmãs, que no poema são ligados ao vazio e à falta de alma: “não as aflige a nudez/ mas a falta da alma”. Nesse sentido, parece haver, seja pela referência ao “Paraíso” ou à alma, uma oposição entre o corpo profano e a alma cristã.

Pela nudez normalizada dessas irmãs, afirma-se que “na ponta dos dedos/ está sempre o mamilo da outra/ e não a alma”, ideia repetida no poema, como um “eco”, e que incide sobre o vazio dessas mulheres que parecem posar sem nenhum pudor e, portanto, sem “alma”, só corpos. Outro ponto sobre Gabrielle era a também explícita relação amorosa com o rei: “sem

segredo”, manteve um caso com Henrique VI até que ele tivesse o casamento dissolvido. Conhecida como amante do rei, Gabrielle não foi admirada em vida, pois possuía sua imagem ligada ao adultério. Reconhecida por sua beleza, talvez esse também fosse outro motivo para os versos que seguem: “donas e senhoras do mamilo”; “da dor de cotovelo/ dos turistas”; ou seja, é provável que tenham despertado sentimentos de despeito em seus contemporâneos. As mulheres do quadro, no poema de Adília, são “donas e senhoras do mamilo/ da dor de cotovelo/ dos turistas”, que podem ser portadores da “dor de cotovelo” ou apenas pessoas que dirigem-se ao museu para contemplar a obra de arte.

Na crônica *pen/pencil*, Adília comenta sobre esse quadro da Escola de Fontainebleau e sua opinião sobre a reação dos turistas diante dele:

A preciosa ridícula que aperta o mamilo da parceira no célebre quadro do Louvre, Escola de Fontainebleau. Atrai mais turistas do que a Mona Lisa. Não há felicidade sem curiosidade. A curiosidade mata o gato, mas é o que o faz viver. As pessoas porcalhonas, que são cruéis porque não têm imaginação, têm do sexo uma ideia limitada.⁵¹ (Lopes, 2002)

Em tal passagem da crônica, encontramos a afirmação da própria autora sobre esse quadro: que a irmã que aperta o mamilo da outra é “ridícula”; que esse quadro “atrai mais turistas do que a Mona Lisa”, porque os turistas e as pessoas “porcalhonas” “têm do sexo uma ideia limitada” e são curiosos em relação à nudez no quadro. Tal opinião da autora explica também a escolha por tratar, em sua poesia, de quadros que figuram mulheres a partir da nudez, optando, em seus versos, não pela erotização, objetificação ou sensualidade das mulheres retratadas, mas sim, pela imaginação ou ficcionalização.

Essa pintura nos lembra o quadro das “Cholmondeley ladies”, citado anteriormente, em que duas mulheres são retratadas em momentos relacionados ao casamento e à maternidade. No caso das Cholmondeley, ambas encontram-se vestidas e carregam bebês. No caso de Gabrielle d’Estrees e sua irmã, Gabrielle estava grávida e carregando o anel, símbolo do casamento, enquanto sua irmã segura seu mamilo. Ambos os quadros apresentam duplas de mulheres, que nos versos de Adília sobre a pintura da Escola de Fontainebleau, são comparadas ao “eco” das duas mulheres vazias, “ocas”: “as duas são ocas/ são o eco”.

Há momentos interessantes do poema em que a sonoridade prevalece: como entre “ovo” e “vão”; aliteração entre “donas”, “da”, “dor”, “dos”, “duas”; e a paronomásia entre “ocas” e “eco”. Também é curiosa a repetição da palavra “mamilo”, já que este é o elemento principal de identificação do pictural no poema, assim como a palidez, a nudez; a ponta dos dedos e o marcador espacial “meio”, presente primeiro verso: “no meio do Paraíso”.

⁵¹ É possível ler a crônica integralmente no site: <https://www.arlindo-correia.com/180902.html>

A pintura nos conta uma história da representação das irmãs baseada na gravidez, no casamento, na nudez. E Adília nos conta outra história sobre as “donas e senhoras do mamilo” a partir da nudez, da ausência da alma, da falta de segredo, da dor de cotovelo, dos turistas que as veem no museu. Sendo assim, essa écfrase relaciona-se ao que Ellis, Heffernan e Frias indicam como aquela realizada a partir de visitas ao museu, pois a presença dos turistas faz parte da composição do poema, indicando que esse quadro está em uma exposição. Além disso, a percepção da poeta diante do quadro parece buscar afastar-se de uma nudez erotizante que tanto atrairia os turistas. Ainda seria outro exemplo de narrativização que parte de um modelo pictórico, que dessa vez é indicado pela obra da Escola de Fontainebleau, que de acordo com o poema, apresentaria uma nudez comum, que não aflige as mulheres ali figuradas.

3.2.7) “O poema não deve ser / Sou uma mulher loira”

Ainda em *Versos Verdes* (1999), temos um poema dividido em duas partes identificadas pelos numerais “1” e “2”. Na primeira parte, lemos: “O poema não deve ser/ uma mala/ mas um mal entendido” versos que trazem, além do jogo sonoro entre as palavras “mala” e “mal”, a ideia central de que o “mal entendido” seria parte integrante do texto poético. No senso comum, ser um ou uma “mala” significa ser uma pessoa chata. Nesse sentido, “O poema não deve ser/ uma mala” pode ser entendido como a necessidade de que ele seja interessante, curioso, estimulante. A adversativa “mas” complementaria a proposição de que o poema introduz, ou seja: ser “um mal/ entendido” poderia significar não somente configurar-se como um equívoco, mas também como algo a ser desvendado com esforço. E essa proposição assemelha-se ao que Adília propõe em seu primeiro livro, *Um jogo bastante perigoso* (1985), a partir do poema “Arte poética”: “sei que nem tudo o que vem às mãos/ é peixe/ o peixe debate-se/ tenta escapar-se/ escapa-se/ eu persisto/ luto corpo a corpo/ com o peixe” (Lopes, 2021, p.13).

Na segunda parte, o pictural revela-se a partir da citação do nome do pintor, Ucello, e da localização do quadro, que se encontra em Dublin. Essas duas informações possibilitam a identificação da pintura em questão; e vista a imagem, percebe-se a écfrase nos versos da segunda parte:

1.
O poema não deve ser
uma mala
mas um mal
entendido

2.
 Sou uma mulher loira
 com um bebé
 ao colo
 o belo quadro de Uccello
 que vi em Dublin

(Lopes, 2021, p.382)

No caso dessa écfrase, o eu-lírico se reconhece como a personagem do quadro do século XV, já que a voz em primeira pessoa afirma: “Sou uma mulher loira/ com um bebé no colo”. No entanto, a ausência de qualquer elemento de ligação entre o terceiro e o quarto versos, cria uma cisão entre a voz que se afirma como a mulher figurada na pintura e aquela que viu a pintura no museu: “o belo quadro de Uccello/ que vi em Dublin”, criando um jogo curioso entre a voz que se afirma no presente, na primeira pessoa; e aquela que se identifica, também na primeira pessoa, como sujeito que visualizou, no passado: “o belo quadro de Uccello/ que vi em Dublin”, confirmada pela conjugação pretérita, em primeira pessoa, do verbo “ver”: “vi”.

Essa experiência de visualização é confirmada pela localização do quadro em Dublin (Figura 18). Ele encontra-se exposto na National Gallery of Ireland, localizada na capital do país, portanto, podemos pensar que esse poema foi escrito a partir da experiência de visualização do quadro no museu e, mais uma vez, o poema de Adília insere-se naquele momento em que as écfrases teriam sido impulsionadas pelas visitas ao museu.



Figura 18 - The Virgin and Child (1435-1440) Paolo Uccello - National Gallery of Ireland

Visualiza-se a Virgem Maria e o menino Jesus, a partir de um jogo de perspectivas explorado por Uccello, em que o bebê parece querer saltar para fora do quadro. A Virgem o segura no colo e ambos direcionam o olhar para o lugar a que o bebê se dirige. O tema da Virgem com o filho, tão recorrente na história da arte, já se repetiu e repetirá em outros poemas analisados neste trabalho, assim como a maternidade, tema também recorrente.

Uccello fez parte do Quattrocento do Renascimento italiano e aproximava-se no estilo e nos temas a pintores da mesma época, como Fra Angelico. Suas principais obras giram em torno de temáticas religiosas e muitas delas possuem um estilo gótico. Uma curiosidade sobre esse quadro é que, ao chegar à National Gallery, a Virgem Maria possuía um véu azul pintado ao redor de sua cabeça que caía até seus ombros. Após passar por uma equipe de restauradores, confirmou-se que o véu não foi pintado por Uccello e por isso foi removido. Após a remoção, pode-se visualizar novamente os cabelos loiros daquela virgem, identificada pela cor dos cabelos no poema adiliano.

O jogo de “mal/ entendido” pode ser compreendido a partir do limite da moldura, que é ultrapassado pelo menino figurado na pintura e pela presença (“Sou uma mulher loira”) / ausência (“o belo quadro de Uccello/ que vi”) ficcional do “eu” do poema, no quadro de Uccello. Ou seja, em seu jogo poético, trabalha-se com os possíveis gestos biográficos e os mal entendidos dessa mesma biografia.

Nesse poema, a écfrase parte daquilo que Sússekind destacou no seu posfácio em que diz que a “voz lírica num dos poemas de *Florbela Espanca espanca*⁵², que se diz ‘uma mulher loira/ com um bebé/ ao colo’ como num quadro de Paolo Uccello.” Diferentemente do poema “Um quadro de Rubens”, em que o eu-lírico não se identifica com as figuras pintadas por Rubens, aqui, o eu-lírico identifica-se com a figura materna de Uccello. Além da reação de identificação do eu-lírico que se enuncia como a figura do quadro, a écfrase também parte da visualização desse “belo quadro” exposto em Dublin e cujos marcadores picturais são a citação; a localização do quadro em exposição; o verbo “ver” conjugado em primeira pessoa; a cor dos cabelos da mulher e a imagem do “bebé/ ao colo”.

3.2.8) “É um/ quadro/ de Edward Hopper”

O livro *César a César* (2003), como indica a poeta em nota: “evoca as palavras de Jesus. Transcrevo a seguir todo o episódio do tributo a César como aparece no Evangelho

⁵² Livro que posteriormente passou a ser intitulado *Versos Verdes*.

de S. Mateus (Mt 22, 15-22). O mesmo episódio é contado por S.Marcos (Mc 12, 13-17) e por S.Lucas (Lc 20,20-26)” (Lopes, 2021, p.972). Essa nota, presente na edição de *Dobra* (2021), apresenta em seguida a transcrição dos episódios bíblicos que incluem o trecho “Dai, pois, a César o que é de César”. A autora afirma que o título também é uma evocação e homenagem ao cineasta português João César Monteiro, demonstrando nessa dedicatória o interesse pelo cinema português.

O livro é dividido em 5 partes intituladas com nomes de cores: Preto, Tangerina, Violeta, Azul e Branco e possui 3 poemas que apontam para diálogos com a pintura. Se pensarmos pela perspectiva pictural, esses títulos-cores tornam esse vocabulário algo relevante na leitura dos poemas adilianos. O primeiro deles, “O dia/que se põe”, presente na parte “Violeta”, está localizado anteriormente ao segundo, “É um/ quadro/ de Edward Hopper”. E na penúltima parte do livro, localiza-se o poema “L’Étreinte (Picasso, 1903). Ainda lemos na epígrafe da primeira parte do livro, um trecho do texto “Funções da pintura”, de Fernard Léger, presente em *Textos de psicologia*, de Maria Luísa Guerra.

O poema, sem título, possui como tema um quadro do pintor norte-americano Edward Hopper e fecha a parte “Violeta”, do livro:

É um
quadro
de Edward Hopper
de 1924
chama-se
«New York pavements»
mostra
uma freira
a empurrar
um carrinho de bebé
contra o vento
pelas ruas
pelos passeios
de Nova Iorque
o véu
do hábito
da freira
esvoaça

Que freira
desalmada!
comenta
uma amiga

Este

quadro
de Edward Hopper
que tenho
em postal
puxa-me
ou empurra-me
a alma

(Lopes, 2021, p.506)



Figura 19 - New York Pavements (1924) - Edward Hopper

O poema é dividido em três estrofes, ou três partes. A primeira: “é precisamente uma descrição da cena ali pintada. Data, título, a presença da freira a empurrar o carrinho de bebê, as calçadas (passeios) de NY, o vento e o véu do hábito esvoaçante” (Menezes, 2023, p.135). E trata-se justamente da écfrase de uma pintura que representa a freira, algo que ecoa os livros em que figuram Mariana Alcoforado e a versos do poema “Patronymica romanica”: “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca”, (Lopes, 2021, p. 318), tão marcantes na poesia de Adília.

O quadro “New York Pavements” (Figura 19) apresenta uma freira, que é identificada a partir de suas vestes, realizando a ação de empurrar um carrinho de bebê, o que causa estranhamento na amiga do eu lírico que afirma: “Que freira/ desalmada!”. Podemos pensar, como aponta o artigo de Roberto Bezerra de Menezes, “Da presença de Edward Hopper nalguma poesia portuguesa moderna e contemporânea” (2023), que o estranhamento se dá pelo fato de não ser esperado ou comum uma freira estar na companhia de um bebê, que pode ser seu filho, ou até mesmo pode ter sido roubado: “mostra/ uma freira/ a empurrar/ um carrinho de bebê”. A cena também aponta para um movimento de corrida “contra o vento”,

identificado a partir do véu que esvoaça: “o véu/ do hábito/ da freira/ esvoaça”, o que pode sugerir uma possível pressa dessa freira, que fugiria após roubar o bebê. Podemos pensar ainda, que em função do vento, a freira estaria correndo justamente para buscar abrigo para si e para o bebê, sendo injustamente acusada de não ter piedade.

Segundo Menezes: “a percepção da amiga trazida para o poema conteria uma abertura para o humor e, quiçá, para a ironia, sendo este um dos motivos possíveis para a escolha de tal tela: ‘É raro encontrar na obra de Hopper esta ponta de humor que aqui descobrimos’, assinala Ivo Kranzfelder (1996, p. 125).” (Menezes, 2023, p.135) Podemos assimilar a terceira estrofe à discussão de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte: “Este/ quadro de Edward Hopper/ que tenho/ em postal/ puxa-me/ ou empurra-me/ a alma”. O eu-lírico visualiza uma reprodução do quadro, em um postal, e não o quadro original, no museu onde está exposto. Mas mesmo em reprodução, afirma que este quadro “puxa-me/ ou empurra-me/ a alma”.

Segundo Adília, em sua crônica intitulada “Colorado? Claro?” de 2002, “As reproduções de obras de arte fazem mais bem do que mal porque embora as adulterem e banalizem, familiarizam-nos com elas.”⁵³ Portanto, se as reproduções fazem bem, assim como as obras originais, podem tocar a alma. Nesse caso, na contramão ao pensamento benjaminiano, que afirma que a reprodução da obra de arte estaria relacionada a uma ausência de aura, há uma percepção positiva da reprodução da pintura por parte da poeta.

O poema compõe uma éfrase identificada nos primeiros versos, a partir do enunciado referencial dado pelo nome do pintor, que aparece duas vezes no poema, ou seja, a citação pelo título do quadro entre aspas e pela data da pintura mencionada. Esse seria um exemplo claro daquilo que Süsssekind aponta como uma referencialidade minuciosa nos “exercícios ekphrasticos” de Adília. (Süsssekind, 2002, p.217) Além disso, a éfrase não se limita aos dados da citação e complementa-se na descrição da cena visualizada no quadro que se encerra na primeira estrofe.

Torna-se relevante mencionarmos que Edward Hopper é um pintor notoriamente referenciado na poesia portuguesa, como aponta Menezes em seu artigo. Dentre os autores citados, menciona-se o livro *Uma exposição*, volume publicado em 1980, que conta com poemas de João Miguel Fernandes Jorge, fotografias de Jorge Molder e poemas de Joaquim Manuel Magalhães que retomam e dialogam com pinturas de Hopper, sendo que esse trabalho também é mencionado por Clüver no ensaio “Éfrase revisitada: representações verbais de

⁵³ Crônica disponível para leitura em: <https://www.arlindo-correia.com/180902.html>

textos não verbais”. Além desses poetas, menciona-se além de Adília Lopes, Daniel Jonas e Manuel de Freitas como exemplos desse diálogo com o pintor norte-americano.

3.3)

“Microbiografias”

Pesquisadores como Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre foram muito importantes para a recepção crítica da obra inicial da poeta portuguesa. Ambos perceberam nessa poesia uma “arte da microbiografia” e, em entrevista realizada em 2001 pela Revista *Inimigo Rumor*, questionaram a poeta: “IR - Poderá ver-se boa parte da poesia da última Adília como uma arte da microbiografia? Como faz microbiografias? O que interessa nelas?” A resposta de Adília foi “AL - As microbiografias são os incidentes ou os biografemas do Barthes. São os haikai que os ocidentais podem fazer. Quando se põem a escrever sobre rãs e sobre o orvalho, não vão longe.”

A partir dessa resposta dada por Adília, é possível perceber que as microbiografias que encontramos ao ler sua poesia perpassam pela ideia do fragmento proposta por Barthes, a partir da noção de biografema. Portanto, essas microbiografias partiriam do princípio

fragmentário e ficcionalizante, ou seja, a partir de pequenos fragmentos biográficos é possível contar histórias. “Os poemas de Adília Lopes quase invariavelmente contam histórias”. (Süssekind, 2002, p.203).

Também podemos retomar outra ideia exposta por Süssekind no posfácio da antologia de 2002, que afirma que a poesia de Adília insere “réplicas transficcionalizadas de situações e figuras de outras obras, outras histórias, convertidas em máscaras identitárias, interlocutores ou personagens nos seus poemas” (Süssekind, 2002, p.208). Dessa forma, pensando que essa poesia conta histórias e insere personagens referenciais como personagens de seus poemas, podemos compreender as microbiografias como a ficcionalização de fragmentos biográficos retirados da autobiografia, de outras obras, outras histórias e outros personagens.

Nos poemas analisados neste capítulo, lemos microbiografias criadas a partir de personagens da pintura. A partir de fragmentos da biografia de pintores, como Ensor e Troyon, Adília cria sua própria versão para esses artistas nos versos do poema que reúne fragmentos de diferentes personagens. Também insere o pintor Van Gogh como personagem do próprio quadro e, conseqüentemente, como personagem de um poema. Além de, em outro texto, criar uma história para um personagem retratado por Manet.

3.3.1) “Microbiografias”

O poema “Microbiografias”, publicado no livro *A pão e água de colônia* (1987), segmenta-se em cinco seções separadas por asteriscos, um recurso adiliano para demarcar as partes dos poemas com esse sinal gráfico. Cada parte compõe uma microbiografia, como indica o título, ou seja, um pequeno fragmento supostamente relacionado à vida dos personagens mencionados nos versos. Tem-se como personagens no poema Henrique de Navarra (1553-1610), rei da França, conhecido como Henrique IV; Nathaniel Hawthorne (1804-1864), escritor norte-americano, e sua esposa referida como noiva, no poema; James Ensor (1860-1949), pintor belga; Constant Troyon (1810-1865), pintor francês; e a mãe, personagem que aparece em outros textos adilianos, principalmente quando trata da infância nos poemas. Para Lúcia Evangelista, esse poema apresenta “*relatos de vida*” em que:

(...) a hierarquia (histórica, política, artística) entre essas figuras, sem deixar de ser convocada, aparece destituída de validade: um escritor americano do século XIX e uma mãe que usa sempre o mesmo vestido têm ambas histórias dignas de serem contadas, porque tanto a história da mãe quanto a história do artista, são tomadas sob a ótica da vida comum. (Evangelista, 2011, p.23)

Focando nas partes dedicadas aos pintores, pensemos em como a poeta articula essas microbiografias com esses “relatos de vida”:

MICROBIOGRAFIAS

Henrique de Navarra
na manhã a seguir à noite em que sonhou
que era despedaçado por feras
mandou abater
todos os leões dos fossos de seu castelo
a tiros de arcabuz

*

Nataniel Hawthorne
lavava sempre as mãos
antes de abrir as cartas de Sophia Peabody
sua noiva

*

Um quadro de Ensor
que tinha sido roubado
estava enterrado a 30 cm de profundidade
na praia belga de Mariakerke

*

Constant Troyon
pagava um pintor menor
nunca o mesmo
para lhe pintar
os céus dos seus quadros
porque ele só se achava capaz
de pintar carvalhos e vacas

*

Minha mãe era uma pessoa
tão poupada
que as tias de meu pai
diziam a minha mãe
ó Maria Adelaide
esse teu vestido!
já tinha idade para ir à escola

(Lopes, 2021, p. 69, 70)

Cada parte composta por uma estrofe relata algum fato da vida do personagem. Sem necessariamente estarem de acordo com a realidade, cada fragmento apresenta algo peculiar e pessoal. No caso do pintor belga, James Ensor, menciona-se um quadro roubado e encontrado numa praia belga a 30 cm de profundidade. O que é curioso e cômico, pois não é possível verificar se um quadro de Ensor foi roubado e encontrado, mas se fosse o caso, seria raro ter sido da maneira narrada no poema: a 30 cm de profundidade na areia de uma praia belga. No entanto, sabe-se que o pintor foi enterrado em Mariakerke.

Nessa parte, o único marcador pictural, além do nome do pintor é a palavra “quadro”. No entanto, não possuímos qualquer referência que remeta a um quadro específico do pintor ou a um quadro supostamente roubado, o que nos leva a pensar que a poeta utiliza os personagens para criar pequenas narrativas e relacioná-las a pessoas reais. Dessa forma, percebemos que Ensor é apenas mais um personagem das microbiografias. Sendo assim, essa parte compõe uma écfrase que não se desdobra além da citação, pois não nos apresenta dados picturais para complementá-la ou contribuir na formação de imagens mentais.

Já o pintor francês Constant Troyon (1810-1865), conhecido por pintar animais, é figurado no poema como aquele que “pagava um pintor menor/ nunca o mesmo/ para lhe pintar/ os céus dos seus quadros/ porque ele só se achava capaz/ de pintar carvalhos e vacas”. Utilizando um artifício semelhante ao da parte anterior, a poeta recupera um fato sobre o pintor-personagem para contar uma história e, nesse caso, Troyon é reconhecido pelos animais que pinta, como as vacas mencionadas no verso. Podemos visualizá-las no quadro trazido como exemplo na Figura 20, intitulado “Cattle Grazing in Touraine”, de 1854, que se encontra exposto em um museu na Irlanda. Nesse quadro, vemos um pasto composto de seis cabeças de gado, uma mulher a quem podemos atribuir a função de pastora, por sua posição na cena, e um animal parecido com um cachorro. Além da cena rural, o céu chama a atenção, ganhando destaque na pintura da paisagem, onde podemos observar árvores que poderiam corresponder aos “carvalhos” mencionados no poema.



Figura 20 - Cattle Grazing in Touraine (1854) - Constant Troyon

Relacionado ao poema, visualizamos no quadro as vacas de Troyon, e o céu, elemento que constroi o humor dessa parte do poema, pois da mesma forma da microbiografia anterior, também focaliza-se em um fato curioso por apontar que o artista plástico contratava outro pintor, menor que ele, ou seja, menos reconhecido pela sua arte, para pintar os céus de seus quadros. Sendo assim, a éfrase é identificada a partir da citação do nome do pintor e do ofício de pintar, mas possui uma outra qualidade visual que se desdobra nos marcadores picturais identificáveis neste quadro de Troyon: os céus, as vacas e as árvores, que no poema seriam os carvalhos.

As outras partes do poema também carregam esse humor, o que torna os versos ainda mais curiosos por partirem do título “microbiografias” e apresentar pequenas narrativas engraçadas e curiosas, que são contadas em forma de pequenos poemas, pequenas estrofes, pequenos fragmentos. Também é uma característica dessas microbiografias a mescla entre a ficção e a biografia dos personagens citados, podendo configurar-se também como biografemas.

3.3.2) “Van Gogh come batatas”

(...) temos que pintar os camponeses como se fôssemos um deles, sentindo, pensando como eles mesmos.

Van Gogh, Cartas a Theo

“Os comedores de batata” é o quadro do pintor holandês Van Gogh que constitui a referência pictural no poema. Datado de 1885, encontra-se exposto no Museu Van Gogh, em Amsterdã, faria parte de um conjunto de obras do pintor aproximados do realismo e de temáticas ligadas aos camponeses e tecelões. Sobre esse momento da obra de Van Gogh, Giulio Carlo Argan comenta:

Num primeiro momento, na Holanda, aborda frontalmente o problema social; inspirando-se em Daumier e Millet, descreve em tons sombrios a miséria e o desespero dos camponeses. São quadros quase monocromáticos, escuros; uma polêmica vontade de fealdade deforma as figuras. (Argan, 1992, p.124)

Nesse quadro, (Figura 21) visualizamos cinco camponeses que possivelmente constituem uma família, em uma cena de jantar. Vemos um candeeiro aceso no centro da pintura, que ilumina parte dos camponeses. O quadro possui uma tonalidade escura e sombria, as figuras humanas possuem traços grosseiros e marcados nos rostos por tons escuros; e tais traços remetem ao cansaço, ao sol que teria marcado a pele daqueles que trabalham com a terra.



Figura 21 - Os comedores de batatas (1885) Vincent Van Gogh - Museu Van Gogh, Amsterdã

Em carta ao irmão Theo, Van Gogh afirma que esse quadro de conteúdo social representa uma família de lavradores da terra que, usaram suas mãos para plantar e comer seus alimentos: “Apliquei-me conscientemente em dar a ideia de que estas pessoas que, sob o candeeiro, comem as suas batatas com as mãos, que levam ao prato, também lavraram a terra, e o meu quadro exalta portanto o trabalho manual e o alimento que eles próprios ganharam

tão honestamente” (Van Gogh, 1986, p. 100) Além disso, Van Gogh também se assume um “pintor de camponeses”:

Quando digo que sou um pintor de camponeses, isto é bem real e você [Theo] verá adiante que é aí que eu me sinto em meu ambiente. Não foi por nada que durante tantas noites meditei junto ao fogo, entre os mineiros, os turfeiros e os tecelões, salvo quando o trabalho não me deixava tempo para a reflexão. (Van Gogh, 2015, p. 127).

Partindo dessa introdução ao objeto pictural do poema, vejamos como o poema de Adília convoca essa pintura:

Van Gogh come batatas
com os que comem batatas
mas pinta-os
e o acto de pintar
é o acordar de Alice
que salva a cabeça de Alice

(Lopes, 2021, p.380)

Composto apenas por seis versos, o poema apresenta-nos um jogo de analogias dado por três referências: o quadro de Van Gogh, a citação do nome do pintor e Alice, personagem do romance de Lewis Carroll. O poema começa com a inserção do pintor em sua própria obra: “Van Gogh come batatas/ com os que comem batatas”⁵⁴, transformando-o em personagem de seu próprio quadro. No trecho da carta do pintor ao seu irmão, ele aponta para o fato de que os comedores de batata, lavradores da terra, camponeses, comem as batatas usando as mesmas mãos que lavraram a terra.

Dessa forma, exalta-se o trabalho manual desses camponeses a partir dessa descrição de um movimento duplo de plantar e comer. Ao criar uma cena a partir do quadro e ao inserir o pintor nela, a poeta realiza um gesto parecido: insere o pintor, artista que realiza o trabalho manual da pintura, em seu próprio quadro, fazendo com que ele também coma batatas, com as mesmas mãos utilizadas para pintar o quadro.⁵⁵ Ou seja, pinta-se o que se viu e viveu do mesmo modo que os trabalhadores comem aquilo que plantaram.

⁵⁴ Algo parecido acontece no poema intitulado “Hopper no café”, de Daniel Jonas: “O título, “Hopper no café”, faz com que pensemos na presença do pintor norte-americano num determinado café, ocupando o posto de observador que conferimos a este sujeito poético ao longo da leitura.” (Menezes, 2023, p.136)

⁵⁵ É curioso lembrarmos também de Velázquez, que se insere na própria pintura, no quadro “As meninas”, analisado por Foucault em *As palavras e as coisas*. Adília faz algo parecido ao inserir, ficcionalmente, Van Gogh em seu quadro.

No texto “Arte e espaço: o quadro ‘Os comedores de batata’ como experiência do ser-no-mundo de Vincent Van Gogh”, o autor Jean Carlos Rodrigues afirma que o quadro produzido no ano de 1885 foi feito “em homenagem aos camponeses de Nuenen (Holanda), os quais o artista acompanhava diariamente, tanto em suas atividades laborais durante o dia, como nos momentos privados em suas residências, à noite.” (Rodrigues, 2018, p. 202)

Levando em consideração que a escritora possa ter tido acesso a essa informação, podemos pensar que o ato de comer batatas com os comedores de batatas diga respeito a esses momentos que o pintor passava com os camponeses. Van Gogh afirma em um dos excertos de cartas, citado anteriormente, sentir-se em seu “ambiente”, como alguém que pudesse igualar-se às figuras dos trabalhadores – “camponeses”, “mineradores” e “tecelões” – que seriam o oposto da civilização, como se pode ler no trecho a seguir:

(...) temos que pintar os camponeses como se fôssemos um deles, sentindo, pensando como eles mesmos. Como se não pudéssemos ser diferentes. Penso frequentemente que os camponeses constituem um mundo à parte, em muitas coisas muito melhor que o mundo civilizado” (Van Gogh, 2015, p. 135 – carta n. 404)

Portanto, como podemos notar no excerto acima, para figurar os camponeses, o pintor deveria aproximar-se deles, buscar sentir e pensar como os lavradores. Ou seja, é como se o poema de Adília realizasse ficcionalmente aquilo que Van Gogh enunciou na carta a Theo, ao ser inserido como personagem no próprio quadro, a comer batatas com os camponeses.

A seguir, encontramos uma espécie de arte poética da pintura para Adília Lopes: “o acto de pintar/ é o acordar de Alice/ que salva a cabeça de Alice”. Retomando a narrativa de Carroll e as adaptações para o cinema, lembramos como a personagem Alice se salva. Ela estava na companhia dos soldados, feitos de cartas de baralho, nos jardins da Rainha de Copas. As rosas que nasciam nesse jardim eram brancas, o que não agradava à rainha, que as queria vermelhas. Assim, os soldados-jardineiros pintavam as rosas com tinta vermelha quando Alice resolve ajudá-los. Porém, enquanto pintavam, a Rainha aparece em cortejo e percebe que as flores estavam pingando tinta. Insatisfeita com a situação, ameaça cortar a cabeça dos responsáveis por isso e, dentre eles, estava Alice. Correndo perigo de ter sua cabeça cortada, após algumas cenas narradas, Alice desperta de um sonho e percebe que os acontecimentos que viveu não eram reais. E se salva, pois ao acordar, já não correria risco de ter sua cabeça cortada a mando da rainha.

A poeta portuguesa promove um diálogo intertextual com esse capítulo do romance *Alice no país das maravilhas*, e o insere em seu poema, apropriando-se da narrativa. Dessa forma, o poema aponta para uma ideia de perigo implicado no ato de pintar. Nesse sentido,

cremos poder afirmar que tanto a poesia quanto a pintura apresentam-se na obra adiliana como gestos que implicam, ao mesmo tempo, o perigo e a salvação. No caso de Alice, o ato de pintar é perigoso, pois ela estava enganando a rainha e corria o risco de ter sua cabeça cortada; no caso de Van Gogh, pintar os camponeses seria um modo de assegurar sua proximidade com eles e de enaltecer, por meio da arte, esse mundo que considerava não civilizado.

O uso do “mas” adversativo, no poema em questão, parece demonstrar que o pintor não desejava apenas “comer batatas” ou estar entre aqueles que plantavam e comiam batatas; pintar os comedores de batatas era, naquele momento, afirmar uma poética de viés social. O acordar de Alice pode significar o movimento de afastamento do sonho, que é a própria narrativa vivida por ela no país das maravilhas, e o retorno à “realidade”. Neste sentido, poderíamos pensar que o poema proporia uma espécie de equação, em que teríamos: a “realidade” dos comedores de batatas que seria transposta para a pintura, ou seja, transformada em arte; e aquilo que Van Gogh relata em carta ao irmão, ganha “vida” no poema adiliano. O despertar de Alice, que sai do sonho/ narrativa e retorna à “realidade”, é um modo de salvar-se da morte: “que salva a cabeça de Alice”.

Sendo assim, essa éfrase adiliana seria mais um exemplo de “Microbiografia”, pois insere o pintor como personagem do poema, pois conta uma narrativa em que o pintor é inserido. Esse poema compõe aquilo que Sússekkind exemplifica no posfácio da antologia mencionado anteriormente: “Adília faz do artista figura, introduzindo-o no quadro, como Van Gogh misturado aos seus ‘comedores de batatas’.” (Sússekkind, 2002. p.217) Além disso, essa éfrase convoca pelo menos três níveis de picturalidade: na citação do nome do pintor transformado em personagem no poema; o quadro; e as expressões “pinta-os” e “o acto de pintar”.

3.3.3) “O rapaz faz bolas de sabão”

Recuperando o recurso de citação utilizado no poema sobre o quadro de Rembrandt, os versos a seguir compõem éfrase de uma pintura de Manet. O nome do pintor é apresentado no poema entre parênteses, acima do corpo do poema que, como observamos anteriormente, poderia dar destaque ao valor de citação no poema. Referenciando o quadro “As bolas de sabão”, de Manet, datado de 1867 e exposto no Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa, (Figura 22), o poema cria uma história a partir dessa pintura:

(Manet)

O rapaz faz bolas de sabão
 fazer bolas de sabão
 é o seu modo de vida
 e a sua razão de viver
 não tem namorada
 não tem pão
 faz bolas de sabão
 para ganhar o pão
 para ganhar a namorada
 que não tem

(Lopes, 2021, p.380)



Figura 22 - Les bulles de savon (1867) - Édouard Manet - Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nesse poema, a éfrase evidencia-se tanto pelo nome do pintor, quanto pelo primeiro verso: “O rapaz faz bolas de sabão”. Segundo informações do site da Fundação Calouste Gulbenkian⁵⁶, trata-se de um retrato do enteado do pintor, que posa fazendo uma bola de sabão. A figura do menino está diante de um fundo escuro, mas encontra-se no plano da claridade, o que delimita o seu retrato. O rapaz segura uma vasilha que contém água e sabão e realiza a ação de fazer uma bola a partir desse material. Ao que tudo indica, essa pintura de Manet possui como inspiração um quadro do pintor francês Chardin, datado de 1793, e

⁵⁶ Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/works_museu/as-bolas-de-sabao/
 Acesso em 09/08/24

intitulado “Bolhas de Sabão” (Figura 23). Se não houvesse a indicação entre parênteses, “(Manet)”, poderíamos pensar que o poema foi inspirado na pintura de Chardin⁵⁷.



Figura 23 - Bolhas de sabão (1733) - Jean Siméon Chardin

A partir do primeiro verso, estamos diante de outros nove que contam uma história que tem como mote a imagem desse rapaz que faz bolas de sabão. O poema ficcionaliza uma vida, propõe “o modo de vida” e a “razão de viver” do rapaz retratado, que teria como objetivo: “fazer bolas de sabão”. Entre aquilo que não tem e que desejaria ter, lê-se que ele não tem namorada e não tem pão e, por consequência, “faz bolas de sabão/ para ganhar o pão” e “para ganhar a namorada/ que não tem”. Os versos que se repetem anaforicamente: “*não tem namorada*”, “*não tem pão*” são indicativos daquilo que ele não possui; já o “para”, indica a finalidade do ato de produzir as bolas de sabão: “*para ganhar o pão*”, “*para ganhar a namorada*”.⁵⁸

Em suma, esse poema seria aquilo que Sússekkind apontou como o procedimento narrativização e ficcionalização que, neste caso, parte do modelo pictórico de Manet. Sendo assim, esse seria um exemplo bastante representativo dessa écfrase narrativa de Adília, pois a

⁵⁷ Por curiosidade, há um poema de outro poeta português, Daniel Jonas, intitulado “Par mínimo II”, em que são evocados Manet e Monet como pares do poema. O quadro de Manet, “As bolas de sabão”, também aparece como uma referência pictural: “o rapaz das bolas de sabão/ formando num sopro o sol de Claude” (Jonas, 2016a, p. 67-69)

⁵⁸ Alguns tópicos do poema, como a vida, ganhar o pão, a namorada aparecem repetidamente em outros poemas adilianos, o que denota a presença de alguns temas na produção da escritora. Dentro das temáticas citadas no poema, podemos apontar outros textos adilianos como: “Nunca tive/ um namorado/ e quero ter” (Lopes, 2021, p.207); “Deus não me deu/ um namorado/ deu-me/ o martírio branco/ de não o ter” (Lopes, 2021, p.297); “Tínhamos/ em comum/ ter de ganhar/ o pão/ de cada dia/ e ter muita/ dificuldade/ em ganhar/ o pão/ de cada dia” (Lopes, 2021, p.528); “A poesia de cada dia/ nos dai hoje”; “Quis sempre/ ter um namorado/ e só um/ o que me custava/ era não ter nenhum” (Lopes, 2021, p.909).

partir do retrato de Manet, cria-se uma história para a figura apresentada na pintura. Diferentemente dos poemas anteriores, em que o pintor é figurado como personagem do poema, nesse caso, é a figura pintada que se torna personagem do poema, ficcionalizando uma “microbiografia” inventada para “rapaz que faz bolas de sabão”.

3.4)

**“Portugueses:/ gente ousada”:
os pintores portugueses**

A intertextualidade é recorrente no trabalho poético adiliano. O diálogo com outros autores e artistas portugueses é facilmente identificado na leitura dos poemas, pois reconhecemos, a partir da citação e de outros procedimentos como dedicatórias e epígrafes, a presença da tradição portuguesa nos versos da escritora.

Como mencionado no primeiro capítulo, a obra inicial da poeta portuguesa foi publicada em edições que contaram com parcerias com alguns artistas portugueses, como Armanda Passos, que ilustrou *A continuação do fim do mundo*, 1995; Armanda Duarte com *Florbelas Espanca espanca*, 1999, *César a César*, 2003, *Poemas novos*, 2004 e *Le vitrail la nuit / A árvore cortada*; Bárbara Assis Pacheco, que ilustrou *A mulher-a-dias*, 2002 e *Andar a pé*, 2013. Alexandra Ramires, Ananda Kuhn, Ana Neto, Carlos Alcobia, Daniela Crespi, Joanna Latka, Paulo Lourenço e Susana Romão colaboraram com gravuras que acompanham os poemas de *Café e Caracol*, de 2011. Pedro Proença contribui com desenhos em *O poeta de Pondichéry*, edição da editora Assírio & Alvim, de 2015. Além das capas das reuniões de poesia que foram ilustradas com gravuras de Paula Rego, no caso de *Obra* (2000); e com pinturas de S.Vianna, avô materno da autora, em *Dobra* (2009), *Dobra* (2014) e *Dobra* (2021). Já a edição de *Dobra* (2023), possui na capa uma pintura de Ilda David, artista que colaborou com outros poetas portugueses.

Além disso, Adília também escreveu textos de curadoria para exposições de arte, como nos casos de Armanda Duarte e Margarida Jardim, além de incluir poemas como: “Sobre uma exposição de Pedro Saraiva”. Alguns textos da poeta foram adaptados para o teatro e a música, como “Mana Solta a Gata”, peça inspirada na obra poética da escritora, que estreou em 2014; músicas das bandas “A naifa” e “Penicos de Prata”. (Baltrusch, 2019, p.264, 265).

Percebemos que essas colaborações interartísticas fazem parte do contexto português. No caso dos diálogos com a pintura, no próximo tópico, analisaremos poemas que referenciam os portugueses Júlio Pomar, Domingos Sequeira, Milly Possoz e Raul, avô materno da autora.

3.4.1) “Almoço do trolha”

Tomando cronologicamente o conjunto da produção adiliana, o poema intitulado “Almoço do trolha”, publicado em *Clube da poetisa morta* (1997), dialoga, pela primeira vez, com a pintura de um artista português. Publicado na sequência de “As duas irmãs Cholmondeley da Tate Gallery”, o poema reproduz o título da mais conhecida produção de

Júlio Pomar (1926-2018). “Almoço do trolha” é considerado um dos principais quadros do neorrealismo português: “A crítica da época é unânime e elege o Almoço do Trolha como marco fulcral da luta do movimento neo-realista em Portugal, sendo a sua imagem reproduzida nos jornais *Século Ilustrado*, *O Primeiro de Janeiro* e *Seara Nova*, ilustrando as críticas da época à exposição”⁵⁹ (Dinis, 2017, p.4).

Nesse mesmo texto publicado no caderno da exposição “Estranhos dias recentes de um tempo menos feliz”, o autor e curador Hugo Dinis aponta para as condições de criação dessa obra de Júlio Pomar:

A pintura o Almoço do Trolha foi iniciada em 1946, no Porto, onde o artista, com apenas 20 anos, se encontrava a realizar um fresco de 100m² no Cinema Batalha, que viria a ser destruído a mando da PIDE. Em entrevista a Helena Vaz da Silva, em 1980, o artista narra que: «no intervalo dos andaimes, num quarto minúsculo onde dormia, pintei o Almoço do Trolha». O facto de o artista ter sido preso a 27 de Abril de 1947 no Forte de Caxias (conjuntamente com Mário Soares), faz com que a pintura venha a ser apresentada publicamente, pela primeira vez, incompleta. A cabeça do bebé não se encontrava pintada, na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, a 8 de Maio de 1947. Nessa ocasião, a mando do Ministério do Interior algumas obras da exposição são confiscadas, entre elas a pintura Resistência (1946). (Dinis, 2017, p.4)

Pomar foi um importante artista português do séc. XX, reconhecido também por fazer parte de movimentos sociais comunistas e ter sido alvo da repressão do Estado Novo⁶⁰ mencionado no poema de Adília. A partir dos anos 60, o artista teria passado a dedicar-se à pintura, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1964 e 1966; e sua pintura varia entre temas da literatura, da tradição popular e dos acontecimentos históricos.

ALMOÇO DO TROLHA

Pobríssimos
as cabeças cortadas
mas tão felizes

⁵⁹ Texto disponível em

<https://www.ateliermuseujuliopomar.pt/wp-content/uploads/2020/04/CadSE04amjpPomar3pinturas.pdf>

⁶⁰ O Estado Novo (1933–1974) foi um regime autoritarista, conservador, nacionalista, intervencionista, de inspiração católica e tradicionalista. De carácter anticomunista, e colonialista, que vigorou em Portugal sob a Segunda República, instaurado a partir do golpe realizado por Salazar. “Consideramos o Estado Novo como um regime ‘fascista’. Trata-se, e dizêmo-lo sem qualquer ‘regionalismo’ de um fascismo ‘à portuguesa’, adequado às nossas próprias características de um povo rural, dotado de uma mentalidade rural e de uma concepção católica, de um Estado que fez da manutenção do seu império colonial a sua grande cruzada. Mas todos os sintomas do Estado Novo o aproximam das características de um Estado fascista, naturalmente bem diferente de algumas acentuações muito mais ousadas do nazismo alemão ou até do fascismo italiano, só para falarmos casos clássicos.” (Torgal, 1997, p.31,32)

homem mulher e bebé
 de um tijolo
 do patrão
 fizeram um assento
 o Estado Novo impede-os
 de tirar os sapatos
 o Partido Comunista também
 desce sobre eles
 o Espírito Santo
 do almoço
 vão comer língua?

(Lopes, 2021, p.297)



Figura 24 - O Almoço do Trolha (1946-1950) - Júlio Pomar

Como percebemos em outros poemas, o texto adiliano toma o título do quadro, no caso (Figura 24), como título do poema, configurando-se, mais uma vez, como um “enunciado referencial” (Arbex, 2006, p.54). Os primeiros versos indicam a écfrase e sua qualidade pictural e apontam para elementos do quadro: “as cabeças cortadas”; “homem mulher e bebé”; “tijolo”, “almoço”. A profissão do personagem torna-se evidente no poema por meio de uma metonímia: o “tijolo” seria indicativo da provável função de pedreiro.

A cena apresenta uma tonalidade sombria e a ausência de uma mesa, de cadeiras e talheres é um dos indicadores da pobreza dessa família. Outros elementos contribuem para essa atmosfera, como a dureza e a tensão dos rostos “Pobríssimos”, marcados pela opressão, que se evidencia também no modo como seus corpos estão dispostos no quadro, dividindo espaço com as colunas, o tijolo e a argamassa que compõem a imagem. A agressividade dramática da cena é perceptível e, assim, a intenção de intervenção social é apresentada. O

poema de Adília traz à tona o contexto do Estado Novo e sua consequente repressão: “o Estado novo impede-os/ de tirar os sapatos”; e o fato de o verso “o Estado novo impede-os” aparecer isoladamente no poema, parece acentuar a ação obstrutiva do governo por meio do verbo “impede-os”.

O advérbio “também” produz no texto uma curiosa aproximação entre o “Estado Novo” e o “Partido Comunista”, duas forças políticas que atuaram em lados opostos na história de Portugal. No caso do poema de Adília, ambos exerceriam ações “sobre” os personagens do quadro; assim como o “Espírito Santo”⁶¹, que parece compor a terceira instância de poder que se sobrepõe aos seres ironicamente descritos como “tão felizes”, apesar de suas faces entristecidas.

Cabe também uma possível aproximação das figuras do quadro com a Sagrada Família a partir da semelhança das figuras com Maria, Jesus e José, como apontado em “Quem fez o almoço do trolha”, texto publicado no catálogo de exposição do segundo Prémio de Curadoria do Atelier-Museu/EGEAC:

José Neves refere, ao reler uma série de artigos publicados em 1947 por Faustino Torres no semanário *Independência d'Águeda*, que: “[à] medida do retrato de uma *sagrada família operária*, a cena pintada por Pomar expõe o elemento feminino mas – reservando-lhe uma função maternal – deixa-o ao abrigo de uma condição subalterna (...). Tratar-se-á, enfim, de enfatizar o lugar da mulher do operário no exercício de visualização da obra, contribuindo-se assim para que se impliquem na análise sociológica, no inquérito económico e na teoria política todas aquelas práticas sociais cujo significado produtivo tendemos a imponderar. (Dinis, 2017, p.6 - grifos nossos)

Ao reparar nessa figura feminina, percebemos também uma iluminação no rosto do bebê, ainda sendo possível enxergar uma auréola ou mandorla ao seu redor, formada pelo tecido vermelho que cobre parcialmente a cabeça. Portanto, esse quadro também sugere a presença de uma sacralidade na família e no trabalho. Isso é reafirmado pela presença do Espírito Santo no poema, que desce sobre eles: “desce sobre eles/ o Espírito Santo”. A pergunta retórica inserida no último verso “vão comer língua?”⁶², pode referir-se ao alimento a ser consumido, mas também, à mudez imposta pelo regime totalitário.

⁶¹ A ambiguidade apresentada por Adília na relação entre o sagrado e profano é discutida na análise do poema “Domingos Sequeira”, a partir do artigo de Marcio Cappelli “O Sublime no Cotidiano: Reescrituras de Cristo na Poesia de Adília Lopes”

⁶² Esse verso nos remete também a outro poema de Adília, em que o sujeito afirma que sua Musa seria cruel e o avisou que “cantar custa uma língua” e por isso teria sua língua cortada: “A minha Musa antes de ser/ a minha Musa avisou-me/ cantaste sem saber/ que cantar custa uma língua/ agora vou-te cortar a língua/ para aprenderes a cantar/ a minha Musa é cruel/ mas eu não conheço outra” (Lopes, 2021, p.62)

Poemas de tom político não são incomuns na obra adiliana, como observaria a própria escritora em *A mulher a dias* (2002): “meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida”⁶³ (Lopes, 2021, p. 443). E tal relação pode ser observada, inclusive, quando a escritora escolhe inserir um pintor do neorrealismo em sua poesia, apontando criticamente também para a atuação da oposição – representada pelo Partido Comunista – em relação ao regime político ditatorial vigente na época de elaboração do quadro. Ou seja, ao aproximar nos versos as ações do governo, da oposição e da igreja, observa-se a sobreposição desses poderes sobre os trabalhadores de “cabeças cortadas”, impedidos de pensar por si mesmos e submetidos às forças das referidas instituições. Para Lúcia Evangelista, o sujeito poético adiliano se solidariza com as figuras marginalizadas, como o trolha:

Ao mesmo tempo que questiona o valor do estereótipo discursivo de uma superioridade intelectual ou estética, o sujeito poético se solidariza com a figura do marginalizado – o “debiloide”, o “trolha” ou a barata –, daquele que excede o padrão de limpeza e organização operado pelos processos de normalização da sociedade. (Evangelista, 2011, p.84)

Sendo assim, “Todas as grandes narrativas caem por terra diante do olhar ironista de Adília.” (Evangelista, 2011, p.101), e em “Almoço do trolha”, tanto a narrativa do Estado Novo, quanto a do Partido Comunista caíam por terra, pois ambas as instâncias políticas não estariam contribuindo para a melhoria de condições dos marginalizados. Ainda podemos considerar que a obra de Pomar não escapou desse olhar ironista, pois a poeta faz apenas considerações críticas a partir da pintura.

Sendo assim, essa éfrase adiliana possui, além do caráter pictural de indicar o quadro de Pomar e elementos identificáveis nessa pintura, parece propor uma reflexão sobre três instâncias de poder, o Estado Novo, o Partido Comunista e o catolicismo presentes na história construída a partir da essa imagem pintada por Pomar. E dessa forma, contribui para uma reflexão sobre a relação da arte com a política e sobre as possibilidades de denúncia social por parte das expressões artísticas, como a pintura e a poesia.

3.4.2) “Domingos Sequeira”

⁶³ Também encontramos poemas como “Dr. Salazar”, publicado em *Poemas novos* (2004): “Era proibido/ conviver// Era proibido/ viver// Era proibido/ ser feliz// Só se podia/ poupar/ e gastar/ mal gasto// Os vinhos/ e os perfumes/ não se usavam/ apodreciam/ nas garrafas// Ele era/ o nosso pai/ e o nosso padraço// Ele morreu// E em herança/ deixou-nos/ mais pobres// Deixou-nos/ o medo/ de ser pobres// Somos mesquinhos/ e picuinhas” (Lopes, 2021, p.536)

O poema intitulado “Domingos Sequeira”, publicado no livro *Sete rios entre campos* (1999), convoca por meio da citação referencial, outro artista português. Sequeira (1768-1837) foi um pintor da corte que retratou diversas figuras da história portuguesa⁶⁴: “Retrato de D. João VI”; “Retrato de D. Carlota Joaquina, rainha de Portugal”; “Retrato do Príncipe Regente D. João”. Além disso, se dedicou a outros diferentes gêneros além do retrato, como a temática religiosa e alegorias políticas. (Markl, 2014, p.12)

DOMINGOS SEQUEIRA

Harmonia consertada
vinagre e vinho

Entre tanta ferida
de mártir
entre tanta seta
que se espeta
em S. Sebastião

Olhos vivos
e escuros
dos filhos do pintor
Mariana Benedita
a tocar piano
os dois irmãozinhos abraçados

Verdes duros
de roer
em estudo
para roupas

Doçura de viver
tortura de viver

O Conde de Farrobo
de cotovelo recostado
a muro sugerido
a família do 1º Visconde de Santarém
pousa para o retrato
S. Bruno põe-se
a quatro patas
para rezar

Leite morno
a jorrar

⁶⁴ “Nomeado primeiro pintor da Câmara em Julho de 1802, a sua actividade passará a depender da Corte, é certo, embora não recusando as encomendas de particulares que lhe vão chegando. Prevalece por estes anos uma abundante produção de temas de história que pinta para o novo palácio da Ajuda.” (Markl, 2014, p.135)

da maminha branca
da Virgem

(Lopes, 2021, p.319)

O poema transcrito anteriormente faz parte da primeira parte do livro, que traz o subtítulo: “I - Nau preta”, e que tem como epígrafe três versos da “Ode triunfal”, de Álvaro de Campos.⁶⁵ Composto por sete estrofes, cada uma delas apresenta referências à produção desse pintor, trazendo diferentes referências picturais: “Santa Irene curando as feridas a São Sebastião”; “Mariana Benedita Sequeira”; “Retrato de Domingos e Mariana Benedita Vitória de Sequeira”; “Retrato de Joaquim Pedro Quintela, 1.º conde de Farrobo”; “Retrato da Família do 1.º Visconde de Santarém” e “São Bruno em oração”. Tais quadros estão expostos no Museu Nacional de Arte Antiga, localizado em Lisboa.

A primeira estrofe pode referir-se a uma característica estética de Sequeira, já que o poema começa com a palavra “Harmonia”. A harmonia clássica, no entanto, é “Harmonia concertada”, podendo significar o uso de remendo ou emenda na obra original, dado o sentido do adjetivo “concertada”. Também é possível pensar que algumas das obras citadas são releituras de obras de outros pintores, dando outro possível significado ao adjetivo “concertada”.

Na segunda estrofe, já é possível identificar a referência a um dos quadros de Sequeira, “Santa Irene curando as feridas a São Sebastião”, que exemplifica a presença da temática religiosa do pintor que, nos últimos anos em que estudou artes plásticas em Roma (1780-90), realizou uma série de composições a partir desse assunto. “Entre tanta ferida/ de mártir/ entre tanta seta/ que se espeta/ em S.Sebastião”: versos que descrevem a figura de S.Sebastião, mártir espetado por flechas, setas. O quadro referenciado (Figura 25) é considerado “romano” (Markl, 2014, p.77) por ser uma “cópia” da pintura de Bartolomeo Schedoni. (Figura 26)

⁶⁵ “Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)/ Das burguezinhas, mãe e filha geralmente,/ Que andam na rua com um fim qualquer”.

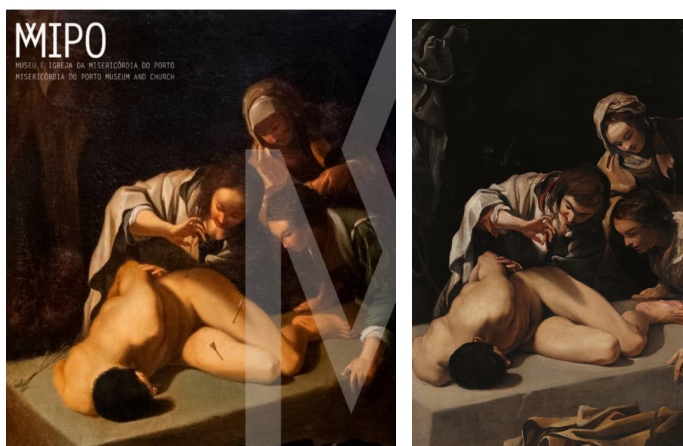


Figura 25 - Santa Irene curando as feridas a S. Sebastião - 1789, Domingos Sequeira / Figura 26 - San Sebastiano curato da Santa Irene (1615) - Bartolomeo Schedoni

A estrofe seguinte traz como referências picturais outros dois quadros que são retratos “dos filhos do pintor” (Lopes, 2021, p.319). O primeiro deles, “Mariana Benedita Sequeira” (Figura 27), mostra a filha de Sequeira “a tocar piano” (Lopes, 2021, p.319). O outro, “Domingos e Mariana”, apresentaria “os dois irmãozinhos abraçados” (Figura 28). A pintura retrata Mariana e Domingos vestidos com roupas brancas, abraçados e sentados. O poema destaca a vivacidade e a cor dos olhos dessas crianças: “Olhos vivos/ e escuros”.



Figura 27 - Mariana Benedita Sequeira (1822-1823) / Figura 28 - Retrato de Domingos e Mariana Benedita Vitória de Sequeira (1816) - Domingos Sequeira. MNAA

A quarta estrofe parece referir-se aos desenhos do artista português: “Verdes duros/ de roer/ em estudo/ para roupas”. Em trabalho intitulado “O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira” (2009), o pesquisador Manuel

Pedro Alves Crespo de San Payo investiga os cadernos e diários do pintor, que apresentam desenhos e esboços, dentre os quais, destacam-se estudos para roupas, fardas para as Cortes, modelos de figurinos para os uniformes dos ministros de Estado e diplomatas, além de figurinos para o teatro:

Sequeira foi não só pintor, como também o seu enorme talento para o desenho lhe permitiu expressar-se em áreas como a medalhística, a escultura e a gravura, tendo sido um dos introdutores da litografia no país. Sequeira também terá sido um designer *avant-la-lettre*, tendo-se envolvido no desenho de barcas para banhos públicos disponibilizadas na praia do Tejo para esse efeito. Desenhou símbolos, bandeiras militares e fardas para funcionários das Constituintes. (San Payo, 2009, p. 175)

A estrofe seguinte apresenta os versos “Doçura de viver/ tortura de viver” (Lopes, 2021, p.320). O verbo “viver” e a menção ao retrato dos filhos, possibilita a aproximação entre esses versos e a biografia de Sequeira, pois a partir dos levantamentos de Luís Xavier da Costa sobre a vida pessoal do artista sabe-se que em 1814 nasceu o seu filho mais novo e sua esposa faleceu por complicações no parto desse filho, que viria a falecer dois anos depois. Além da tortura do luto, o pintor também passou por um período de 9 meses preso em 1808, acusado de injúrias ao príncipe regente D. João e de ter colaborado com invasores franceses, ao aceitar encomendas artísticas do comandante do exército francês.

Na sequência, os versos “O conde de Farrobo/ de cotovelo recostado/ a muro sugerido” dizem respeito ao procedimento ecfrástico, a partir da pintura “Retrato de Joaquim Pedro Quintela, 1º Conde de Farrobo” (1813) (Figura 29), quadro em que o conde posa, em suas vestes oficiais, “de cotovelo recostado/ a muro sugerido”. Em seguida, os versos apontam para outra écfrase relacionada a um retrato “a família do 1º Visconde de Santarém/ pausa para o retrato” (Lopes, 2021, 320), a partir do quadro intitulado “Retrato da Família do 1º Visconde de Santarém” (1916); (Figura 30). Essa pintura apresenta os membros da família de João Diogo de Barros Leitão Carvalhosa posando em um amplo salão.



Figura 29 - Retrato de Joaquim Pedro Quintela, 1.º conde de Farrobo. (1813) - Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. / Figura 30 - Retrato da Família do 1.º Visconde de Santarém (1816) Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa - Domingos Sequeira

O sexto verso, da mesma estrofe, apresenta outra écfrase, a partir do quadro “São Bruno em oração” (1799); (Figura 31), que é referenciado nos versos “S. Bruno põe-se a quatro patas/ para rezar” (Lopes, 2021, p.320). Segundo Markl, sobre a biografia de Sequeira: “Cerca de quatro anos após ter regressado a Lisboa, instala-se a crise de desencorajamento que o fez ingressar na vida monástica, vindo a entrar para a Cartuxa de Laveiras, da Ordem de S. Bruno.” (Markl, 2013 p.124). Durante esse período de vida monástica, Sequeira produziu diversas telas de tema religioso, dentre elas, cinco, sobre a vida de S. Bruno.



Figura 31 - São Bruno em oração (1799) - Domingos Sequeira - Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Na estrofe, em que se lê que “S. Bruno põe-se/ a quatro patas/ para rezar”, notamos a controvérsia em torno da relação de Adília com o cristianismo, situação que se intensifica nos poemas do livro *A mulher-a-dias*. De acordo com Marcio Cappelli, no artigo “O sublime no cotidiano: reescrituras de cristo na poesia de Adília Lopes”, a poeta possui uma relação de “profanação-sacralização” diante do tema religioso, algo que podemos notar também em outros poemas dessa seleção:

(...) esgarçando fronteiras, borrando as demarcações, reunindo o sagrado e o profano, a poesia adiliana indica uma experiência de metamorfose artística da religião. Neste viés, o que justifica o estudo dos poemas de Adília Lopes da perspectiva assinalada há pouco é precisamente a relevância do procedimento literário fundado em grande medida no diálogo crítico com os elementos da religião numa dinâmica dupla de profanação-sacralização. (Cappelli, 2020, p.127)

Na última estrofe, os versos parecem indicar uma iconografia que gira em torno da representação de Maria, a Virgem e Jesus. Há diversos quadros que representam o momento de amamentação do menino Jesus, como por exemplo, “Virgem e o menino”, de Leonardo Da Vinci. Não foi possível localizar o quadro ou desenho ao qual os versos se referem, mas é possível levantar a hipótese de que Domingos Sequeira pintou a sua versão dessa imagem de amamentação, já que elaborou diversas releituras de outras obras: “Leite morno/ a jorrar/ da maminha branca/ da Virgem”. No museu onde estão expostas as pinturas de Sequeira, o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, localizamos uma pintura, de autoria desconhecida intitulada, “Virgem e o menino”, datada de 1520, que pode ser um exemplo da iconografia da Virgem Maria amamentando o menino Jesus.

Em todas as estrofes, identificamos diferentes referências picturais, sendo possível identificá-las a partir dos marcadores presentes nos quadros. Se no título do poema possuímos o enunciado referencial do nome do pintor português, nos versos, encontramos elementos que tornam possível identificar o título dos quadros, que configuram as écfrases no poema, como: as setas espetadas no corpo de São Sebastião; os olhos dos filhos de Sequeira; o piano; o abraço dos irmãos; os “estudos para roupas”; o Conde de Farrobo recostado no muro; a família que posa para o retrato; e as mamas que jorram o leite da Virgem. Ainda podemos destacar elementos descritivos das pinturas, como a citação do nome do pintor; a cor verde; a espacialidade do retrato do Conde de Farrobo que encontra-se recostado no muro; a posição de S. Bruno “a quatro patas” e termos como “pousa” e “retrato”.

3.4.3) “Mily Possoz/ pinta-lhes/ o retrato”

No livro de 2000, *O regresso de Chamilly*, Adília continua a contar a história de Mariana Alcoforado, ou melhor, de “Marianna”, e de Chamilly, que nesse livro recebe um apelido carinhoso: Milly. Tal apelido assemelha-se ao nome artístico da pintora portuguesa. Emília Possoz (1888-1968), mais conhecida como Mily Possoz e essa aproximação sonora remete-nos aos jogos de homofonia característicos da poética adiliana: os nomes são diferenciados pelo uso da letra ‘l’ em “Milly e Mily”, do mesmo modo que a Mariana Alcoforado de Adília é grafado com dois ‘n’ (Marianna).⁶⁶

Como vimos anteriormente, a história de Mariana Alcoforado e do Marquês de Chamilly é contada nas supostas epístolas enviadas pela freira ao Marquês após o fim do relacionamento. Mariana nunca obteve respostas de Chamilly e o reencontro amoroso não ocorreu, sendo assim, essa narrativa amorosa baseia-se no desejo de reencontrar o militar francês. Em contrapartida, o fio narrativo do livro *O regresso de Chamilly* é o reencontro ficcionalizado por Adília: “Mas Chamilly chega/ e fica para sempre” (Lopes, 2021, p.425).

Ao invés de tematizar o fim do relacionamento, cria-se a história de um possível reencontro que se desenvolve no livro em poemas elaborados em português e francês, como foram escritas as *Lettres Portugaises* originalmente. Esse reencontro em Beja é imaginado pela poeta e ilustra um amor concretizado por “fodas” e pelos possíveis filhos que seriam gerados pelo casal: “Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne Gn, 2:24”, como inscrito na epígrafe do livro. Ou como Adília reescreve: “Portanto Milly chéri/ és muito bem-vindo/ a mulher (eu)/ deixa/ pai e mãe/ e apegar-se/ ao homem (tu)/ e são ambos/ uma carne” (Lopes, 2021, p.435).

Inserido no imaginário do reencontro criado pela poeta, este poema figura Mily Possoz como pintora de um retrato, também imaginado, do casal Marianna e Chamilly:

Mily Possoz
pinta-lhes
o retrato
ela debaixo da alfarrobeira
a responder-lhe Milly
ele debaixo da alfarrobeira
a perguntar-lhe Merci

⁶⁶ Milly Possoz é figurada como personagem em dois poemas. Um deles seria “Mais que/ todas as cartas/ como nenhuma carta/ és tu Milly/ em carne e osso/ ao pé de mim/ (Mily Possoz também/ está muito comovida” (Lopes, 2021, p.431) O outro, será analisado a seguir.

o fato de Chamilly
 é verde
 o hábito de Marianna
 é encarnado
 e sobre os dois
 cai nupcial
 o céu
 as cinco quinas
 mais abaixo
 o dossel
 que é a copa da alfarrobeira
 da cama que é o chão
 onde se dão
 Eva e Adão
 cadela e cão

(Lopes, 2021, p.432,433)

Neste poema, lemos uma écfrase de um retrato imaginado, ficcional, que teria sido pintado por Mily Possoz, pintora do século XX reconhecida pelo seu trabalho como retratista e por ter feito parte do movimento modernista. Possoz também contribuiu com revistas do modernismo português, como a *ABC*, *Contemporânea* e *Athena*. Podemos visualizar dois de seus retratos nas Figuras 32 e 33. Segundo Fernando P. Rosa Dias, alguns críticos consideravam a pintura de Possoz como “simples e singular”, “em que se sente alguma coisa de muito infantil e primitivo”, e com uma concepção “ingênua e graciosa”. (Dias, 2012, p.76)

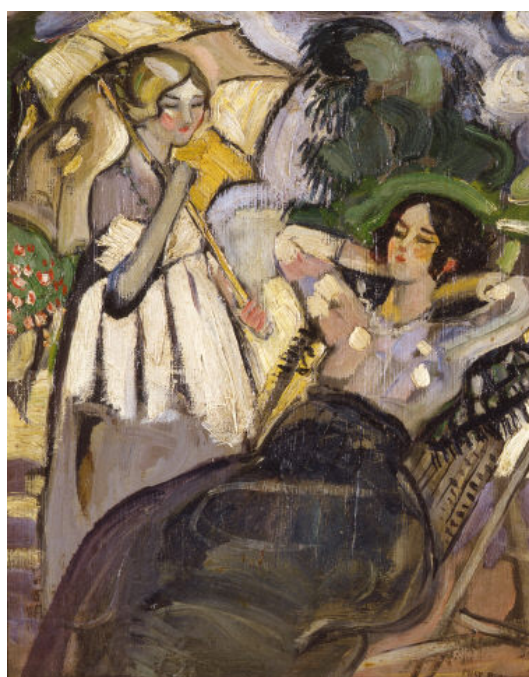


Figura 32 - *Petite paysanne portugaise* (1930) - Mily Possoz / Figura 33 - Sem título⁶⁷ - Mily Possoz

O retrato criado no poema é introduzido pelos versos: “Milly Possoz/ pinta-lhes/ o retrato”. A seguir, obtemos as descrições do cenário da pintura: “ela debaixo da alfarrobeira/ a responder-lhe Milly/ ele debaixo da alfarrobeira/ a perguntar-lhe Merci”. A alfarrobeira, árvore mencionada três vezes no poema, é uma árvore que faz parte das narrativas bíblicas, pois seu fruto, o alfarrobo, está presente na parábola do Filho Pródigo. Sendo Marianna uma freira, torna-se interessante a inserção desse elemento no poema, compondo um imaginário religioso, assim como o uso do termo “hábito”, que lemos no verso.

A seguir, as vestimentas dos dois personagens do retrato são descritas: “o fato de Chamilly/ é verde/ o hábito de Marianna/ é encarnado”. No caso de Chamilly, sua vestimenta é verde, como as vestimentas militares. No caso de Marianna, veste o hábito, ou seja, a túnica, a vestimenta religiosa, que possui a cor vermelha, como indica o adjetivo “encarnado”. A cor vermelha da roupa dela se diferencia daquela usada por outras freiras, pois os hábitos costumam ser compostos de tecidos brancos e pretos, podendo variar de acordo com cada ordem religiosa entre cinza, bege, marrom e até azul, mas vermelho não faz parte desse conjunto de cores. Essa cor também poderia indicar o desejo proibido de Marianna que estaria descumprindo o celibato prometido ao ter se tornado freira, ou seja, Marianna estaria pecando ao se casar com Milly. Além da caracterização e descrição dos personagens, em seguida descreve-se o ambiente.

“e sobre os dois/ cai nupcial/ o céu/ as cinco quinas/ mais abaixo/ o dossel/ que é a copa da alfarrobeira/ da cama que é o chão”. Assim, o casal é inserido numa cena de núpcias: “cai nupcial/ o céu”, e pelo amor carnal, já que o dossel da cama, ou seja, o ornamento, a armação da cama, seria desenhado pela copa da alfarrobeira, e essa cama, seria o chão. E nesse chão, eles dormem um com o outro, como o primeiro casal – de acordo com a narrativa cristã, “Eva e Adão”. Em um gesto de rebaixamento da cena, além da cacofonia criada pela ordem das palavras Eva e Adão, supõe-se, pela rima, que o casal é figurado como “cadela e cão”. Num movimento que aproxima a sacralização e a dessacralização, mencionado anteriormente, o casal bíblico, pela ordem dos versos, possibilita a leitura de Eva como cadela e Adão como cão. Nesse curioso jogo de analogias, compõe-se um bestiário em que Eva, Adão, Marianna e Chamilly são comparados aos animais.

Em termos formais, o poema segue o padrão que Adília tem traçado até aqui apresentando sonoridades, como homofonias; aliteração com a consoante “c” e as rimas entre

⁶⁷ Imagem retirada do site: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/stitulo-138956/

“chão”; “dão”; “Adão”, cão”, na repetição de “lhe” e “é” e da palavra “alfarrobeira”. No gesto ironista de dessacralização que se repete seria a associação de uma pintora a uma narrativa de personagens inseridos em contextos artísticos, nesse caso, Marianna e Chamilly sendo retratados por Mily Possoz, o que implica em um cruzamento temporal entre o séc. XVII e o XX, além de inserção dos personagens bíblicos mencionados. Ainda destacamos o uso da linguagem comum para escrever sobre a arte, associando-a ainda ao erudito e ao popular, ao elevado e ao rasteiro, a Eva e a Adão, a cadela e ao cão.

Como já retomado, o conceito de écfrase de Clüver indica a possibilidade de verbalizar configurações visuais fictícias, como no caso desse poema em que Mily Possoz pinta um retrato imaginário do casal Chamilly e Marianna. Sendo assim, essa écfrase adiliana possui a qualidade visual percebida nos marcadores picturais na descrição do ambiente: “debaixo da alfarrobeira”, o céu nupcial, o dossel, o chão; e nas cores das vestimentas: “o fato de Chamilly/ é verde/ o hábito de Marianna/ é encarnado”. Além de compreender também a tendência adiliana de misturar diferentes referências e narrativizá-las, inclusive por meio dos cruzamentos temporais mencionados. Nesse poema, destacam-se os objetos de intertextualidade, como a bíblia e *As cartas Portugueses*, além da referência à pintora Milly Possoz. Obtemos, assim, a imagem (imaginada) do retrato (imaginário) de Marianna e Chamilly.

3.4.4) “Um quadro do meu avô Raul”

Caderno (2007) é um livro pequeno, composto por vinte e seis poemas curtos que perpassam temáticas como a casa, a rua e o bairro, compondo uma poética espacial do cotidiano. Apesar de em 2007 o quadro do avô da escritora não estar presente naquela publicação (Figura 34), a reunião de poesia intitulada *Dobra*, de 2021, apresenta a pintura reproduzida na capa do livro, enquanto na quarta capa, está localizado o poema que analisaremos a seguir.

UM QUADRO DO MEU AVÔ RAUL

Representado
tudo o que é preciso
para lacrar uma carta
a carta lacrada
e nada mais

(Lopes, 2021, p.611)



Figura 34 - Foto da capa do livro - Pintura de S.Vianna (1944)

O título refere-se, de maneira imprecisa, em função do artigo indefinido “um”, o objeto da éfrase: “Um quadro do meu avô Raul”; mas a autoria da pintura é definida por um elemento biográfico preciso: “do meu meu avô Raul”. Os cinco versos do poema são curtos e apontam para o que está “representado” na imagem pintada, que resume-se a: “tudo o que é preciso/ para lacrar uma carta”. Olhando para o quadro, vemos: uma caixa de fósforos; uma vela; o sinete que marca a cera, além da carta lacrada. Nem todos estes objetos fazem parte da descrição adiliana. Neste sentido, observamos que, nem a pintura, nem o poema, narram o antigo processo usado para lacrar uma carta, mas pressupõe, pela presença desses objetos e pelo resultado final, identificável em ambos – poema e pintura –, “a carta lacrada/ e nada mais”.

Esse poema é um exemplo de uma mudança significativa na produção da escritora, que tende, nos últimos livros, a uma maior brevidade dos versos. Adília convoca a imagem do quadro, uma composição de natureza morta, que coincide com o que é dito no texto “O meu avô Raul”, publicado no livro de 2015, *Manhã*. Nele, há uma espécie de microbiografia do avô: “nasceu em Lisboa nos anos 90 do século XIX e morreu em 1957 ou 1958. (...) Era médico” (Lopes, 2021, p.720). E ainda tomamos conhecimento do seu pendor artístico: “O meu avô gostava de pintar e de fazer esculturas. Pintava naturezas-mortas, pintava objectos que tinha em casa.”. (*ibid.*)

O modo de escrita direto e sintético do poema parece condizer com o gênero de pintura da natureza morta, que é centrado na representação de utensílios encontrados em casa,

artefatos, flores, arranjos, alimentos, dispostos e arranjados em um determinado cenário. De acordo com Liliane Louvel, no texto “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”:

Sabe-se que a natureza morta figurava no ponto mais baixo da escala da hierarquia dos gêneros da pintura, atrás da pintura da história, o retrato e a paisagem. Como se ela estivesse metonimicamente contaminada pelos objetos menos nobres, longe do Ideal do Belo visado pela pintura de história. (Louvel, 2006, p.202)

Também é considerado um gênero que ignora a ação, como afirma José de Monterroso Teixeira, no texto de abertura do livro “A natureza-morta nas colecções alentejanas” (1999). O autor aplica a expressão “pintar a inação” para contrapor a natureza morta à pintura de história, por exemplo, pois nesse gênero “existem figuras sempre comprometidas numa ação, numa narrativa e numa dilatação espaço-temporal que a natureza-morta tão caracteristicamente ignora.” (Lima, 2017, p.23)

E é essa percepção da natureza morta que Adília apresenta nesse poema: o quadro representa aquilo que mostra “e nada mais”. Não é possível contar uma história a partir dessa pintura, pois nela não há qualquer ação; nenhum tempo, nenhuma narrativa. As écfrases adilianas majoritariamente contam histórias, como pudemos perceber nos poemas analisados anteriormente. Mas quando se trata de naturezas mortas, não há como contar histórias: tanto o quadro, quanto o poema trazem somente aquilo que desejam apresentar e nada mais. Não há uma figura que lacra a carta, remetentes ou destinatários; a carta já encontra-se lacrada.

Todas as écfrases lidas até então, configuraram exemplos de écfrases substitutivas, ou seja, aquelas em que não há suportes iconográficos que acompanham os textos (Montémont, 2007). As imagens referidas são apenas convocadas pelos poemas como um convite a olhar para elas, sem que haja nenhum tipo de presença ou justaposição das pinturas nas páginas dos livros. Mas na edição de *Dobra*, de 2021, esse poema compõe o primeiro exemplo de écfrase completiva⁶⁸, como define Véronique Montémont, ou seja: aquela que vem acompanhada pelos suportes iconográficos. Normalmente, isso ocorre a partir da justaposição do texto e da imagem no miolo dos livros, mas nesse caso, isso ocorre por meio da capa e da quarta capa de *Dobra* (2021), pois na primeira delas, encontramos a reprodução do quadro do avô materno da poeta e, na quarta capa, localizamos a écfrase relativa a tal pintura.⁶⁹ (Figura 35)

⁶⁸ Ver definição de écfrase substitutiva e completiva, no item 1.2, dedicado à história do conceito de écfrase.

⁶⁹ Na edição de *Pardais* (2022), também localizamos um caso de écfrase completiva a partir da relação entre capa e quarta capa, pois na capa encontramos uma reprodução de outro quadro do avô da autora e, na quarta capa, o poema ecfrástico que convoca o quadro.

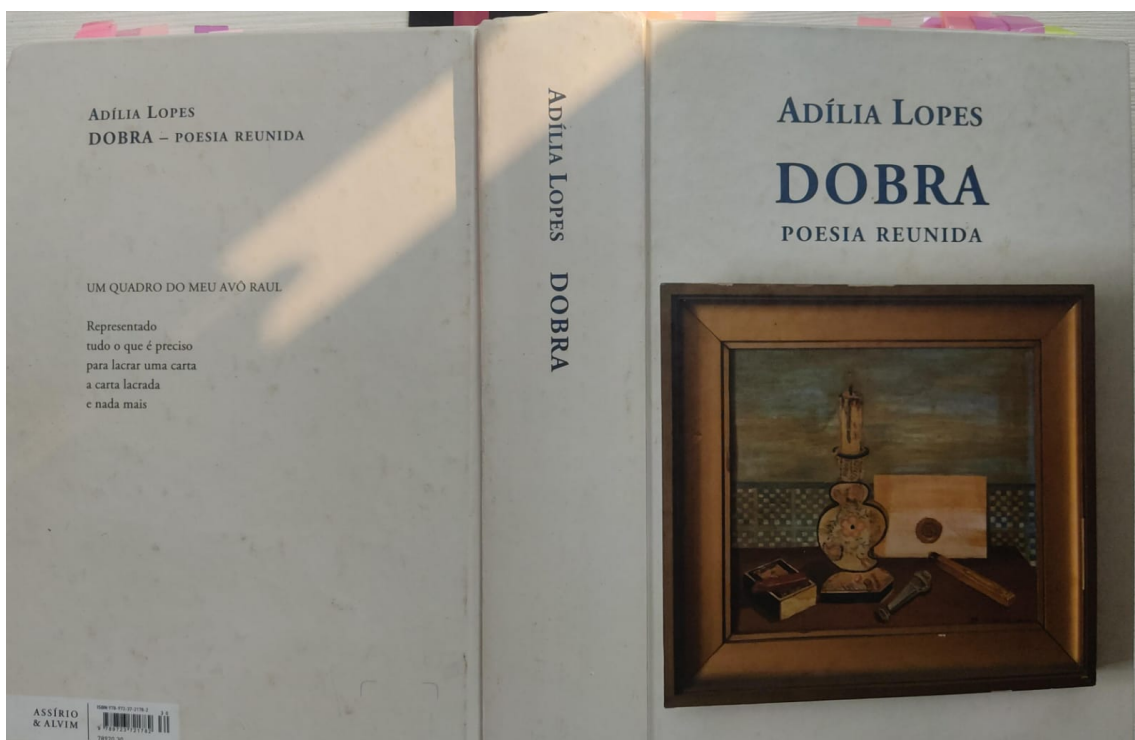


Figura 35 - Foto das capas do livro

3.5)

“Haverá uma beleza que nos salve?”: a arte como salvação

Em entrevista à RTP realizada em 2005⁷⁰, Adília Lopes afirma que, para ela, a poesia é um modo de lidar com a angústia. Não somente com a angústia, mas também com a alegria. Nesse sentido, podemos pensar que a poesia é, para ela, uma forma de salvação da angústia com a qual lidamos na vida. Em outras entrevistas, também questiona-se a serventia ou a função da poesia e as respostas são semelhantes: “A celebração do quotidiano nas mais pequenas coisas torna a minha vida rica. Não sou infeliz e nunca me aborreço”; “O que é poesia? É amor. É o que dá sabor à vida.”⁷¹. Em outros momentos, a própria poesia de Adília questiona a função dos poetas e da poesia, como nesse poema que reescreve uma ode de Hölderlin: “Para que servem poetas/ em tempos de penúria?// Para que servem poetas?// Para que servem/ tempos de penúria?// Para que servem? // Para que servis?// Para que servem servos?” (Lopes *apud* Martelo, 2010, p.221)

⁷⁰ Entrevista disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/adilia-lopes/>

⁷¹ Entrevista disponível em: <https://teatrofantasma.blogspot.com/>

Como se sabe, a poesia e a pintura são artes que interessam a essa poeta e, portanto, a pergunta “para que servem?” também aplica-se a outras artes: “A arte é feita para construir a paz. Não é um esgrimir no vazio. Não pode ser.” (Lopes, 2021, p.600). A poesia, assim como Maria e a psiquiatria, podem salvar a poeta de perder a razão: “Maria a psiquiatria e a poesia/ deram-me/ uma cabeça nova”. (Lopes, 2021, p.478, 479) O jogo entre vida e arte, entre biografia e literatura atravessa a obra adiliana e como aponta Lúcia Evangelista: “Adília Lopes joga com a possibilidade de a realidade da vida coincidir com a realidade da arte.” (Evangelista, 2011, p.10) Nesse sentido, “Maria”, como um dos símbolos do catolicismo; a “psiquiatria” e a arte, tomadas como recursos de salvação, tornam-se referências constantes que fazem parte da poesia e da vida do sujeito empírico, Maria José, que tem como uma das máscaras autorais o nome Adília Lopes.

Anteriormente nesse trabalho, já havíamos identificado a ideia da pintura como salvação, nos versos “e o acto de pintar/ é o acordar de Alice/ que salva a cabeça de Alice” (Lopes, 2021, p.380) E, a seguir, analisaremos versos que também apontam para a arte da pintura como salvação.

3.5.1) “Com os quadros/ de Roualt/ dentro da cabeça/ não perco/ a cabeça”

O dia
que se põe
é a noite
que vem

Os ícones
são escuros
e duros
doces
e dourados

Em breve
irei ter
com as fontes
(as fontes
do tempo)

Em breve
morro
e me faço
um morro

Em breve

a neve
o ouro
nupcial

Acendo
a vela
do meu baptismo
e velo

Com os quadros
de Rouault
dentro da cabeça
não perco
a cabeça

(Lopes, 2021, p.505)

Este poema, de *César a César* (2003), possui sete estrofes e traz como referência pictural o nome do pintor citado no quinteto final: “Com os quadros/ de Rouault/ dentro da cabeça/ não perco/ a cabeça”. Para entendermos a relação dos quadros de Rouault com os versos analisados, destacamos trechos das estrofes anteriores, que discutem, no geral, sobre a passagem do tempo: “O dia/ que se põe/ é a noite que vem”; a expressão adverbial que introduz a terceira, a quarta e a quinta estrofes, “Em breve”; os versos “as fontes/ do tempo”; a “neve”, na quinta estrofe, que remete à velhice, aos cabelos brancos resultantes da passagem do tempo; o nascimento e a morte, presentes na quarta e sexta estrofe “Em breve/ morro/ e me faço um morro”; e na sexta estrofe a partir da vela do baptismo e do verbo “velar”, conjugado em primeira pessoa, “velo”.

Diante dessa passagem do tempo descrita acima, podemos ler a última estrofe como aquela que exprime a ideia da arte como salvação contra o enlouquecimento: “não perco a cabeça”. E também, a partir da primeira e da segunda estrofes, podemos relacionar o que está escrito com pelo menos dois quadros de Rouault. A primeira estrofe, “O dia/ que se põe/ é a noite/ que vem” remete-nos diretamente à ideia da chegada da noite, temática de pelo menos dois quadros do artista francês: “When the night came. The moon rose” e “*Nocturne d'automne*”. (Figuras 36 e 37)

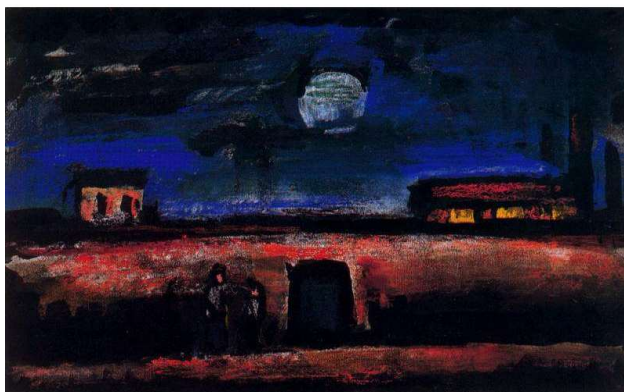


Figura 36 - Ao Chegar a Noite Saiu a Lua (1930) - Georges Rouault/ Figura 37 - *Nocturne d'automne* (1952) - Georges Rouault - Panasonic Shiodome Museum

Na segunda estrofe, podemos realizar outra aproximação com quadros de Rouault: “os ícones/ são escuros/ e duros/ doces/ e dourados”. O marcador pictural “ícone” nos remete diretamente ao vocabulário iconográfico e significa aquilo que é objeto de representação⁷². No caso dessas pinturas de Rouault, os objetos e personagens que compõem as cenas e as paisagens. Uma questão relevante sobre as pinturas desse artista é que muitas delas foram produzidas a partir de temáticas religiosas, o que pode adicionar outro significado ao termo “ícone”, se pensarmos nos ícones religiosos. Tais ícones de Rouault “são escuros/ e duros”, o que aponta para os traços grossos e escuros do pintor, como podemos visualizar nesses e em outros quadros, já que os contornos das figuras costumam ser feitos em preto e há uma contraposição entre claro e escuro presente em suas telas. Nesses quadros sobre a noite, a lua é o ponto de iluminação, e em “*Nocturne d'automne*”, por exemplo, essa luz produz um tom dourado ao seu redor. Podemos pensar ainda nos morros, que fazem parte das paisagens de Rouault. Segundo Giulio Carlo Argan:

Rouault escolhe como modelo os esmaltes e vitrais medievais – um artesanato obscuro, de oficina, que trabalha em materiais espessos e opacos, até que, de sua própria espessura tremeluz a frouxa centelha que, com o auxílio da transparência, torna-se uma luz débil, todavia pura. Para acendê-la, é preciso aquele peso material com que os próprios contornos se transformam em largas faixas negras; é necessária aquela “brutalidade” ou pobreza da imagem, da qual, porém, liberta-se a parca luz, o som tênue de uma espiritualidade sufocada, mas não extinta. (Argan, 1998, p.471)

⁷² O Ícone é um signo que pode guardar semelhança com qualquer outro tipo de signo, seja real ou abstrato. “Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo seu” (Peirce, 2010, p. 53). Por isso, Ícone serve para denotar objeto, quer este objeto de fato exista ou seja uma abstração. (Martins, 2015, p.247)

Nesse sentido, identificamos nesse trecho de Argan essa luz débil, pura e parca que podemos assimilar ao poema de Adília ao caracterizar os ícones de Rouault como escuros, mas dourados. Assim, o poema pode ser lido como uma écfrase de algum desses quadros do pintor cujo tema é a noite ou que representa uma passagem de tempo, já que não há referências específicas ao título de um quadro ou a elementos picturais mais objetivos que possibilitem a identificação imediata a obras de Rouault. Assim, como um todo, o poema apresenta imagens de passagem do tempo, como “o dia”, “a noite”, a “neve”, a morte, e algumas percepções estéticas sobre as pinturas de Rouault que configuram marcadores picturais mais “diluídos” (Louvel, 2012, p.62): “escuros”, “duros”, “doces”, “dourados”. Dessa forma, podemos compreender que o poema é composto por antíteses como a oposição entre dia e a noite; entre escuro e dourado; doce e duro, baptismo (nascimento) e morte, o que pode significar diante da certeza da finitude e da passagem do tempo, “os quadros/ de Rouault” impedem a voz poética de enlouquecer.

Além disso, se relacionado ao conjunto de poemas do livro *César a César*, o poema em questão pode adquirir novos significados, pois o livro é composto de diversos textos que abordam temáticas da religiosidade. Já no primeiro poema do livro, “My answer to Robert Frost”, os versos indicam a relação entre Deus e o ouro a partir do jogo sonoro entre as palavras “God” e “gold”: “But God/ is gold” (Lopes, 2021, p.486). Neste sentido, a presença dos “dourados” no poema anterior poderia relacionar-se a Deus. No livro, também temos versos como: “Deus/ é batalhação/ é batalha/ a talha/ dourada/ dos altares” (Lopes, 2021, p.486), indicando outra aproximação possível entre Deus e dourado.

Ainda no mesmo livro, a temática do tempo retorna em: “Não busco/ o tempo/ perdido/ porque/ é o tempo/ perdido/ que vem/ ter comigo” (Lopes, 2021, p.496), que parece insinuar uma intertextualidade às avessas com *Em busca do tempo perdido*, de Proust; e com a questão temporal evocada pela pintura de Rouault e pelo poema adiliano.

Em resumo, a abordagem ecfrástica adotada neste poema contribui para pensar sobre a ideia de salvação na poética de Adília.

3.5.2) “‘Haverá uma beleza que nos salve?’”

A Anunciação (Fra Angelico)

*O anjo desprende-se da arquitetura
para dar a notícia
precisamente conforme a traça
de sublime arquiteto*

O livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006) é dividido em duas partes e possui poemas em prosa, como “Os cães enforcados” (Lopes, 2021, p.569); “Para mim o fio do dia não existe (...)” (Lopes, 2021, p.571); “Entre uma coisa e outra ponho outra” (Lopes, 2021, p.586), além do texto que fecha o livro, “Haverá uma beleza que nos salve?”⁷³. Também encontramos poemas escritos em francês; presença da temática da morte, e alguns poemas bastante citados pela crítica que estuda a obra da escritora, como: “A poetisa/ não é/ uma fingidora// Mas a linguagem-máscara/ mascara” (Lopes, 2021, p.572) e “Acabou/ o tempo/ das rupturas// Quero/ ser/ reparadora/ de brechas”. (*ibid.*)

Além de indicar alguns marcadores picturais em alguns poemas, como o termo “quadro” no verso “Um espelho não é um quadro” (Lopes, 2021, p.578) e o poema: “Eu escrevo pequeno-almoço/ os poetisos escrevem/ almoço pequeno// Sobre a erva/ sobre a relva” (Lopes, 2021, p.589), mencionado no estudo de Rosa Martelo como uma alusão ao quadro de Manet “*Le déjeuner sur l’herbe*”. As expressões “Sobre a erva/ sobre a relva” podem fazer referência ao título do quadro de Manet; bem como a utilização da palavra almoço, no poema de Adília, que em francês é traduzido como “déjeuner”. Somam-se a isso, “pequeno-almoço” e “almoço pequeno”, que em francês seria: *petit déjeuner*.

Composto por 6 parágrafos, o poema em prosa “Haverá uma beleza que nos salve?” inicia-se com a resposta para a interrogação presente no título: “Não, não há uma beleza que nos salve. Só a bondade nos salva. E a bondade manifesta-se, por vezes, no meio da maior fealdade. Explico-me.” (Lopes, 2021, p.599) Logo de início, percebe-se que o tema da salvação reaparece na poesia adiliana, bem como o tema da beleza. O título, entre aspas, é uma citação retirada do livro *O idiota*, de Dostoiévski, como aponta a autora em nota ao livro presente na edição de *Dobra* (2021): “o texto intitulado ‘Haverá uma beleza que nos salve?’ – pergunta que remete para F. Dostoiévski (*O idiota*, parte III, Cap.V) (...)”. (Lopes, 2021, p. 976)

A questão da beleza passa a ser relativizada a partir de algumas reflexões que colocam em causa a relação entre a arte e as pessoas: “Quando visitamos um museu com obras belíssimas, como o Louvre ou o Prado, podemos esquecer de que as pessoas, os visitantes e os funcionários que estão lá connosco, são obras mais belas (...)” (*ibid.*). Tais explicações fazem parte de uma reflexão que busca pensar possíveis relações entre o que é feio e o que é belo nas pessoas: a bondade e a beleza humanas em comparação com as obras de arte. Nesse

⁷³ O poema pode ser lido por completo no anexo deste trabalho.

texto, para a voz narrativa, seria bobagem um artista se torturar “pela beleza que consegue, ou que não consegue, dar ao que pinta e que se autodestroi”. Para ela, “Seria preferível deixar de pintar ou pintar obras medíocres”, pois “Se a busca da beleza nos impede de viver, então há é uma beleza que nos perde”.

No parágrafo seguinte, defende-se a ideia presente na expressão “roubada” da Irmã Emanuelle: “renuncia às coisas inúteis e partilha”, pois “Se não há partilha, o artista é quase tão aberrante como um padre que celebra a missa só para si.”. Isso indicaria um possível egoísmo dos artistas que, apesar disso, podem comunicar bons sentimentos. (Lopes, 2021, p.600) De acordo com Sofia Silva, no texto “Os malefícios da bondade”: “A beleza e a bondade se opõem aqui como a utilidade e a inutilidade. O que é bom é bom para algo, neste caso, bom para nos salvar, enquanto a beleza pouco poderia fazer nesse sentido, pois não serve a qualquer fim prático.” (Silva, 2022, p.10) A seguir, identificamos o pictural central no texto: o afresco de Fra Angelico, “A anunciação” (Figura 38).



Figura 38 - A Anunciação, (1434) - Fra Angelico (Guido di Pietro), Museu Curico, Cortona, Itália.

Essa obra de Fra Angelico é utilizada para exemplificar o argumento sobre a beleza nesse poema e também aponta-se para a reprodutibilidade da obra de arte no cartão de natal da Unicef, conceito que aparece, mais uma vez, como um dado positivo em relação às possibilidades de acesso às obras de arte:

No Natal, uma amiga mandou-me um cartão de boas festas da Unicef com um Anjo da Anunciação de Fra Angelico. Tenho-o em exposição no meu quarto e, quando quero rezar, olho para ele. Mas não sou contemporânea de Fra Angelico. Não posso tomar café e tagarelar com ele nos cafês como

posso fazer com a amiga que me enviou o anjo dele pelo Correio. Por isso o Anjo da anunciação de Fra Angelico, que é tão bonito, pode também ser doloroso. Fra Angelico já morreu. E não é a beleza do anjo de Fra Angelico que me garante que Fra Angelico ressuscitará. (Lopes, 2021, p.599)

Aqui, o poema em prosa oscila entre a contemplação da reprodução da pintura de Fra Angelico e a lembrança da amiga que enviou o cartão. (Silva, 2022, p.11) A obra do pintor do Quattrocento italiano seria contemplada não somente por sua beleza, mas é tomada como elemento de culto, como se nota pela descrição do ato de rezar olhando para a imagem dessa pintura, em que se encena a anunciação bíblica realizada pelo Anjo Gabriel à Virgem Maria. A pintura de Fra Angelico é baseada no Evangelho de São Lucas em que lemos o diálogo que se dá a partir do anúncio do Anjo Gabriel, que é identificado na pintura pelas letras douradas que saem da boca do Anjo.

O poema também aponta para a ausência do pintor, que já morreu, e essa morte seria dolorosa, porque a ausência é considerada dolorosa pela voz narrativa. No penúltimo parágrafo, há uma citação e uma referência intertextual à poesia de Rimbaud ⁷⁴, a partir do título do poema indicado no último parágrafo, “Voyelles”: “Um poema de Rimbaud está cheio de violência. Há muita beleza na expressão dessa violência”. Ou seja, mesmo a violência poderia ser portadora de beleza. Assim como nos versos de “Voyelles”, que indicam cores: “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*”, o texto adiliano aponta para as cores na pintura de Fra Angelico: “Olho para o Anjo da Anunciação de Fra Angelico. Parece-me belíssimo. É vermelho e dourado. É verde e azul. ‘Nesse trecho, a voz textual realiza uma apreciação crítica da obra, que seria a percepção de sua beleza e a indicação das cores identificadas na visualização da pintura indicadas pelo verbo conjugado na primeira pessoa: “olho”. Obtemos, conclusivamente, algumas observações sobre a arte: “A arte é feita para construir a paz”; “A arte é um modo de lidar com a ausência. E por isso é tão preciosa e tão perigosa”; “Nunca é a alegria da presença”.

O referido poema em prosa é construído por antíteses: a beleza e a bondade; a bondade e a fealdade; as obras de arte e as pessoas; a vida e a arte; a partilha e o egoísmo; a arte que comunica bons sentimentos e a arte “cheia de ódio”; o bonito e o doloroso; a vida e a morte; a beleza e a morte; a presença e a ausência. São esses os pontos tratados pela poeta nesse texto em que ao mesmo tempo que considera a arte como “cheia de ódio, de maus sentimentos”, também a considera “feita para construir a paz”. Sendo assim, podemos compreender que a arte ainda é um conceito ambíguo na perspectiva adotada neste texto, pois no poema não há

⁷⁴ Poeta que já havia sido mencionado anteriormente no livro, em poema dedicado a ele, como indica a inscrição “para Rimbaud”. (Lopes, 2021, p.579) Esse poema parece ser também um diálogo com o poema “Voyelles”, do poeta francês.

sínteses, apenas antíteses. Apesar disso, compreendemos também que a arte para a poeta é, mais uma vez, uma questão de salvação, mas não podemos afirmar, de fato, se há uma beleza que nos salve.

Essas oposições parecem compor reflexões de um sujeito que exprime juízos éticos, algo que também está presente em outros poemas do livro, como: “O mal/ é banal/ o mistério/ maior/ é o mistério do bem” (Lopes, 2021, p.597), que contrapõe a banalidade do mal, ao mistério do bem. Em outro texto, a questão da beleza e da fealdade está presente novamente: “De que me serve/ a beleza deste mundo/ se não tenho dinheiro/ para viver?// Dói-me a beleza/ deste mundo// Dói-me a fealdade/ deste mundo” (Lopes, 2021, p. 596).

Para Lúcia Evangelista, “Haverá uma beleza que nos salve?” é um exemplo para pensarmos no lado político da poética adiliana e apresenta questões éticas: “deflagrar um olhar questionador sobre a realidade para que se possa ver, na própria fragilidade dessa realidade as suas possibilidades de transformação” (Evangelista, 2018):

A defesa da antiperfeição em Adília Lopes assume um caráter ético, mas também estético, à medida que mobiliza a experimentação do artístico. Ao desprezar um ideal de beleza no qual a caridade – gesto de colocar a vida em convivência – não esteja implicada, a poesia de Adília Lopes desestabiliza a concepção de “arte” como mais um subterfúgio de bem-estar e de aquisição ou manutenção de status intelectual e social.

Portanto, podemos ler esse poema em prosa, no sentido proposto por Evangelista, como mais uma “desestabilização da concepção de arte” que a poeta apresenta em sua escrita, pois “uma experiência é qualquer coisa de que saímos transformados” (Foucault *apud* Evangelista 2011, p.84). Dessa forma, podemos pensar também que os diferentes modos como Adília trata a arte em sua poesia, por meio de exemplos da pintura, podem contribuir para a leitura de sua poética, nesse viés político e ético, ao criar “situações desconcertantes” para a arte, retirando seu caráter de elevação intelectual e social, ao propor uma mescla entre alto e baixo; enaltecendo ainda a vida em comum.

3.5.3) “L’Étreinte (PICASSO, 1903)”

O nome do quadro, o do pintor e a data de produção da obra fazem parte do título do poema, retirado do livro de *César a César: L’Étreinte (PICASSO, 1903)*. O nome do pintor, em caixa alta, e a data, aparecem grafados entre parênteses, como se faz em citações acadêmicas e parece ter a função de possibilitar a identificação exata do quadro, pois há outras obras do pintor com o mesmo título. Tal quadro de Picasso pertence, atualmente, ao

Musée de L'Orangerie, em Paris, e apresenta, em tons pastel, a imagem de um homem e uma mulher, nus, abraçados, como indica a tradução em português: “O abraço”. Tal pintura foi feita em grandes dimensões, quase compondo um abraço em tamanho real, como podemos verificar na legenda do quadro (Figura 39) e foi elaborada a partir de um esboço que Picasso desenhou, antes de fazer a pintura, também em 1903 (Figura 40), e cujo original estaria localizado no Museu Picasso.



Figura 39 - L'Étreinte, (1903) Pablo Picasso - pastel - H. 100 ; L. 60 cm avec cadre H. 127 ; L. 87 cm - (Musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski/ Figura 40 - L'Étreinte (1903) - Picasso

Não é possível visualizar os rostos dos personagens do quadro, mas ambos direcionam o olhar para o ventre da mulher que aparenta estar grávida. Essa parte do corpo feminino toca a barriga do homem, durante o abraço, e a cena apresentada é essa: o momento íntimo do abraço dos amantes. O poema ecfrástico de Adília resume-se a apontar, em dois versos, em francês, uma reação de admiração, destacando a beleza da cena.

L'ÉTREINTE (PICASSO, 1903)

Ce tableau
est beau

(Lopes, 2021, p. 514)

O poema é formado por um dístico: “Ce tableau/ est beau”. Se traduzido para o português, teríamos “Este quadro/ é belo” ou “Esta tela/ é bela”. No entanto, o jogo sonoro criado entre as palavras francesas “tableau” e “beau” parece justificar o uso dessa língua, que dá continuidade, no jogo adiliano, ao uso inusitado do título em francês, “L’Étreinte”, atribuído à obra pelo pintor espanhol. Picasso também pintaria outros quadros de abraços, em 1933 e em 1966, mas já com traços mais vanguardistas. Esse gesto de brincar com a sonoridade das palavras está presente na grande maioria dos poemas analisados anteriormente, nos quais identificamos homofonias e paronomásias; portanto, podemos afirmar ser esse um traço marcante da poesia adiliana.

Essa écfrase, portanto, seria um exemplo genuíno de reação diante da visualização do quadro: perceber a beleza da pintura. E o pictural reside no “valor de citação”, que possibilita a identificação do pintor e da pintura, por meio de padrões semelhantes aos utilizados em textos acadêmicos.⁷⁵

⁷⁵ Na antologia *Passagens: poesia artes plásticas* (2016), de Joana Frias, encontramos um poema de autoria da poeta portuguesa Maria Andresen, intitulado “Retrato de Olga (PABLO PICASSO, 1923)”. Observamos que ambas as poetisas, Adília e Maria Andresen, utilizam a mesma maneira de citar uma obra de Picasso, utilizando os parênteses, o nome do pintor em maiúsculas e a data de produção do quadro referenciado.

Conclusão

Concluída a análise dos poemas selecionados como objetos dessa pesquisa, passamos a algumas reflexões sobre a presença do pictural, e da écfrase, na poesia adiliana. Os temas que estão presentes nas écfrases correspondem aos temas mais recorrentes na poética de Adília Lopes. Poética que incorpora a arte da pintura como mais um elemento desse jogo de confluências e distanciamentos entre a arte e a vida. Percebemos estas questões, quando nos deparamos com uma voz poética que se sente incomodada dentro da espacialidade dos quadros de Rubens; quando insere Van Gogh como personagem de seu próprio quadro, em seu poema; quando cria uma narrativa para um “rapaz” pintado por Manet ou afirma em primeira pessoa ser uma mulher pintada por Uccello.

Ainda observamos que as situações desconcertantes impostas por alguns dos poemas analisados contribuem para que as obras de arte sejam lidas sob um viés mais comum e menos elevado intelectualmente, para que possam ser vistas dentro de um contexto da vivência do cotidiano, seja em museus, seja em reproduções – que apontam para a ausência da aura, no sentido benjaminiano. Sendo assim, concordamos com Evangelista e Martelo no sentido de que:

Ao desprezar um ideal de beleza no qual a caridade – gesto de colocar a vida em convivência – não esteja implicada, a poesia de Adília Lopes desestabiliza a concepção de “arte” como mais um subterfúgio de bem-estar e de aquisição ou manutenção de status intelectual e social. Ao subverter o ideal de perfeição artística – criando situações desconcertantes para escritores e pintores ou ainda assumindo para si a condição “desarmada de anti-poeta menina” (MARTELO 2010: 244) –, Adília Lopes está apontando diretamente para os mecanismos de crueldade incrustados nos modos de vida da nossa sociedade. Ou seja, conforme nos diz Rosa Maria Martelo, “esta condição desarmada de Adília Lopes também é a sua arma mais desarmante. Porque é ela que lhe permite ser especialmente eficaz na denúncia da hipocrisia, da crueldade, da cupidez e da estupidez do mundo em que vivemos” (*ibidem*). (Evangelista, 2011, p.84, 85)

Os recortes temáticos dos poemas coincidem com aqueles centrais na poesia adiliana. A figuração feminina destaca-se, tanto nesses poemas ecfrásticos, como em toda obra poética da escritora, pois é possível afirmar que há uma obsessão adiliana com a autoria e a figuração femininas. Isso está diretamente ligado a um posicionamento da poeta de constantemente apontar para “os mecanismos de crueldade incrustados nos modos de vida da nossa sociedade” (*ibid.*), como os padrões de beleza, as injustiças e a desigualdade. Afinal, retomando seus versos “A obra de arte/ não é um ajuste/ de contas/ é um ajuste/ de cantos” (Lopes, 2021, p.269), consideramos poder ler, neste trabalho, os “cantos” adilianos, como ajustes, ficcionalizações e apropriações das obras de arte.

Sendo assim, essa poesia elege figuras femininas pertencentes a diferentes estratos: amantes e adúlteras, como Bethsabé e Gabrielle d’Estrées; mulheres da corte, como as Cholmondeley e dos retratos de Domingos Sequeira; mulheres dos haréns vistas por um olhar masculino e europeizado; as lésbicas de Courbet; e, majoritariamente, mulheres retratadas nuas. Em contraposição, há a figura de Maria, constantemente mencionada nos poemas e associada a figuras marginalizadas ou rebaixadas nos textos, no intuito de subverter essas figurações e fazer conviver a “dinâmica dupla de profanação-sacralização” (Cappelli, 2020, p.127). Isso se dá na ambiguidade do discurso adiliano que convoca símbolos do catolicismo e outros elementos profanos, que convivem lado a lado em seus versos.

As “microbiografias” também conjugam essa poética que conta histórias, que cria narrativas, que inventa, reinventa e subverte. As imagens da pintura operam como “dispositivos geradores de ficção” (Arbex, 2013, p.25), pois no procedimento efrástico, “a visão como ficção que está em causa”. (Frias, 2016, p. 34) Os pintores e figuras pintadas também integram-se nessa escrita poética criada a partir das artes plásticas: as “Cholmondeley Ladies” tornam-se irmãs gêmeas no poema; Troyon, uma fraude; Marianna e Chamilly, modelos para um retrato de Mily Possoz; Van Gogh, um comedor de batatas.

Outros pintores portugueses, além de Possoz, integram essa poética que dialoga constantemente com outros autores e artistas que compartilham a mesma nacionalidade da autora: “Minha pátria é a língua portuguesa, escreveu Fernando Pessoa”, cita Adília (Lopes, 2021, p.764), que integra Júlio Pomar, Domingos Sequeira e seu avô materno em alguns de seus poemas efrásticos.

Notamos que os artistas eleitos por Adília para compor seus poemas, mesmo aqueles com quem a autora possivelmente conviveu mais de perto, em museus portugueses e exposições de arte em Lisboa, são referências reconhecíveis pelos leitores. Van Gogh, Rubens, Manet, Rembrandt, Delacroix, Picasso etc. são pintores que integram os grandes museus e se tornaram referências acessíveis pela história da arte ocidental. Os turistas são elementos que aparecem algumas vezes nos poemas, como em “Escola de Fontainebleau” e “As Irmãs Cholmondeley da Tate Gallery”, e ainda podemos levar em consideração que o sujeito poético também se figura como turista ao afirmar sobre o quadro que viu em Dublin ou ao apontar para as referências dos museus onde os quadros estão expostos, indicando a possível experiência do sujeito poético de visita a esses locais.

Segundo Célia Pedrosa (2009), em “De Espelhos e Demônios: A Poesia de Adília Lopes e o Imaginário Europeu”, a poesia adiliana parece procurar se “legitimar por meio de referências constantes a obras e autores exemplares da história ocidental da arte.” (Pedrosa, 2009, p.1) Sendo assim, podemos concordar mais uma vez com Evangelista no sentido de que:

O que estamos defendendo é que Adília Lopes não é uma poetisa que se faz no avesso da poesia ou uma artista que se faz no avesso da arte – a importância que a autora dá à alta tradição cultural ocidental e o rigor com o qual se apropria dessa tradição são testemunhos da relação de cumplicidade que Adília estabelece com a cultura artística da qual faz parte. A obsessão da poesia adiliana parece ser, na verdade, a de ressuscitar toda a tradição para que ela possa voltar a efetivamente nos tocar. (Evangelista, 2011, p.83)

Essa tradição “ressuscitada” por Adília que pretende “manter a obra viva, atuante” (Evangelista, 2011, p.102) também nos permite repensar a arte e os saberes em relação a cada época, do século XV ao XX. No conjunto dos poemas selecionados para essa análise, destacamos a presença majoritária de artistas do séc. XVII e XIX e minoritária de artistas mais contemporâneos. Apesar disso, podemos afirmar que a poesia de Adília transita entre diferentes tempos, como por exemplo, aqueles em que faz conviver nos seus poemas Ingres e Camões ou Milly Possoz e Alcoforado. A presença de artes de diferentes épocas é algo que Louvel também considera sobre a relação entre os textos literários e as obras artísticas. Para a autora, as fontes das referências serem identificáveis pelos leitores também contribui para a identificação do pictural no texto literário:

Ao utilizar fontes picturais as mais comuns, o autor sabe que pode alcançar o leitor, compartilhando uma linguagem artística cujo referente estará ao alcance deste último. Isso explica também as poucas citações de obras não miméticas, menos sedutoras ou menos facilmente identificáveis. O pictural acrescenta algo ao texto. (Louvel, 2012, p.63)

Também aponta para a ideia de que “Esse texto dirige-se a um público que já deve ter visto uma reprodução do quadro. Um efeito de convivência acrescenta um valor ao texto, instaura uma proximidade.” (Louvel, 2012, p.63) E se retornarmos o argumento de Evangelista de que o que Adília faz coincide com o que afirmou em entrevista à revista *Relâmpago* (2004): “O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum”, as obras de arte também são elementos colocados em convivência com o leitor, a ponto de torná-las parte dessa “vida comum” figurada na poesia adiliana. No ato de “dar a ver” o que o sujeito poético vê, a arte se integra como valor de convivência: entre o poema e as obras artísticas; entre a arte e a vida figurada nessa obra poética; entre as obras artísticas e os leitores; entre os leitores e a vida comum adiliana.

Nesse sentido, pensar a arte como salvação tem um papel de destaque no delinear da relação entre arte e vida tão caras à poética de Adília Lopes, que desde o poema do primeiro livro, “Arte poética”, em que “A vida está em jogo – tanto para o peixe, quanto para o pescador – ‘ou morrem o peixe e quem o pesca ou se salvam ambos’” (Silva *apud*. Evangelista, p.75), estabelece a escrita poética como “um jogo bastante perigoso”, parte da vida, da salvação.

O pictural nos poemas adilianos dialoga com a tradição e o procedimento ecfrástico também se estabelece dentro de um contexto tradicional, como apontamos no capítulo sobre esse conceito. Partindo da citação identificada em todos os poemas trabalhados,

reconhecemos as referências convocadas e podemos assimilar a leitura do poema com a visualização da pintura, pois pelo menos um elemento do quadro é identificado no poema, podendo estar ficcionalizado ou não: o pé de Bethsabé, a carta do avô Raul, as cores de Fra Angelico. Apesar da maioria das imagens das pinturas não estarem presentes nas edições dos livros de Adília, os poemas tornam-se convites para olhar para elas. Um convite a resgatar as referências e buscar as imagens picturais acionadas pelas leituras. Um convite a “a ver/ o que eu/ vejo”. (Lopes, 2021, p.556)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Farewell. prefácio, Humberto Werneck; posfácio, Silviano Santiago – Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Obra poética, 1ed. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2018.

ARBEX, Márcia. Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ARBEX, Márcia. Do *ut pictura poesis* à intermedialidade: deslocamentos. In: RIBAS, Maria Cristina, MARTONI, Alex, DINIZ, Thaïs (org.). Estudos da intermedialidade: teorias, práticas, expansões. Curitiba: Editora CRV, 2022. Coleção PPLIN Presente, v. 3.

ARBEX, Márcia. (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 17-62.

ARBEX, M.; CHAVES, L. (org. e trad.). As irmãs estão de mudança: literatura e pintura no século XX. Michel Butor: Sobre a escrita e a arte. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011. p. 12-37.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna; Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti – São Paulo: Companhia das Letras, 1992

AVELAR, M. C. F. *Poesia e artes visuais: confessionalismo e écfrase*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018

BALTRUSCH,, Burghard. "Bibliografia activa e passiva (praticamente ‘exaustiva’) de Adília Lopes (e das traduções e adaptações da sua obra)." *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, volume 14 (2019): 235-267.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022, 179-212.

BERGEZ, Daniel. Littérature et peinture. Armand Colin, 2011.

CAMÕES, Luís de; HUE, Sheila. 20 sonetos; introdução e edição comentada: Sheila Hue, – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2018

CAMÕES, Luís de. Estudo e antologia, António José Saraiva. 2ª ed. Publicações Europa-América, 1972. 2ª ed.

CAMÕES, Luís de.; RAMOS, Emanuel Paulo (org.). Os Lusíadas de Luís de Camões. 1a. ed. brasileira. Belo Horizonte, Editora: Tapir, 1972

CAPELLI Marcio. "O sublime no cotidiano: reescrituras de Cristo na obra de Adília Lopes." *TeoliterariaA-Revista de Literaturas e Teologias* 10.20 (2020): 112-129.

CLÜVER. C. Inter textus / inter artes / inter media. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 14(2), (2006) 10–41. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>

CLÜVER, C. Um novo olhar sobre um velho tópico: a écfrase revisitada. In: DINIZ, Thaïs Flores; RAMAZZINA-GUIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila A. P. de (org.). Intermedialidade: Cinema e adaptação - Palavra e imagem - Transmidia (lidade). Montes Claros: Editora Unimontes, 2024

CLÜVER, C. Entre textos, entre artes, entre mídias. Organizadoras: DINIZ, Thaïs; OLIVEIRA, Solange; FIGUEIREDO, Camila (Orgs.) Jundiaí: Paco Editorial, 2024

COMPAGNON, Antoine. O Trabalho da citação. Tradução de Cleonice P. B. Mourão - Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996

DA SILVA, Raquel Henriques. A natureza morta nas colecções alentejanas. Instituto Português de Museus. Museu de Évora, 1999.

DE CLIPPEL, Karolien. Defining beauty: Rubens's female nudes. *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, v. 58, 2007, p. 110.

DE MENEZES, R. B. Da presença de Edward Hopper nalguma poesia portuguesa moderna e contemporânea. (2024). *Revista Do Centro De Estudos Portugueses*, 43(69), 118-139.

DE SAN, Manuel Pedro Alves Crespo et al. O desenho em viagem: Álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira. Universidade de Lisboa (Portugal), 2009.

DE PINA, Raísa Ramos. A Longa Vida da Natureza-Morta: Gênero, Segregação, Subversão. Editora Appris, 2021.

DIAS, F. A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina. In VV. AA. Arte e Género: Mulheres e Criação Artística. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/CIEBA, 2012, pp. 68-90.

DINIS, Hugo. Almoço do trolha, Farrapeira, Resistência. Júlio Pomar. 2017. Disponível em: <https://www.ateliermuseujuliopomar.pt/wpcontent/uploads/2020/04/CadSE04amjpPomar3pinturas.pdf>

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira, (Org.) Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EDITORIA, Paulus. Bíblia de Jerusalém. rev e ampl. São Paulo: Paulus, 2019.

ELLIS, Jonathan; VIOTTI, Fernando Baião. Poesia ecfástica: dentro e fora do museu. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 42, n. 67, p. 334-352, 2022.

EVANGELISTA, Lucia. "Textos políticos, de intervenção, cerzidos com uma vida. Adília Lopes, poesia e biopolítica." *Revista Dobra* nº2, 2018

FAGUNDES, M. (2022). Ninfa seniana: uma travessia por Metamorfoses. *Texto Poético*, 18(35), 46–76. <https://doi.org/10.25094/rtp.2022n35a853>

FERREIRA, Luisa de Nazaré. Referências cromáticas nos fragmentos de Simónides. *Humanitas*, v. 59, p. 29-48, 2007.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 8, 2016.

FRIAS, Joana Matos (Ed.). Passagens: poesia, artes plásticas (antologia). Assírio & Alvim, 2016.

HOPKINS, John T. “Such a Twin Likeness There Was in the Pair”: An Investigation into the Painting of the Cholmondeley Sisters. *Transactions of the Historic [sic] Society of Lancashire and Cheshire*, v. 144, 1991.

HORÁCIO. *Arte poética*. Intr., trad. e notas de RM Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012. p. 104 - 106

LEMPERLÉ S. A. (2008). *Kings and Courtesans: A Study of the Pictorial Representation of French Royal Mistresses*. Graduate Student Theses, Dissertations & Professional Papers. 1258

LESSING, G. E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura-vol. 07: O paralelo das artes*. Editora 34, 2008

LIMA, Luís Carlos Fortunato. *Naturezas-Mortas» Antes da Natureza-Morta Bases para o Estudo e Contemplação das Formas Preliminares da Natureza-Morta em Portugal*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade do Porto (Portugal)

LOPES, A. *Aqui estão as minhas contas: antologia poética de Adília Lopes / Adília Lopes; prefácio e seleção Sofia de Sousa Silva - 1. ed - Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019*

LOPES, A. *Dobra – Poesia Reunida (1983-2021)*. Porto: Assírio & Alvim, 2021.

LOPES, Adília; SILVESTRE, Osvaldo; DIOGO, Américo Lindeza 2001d “Entrevista com Adília Lopes”, *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, nº 10, Rio de Janeiro, 7 Letras, p. 18-23.

LOPES, A. *Um jogo bastante perigoso*. Editora Moinhos, 2018.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, p. 191-220, 2006.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs F.N. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MACIEL, Karine Ferreira. Corte e colagem: a poesia de remendos de Adília Lopes. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 6, n. 2, p. 145-163, maio-ago. 2017.

MARQUES, Susana Lourenço. *Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade*. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2007, 264p.

MARKL, Alexandra Josefina Reis Gomes. *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo*. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de Lisboa (Portugal).

MARTINS, Wellington Anselmo. *Semiótica de Charles Peirce: o ícone e a primeiridade*. *Revista Contemplação*, n. 12, 2015.

MAZZOLA, R. B. (2015). Um ensaio de análise iconográfica: laços entre a teoria da arte e o método arqueológico. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 37(4), 413-421.

MARTELO, Rosa Maria. As armas desarmantes de Adília Lopes. *Didaskalia*, v. 40, n. 2, p. 207-222, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Contra a crueldade, a ironia. In: Martelo, R.M. *A forma informe: Leituras de poesia*, Assírio Alvim, Lisboa, 2010

MARTELO, R. M. Fim do Mundo / Reiniciar. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, (2015) v.5. <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/73>

MELLO, Celina, M. Moreira de. A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7Letras/Faculdade de Letras/UFRJ, 2004, p.66

MONTÉMONT, Véronique. Dites voir (sur l'ekphrasis). In: MONTIER, Jean-Pierre et al. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes - PUR, 2008. p.456-472.

PEDROSA, Célia. "De Espelhos e Demônios: A poesia de Adília Lopes e o Imaginário Europeu." *Portuguese Cultural Studies* 2.1 (2009).

PEREIRA, Paulo Silva. Mariana Alcoforado, A freira portuguesa: figurações da personagem e transfiguração. *Revista de Estudos Literários*, v. 6, p. 443-463, 2016.

RAMOS, Emanuel Paulo (org.). *Os Lusíadas de Luís de Camões*. 1a. ed. brasileira. Editora: Porto, 1972.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs F.N. *Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014.

RODRIGUES, Jean Carlos. Arte e Espaço: o quadro: Os Comedores de Batata como experiência do ser-no-mundo de Vincent Van Gogh." *Revista Geografia Literatura e Arte* 1.2 (2018): 201-213.

SLUIJTER, Eric Jan; VAN RIJN, Rembrandt Harmenszoon. *Rembrandt and the female nude*. Amsterdam University Press, 2006. (p. 333 – 367)

SOUSA, Rui Daniel do Nascimento. A presença do objecto no surrealismo português. 2009. Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa.

SÜSSEKIND, F. Com outra letra que não a minha [posfácio]. In: LOPES, A. *Adília Lopes: antologia*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 203-223.

SZYMBORSKA, Wislawa. Um amor feliz: seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TORGAL, Luís Reis. "“Estado Novo” em Portugal: ensaio de reflexão sobre seu significado." *Estudos Ibero-Americanos* 23.1 (1997): 5-32.

ENTREVISTAS

“Como se faz um poema?” [resposta a um inquérito], *Inimigo Rumor: Revista de Poesia - Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor*, nº 20, Rio de Janeiro e São Paulo, 7 Letras e Cosac Naify, p. 109-110, [publicado originalmente em *Relâmpago*, nº 14, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, *Relógio D’Água*, p. 29-30]

Entrevista a Marcelo Ariel: <https://teatrofantasma.blogspot.com/>

Entrevista a RTP: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/adilia-lobes/>

ANEXOS

ANEXO A - “Haverá uma beleza que nos salve?”

“HAVERÁ UMA BELEZA QUE NOS SALVE?”

Não, não há uma beleza que nos salve. Só a bondade nos salva. E a bondade manifesta-se, por vezes, no meio da maior fealdade. Explico-me. Uma pessoa capaz de actos de bondade, uma pessoa com bom coração, pode ter uma cara que é considerada feia, pode vestir-se de uma maneira que é considerada piroso, pode ter tido notas medíocres, pode ser um artista medíocre. Quando visitamos um museu com obras belíssimas, como o Louvre ou o Prado, podemos esquecer de que as pessoas, os visitantes e os funcionários que estão lá conosco, são obras mais belas do que as mais belas obras expostas que andamos a ver. Um artista torturado pela beleza que consegue, ou que não consegue, dar ao que pinta e que se autodestrói está equivocado. Seria preferível deixar de pintar ou pintar obras medíocres. Como dizia o meu avô materno, que era médico, “mais vale burro vivo do que sábio morto”. Se a busca da beleza nos impede de viver, então há é uma beleza que nos perde. E há.

Penso que não nos devemos enganar sobre a beleza. Se a nossa obra artística, ou outra, não implica a renúncia às coisas inúteis e a partilha, então é bastante inútil. E as coisas inúteis, para uma poetisa, são o desejo de escrever obras perfeitas e de ser reconhecida pelos seus pares. Roubei à Irmã Emmanuelle a expressão “renúncia às coisas inúteis e partilha” (“renonce aux choses inutiles et partage”, in “*Famille chrétienne*”, Numéro hors série, été

2004, p. 6). Se não há partilha, o artista é quase tão aberrante como um padre que celebrasse a missa só para si.

Os artistas são, às vezes, muito egoístas. É verdade que as suas obras, apesar disso, podem comunicar – mas será involuntariamente? – bons sentimentos. A arte está cheia de ódio, de maus sentimentos. Parece que estou a dizer mal da arte e não queria fazer isso.

No Natal, uma amiga mandou-me um cartão de boas festas da Unicef com um Anjo da Anunciação de Fra Angelico. Tenho-o em exposição no meu quarto e, quando quero rezar, olho para ele. Mas não sou contemporânea de Fra Angelico. Não posso tomar café e tagarelar com ele nos cafés como posso fazer com a amiga que me enviou o anjo dele pelo Correio. Por isso o Anjo da Anunciação de Fra Angelico, que é tão bonito, pode também ser doloroso. Fra Angelico já morreu. E não é a beleza do anjo de Fra Angelico que me garante que Fra Angelico ressuscitará.

Um poema de Rimbaud está cheio de violência. Há muita beleza na expressão dessa violência. E isto é terrível. Preferia que Rimbaud não estivesse ferido a ponto de escrever daquela maneira? Preferia. Mas não posso dizer isto assim.

A arte é feita para construir a paz. Não é um esgrimir no vazio. Não pode ser. Olho para o Anjo da Anunciação de Fra Angelico. Parece-me belíssimo. É vermelho e dourado. É verde e azul. Mas, ao escrever assim, parece-me que estou a evocar o poema de Rimbaud intitulado “Vogais”. A arte é um modo de lidar com a ausência. E por isso é tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença. (Lopes, 2021, p.599, 600)

ANEXO B - A SALADA COM MOLHO COR-DE-ROSA

1

Conheci a Magda na praia
na praia é uma metáfora obscena
que como as outras metáfora obscenas
pode ser usada quer como eufemismo
quer como insulto
conheço por experiência própria
os dois usos da expressão
na praia

2

Eu gosto de me fazer passar
por uma rapariga ordinária
a Magda era mesmo ordinária
a princípio era isto o que mais
me atraía nela depois foi isto

o que sobretudo me desgostou dela

3

As minhas relações com a Magda
de deliciosas passaram a promíscuas
aconteceu-me
o que tinha acontecido
quando comi salada com molho cor-de-rosa
ao princípio
a salada era deliciosa por causa do molho
depois comecei a perceber
que era mil vezes melhor
estar a comer vegetais
sem o molho do que com o molho
o molho impedia-me de comer os vegetais
com gosto
desgostava-me da vida

4

Vivia com a Magda
num quarto de duas camas
quando eu chegava ao quarto
a Magda estava deitada na minha cama
numa posição de Maja desnuda
mas vestida
o que era ainda pior
outras vezes encontrava-a
sentada na minha cadeira
a folhear os meus livros
e a chupar os dedos

5

A Magda era uma intrusa
depois de ter sido um ser envoûtant
quer como intrusa
quer como ser envoûtant
ela era para mim
uma fonte de perturbação

6

Eu não era casta
não porque me entregasse
com a Magda
(que era aliás uma praticante profissional de safismo)
e um prazer que alguns dizem vicioso
(só lhe toquei uma vez
sem querer
e pedi-lhe automaticamente desculpa)
mas porque com a Magda
não tinha prazer nenhum

7

(Acho que o prazer é casto
o que não é casto
é o simulacro do prazer
ou a renúncia do prazer
tanto o simulacro
como a renúncia)

8

Um dia voltei ao quarto
e a Magda tinha desaparecido
sem deixar marcas
custou-me a não encontrar
o chiqueiro próprio da Magda
os meus cigarros fumados
o meu cinzeiro cheio de beatas
suja de bôton
(que me faziam lembrar
dentes cuspidos após uma briga)
o *Las moradas*
antes do *Calculus I*
na minha estante
quando me habituei
a pôr esses livros por ordem inversa

9

O que me custou
foi tudo ter acabado
como tinha começado
como se nada tivesse passado
durante
ora o que se passou durante
ainda me incomoda
e portanto deve ter acontecido

(Lopes, 2021, p. 37, 38, 39, 40)

ANEXO C - Poema de *A pão e água de colônia* (1987)

A mais pequena distracção
pode causar a morte do artista
o domador de tigres
tem de prestar muita atenção
ao tigre
se não o tigre come-o
o pintor de jarras com crisântemos
falha uma natureza morta
e em desespero de causa
come a jarra com os crisântemos

que horror engoliu vidro moído
mas não foi bem isso

(Lopes, 2021, p.66)

ANEXO D - Poema “Caprichos”

CAPRICHOS

Conheci uma menina
muito caprichosa a comer
tinha dias que só comia chocolate
ou então ovos mexidos
diziam dela *está a chocolate*
como se diz de Picasso
que teve uma fase azul
de uma vez gritou
que tinha fome de queijadas de Sintra
e de mais nada
partiu brinquedos
até que mandaram uma criada à Piriquita
comprar-lhe queijadas
amigos da família notavam
que uma criança tem de se habituar
a comer de tudo
não porque se seja a rainha Isabel
que por uma questão de cortesia diplomática
teve de comer ratos no Punjab
nem porque esteja próximo de um período de racionamento
mas porque é a comer do que não se gosta
que se aprende a saber do que se gosta
as crianças mimadas
acabam por escrever gostava de gostar de gostar
e contraem doenças infecciosas
com muita facilidade
esta apanhou tosse convulsa
e enquanto teve tosse convulsa
só comeu pombinhas de pão
um dia a padeira enganou-se
em vez de pombinhas trouxe vianinhas
e a mãe da menina
ao vê-la chorar como uma possessa
despediu a padeira
a menina durante a convalescença
refinou
tinha ódio ao pão com manteiga
todos estavam a par deste seu ódio
pois em casa da tia Balbina
só aceitava comer pão com manteiga

dizia pão têga
 o que já não era próprio da sua idade
 acontecia que se recusava a pronunciar
 certos sons
 está em não dizer man nem ei
 murmuravam na sala de visitas da tia Balbina
 mas como quem fala de um prodígio
 e não como quem diz coitadinha
 depois de sete criadas terem sido despedidas
 por não saberem cozinhar a preceito
 pudim de beijo de vaca
 apresentou-se uma que era extraordinária
 a menina passou a tratá-la por Predilecta
 a Predilecta compreendeu tão bem a menina
 que no dia em que preparou com mais esmero
 o prato preferido da menina
 pudim de pardais assados em água
 deitou no pudim um punhado quase mortal de arsénico

(Lopes, 2021, p.106)

ANEXO E:- “A obra de arte/ não é um ajuste/ de contas”

A obra de arte
 não é um ajuste
 de contas
 é um ajuste
 de cantos
 de cantos de pedra
 de madeira
 peças de puzzle
 de cantos gregorianos
 peças de píncaros
 orgasmo
 e organigrama
 Fátima
 e Aljubarrota
 a abóbada não cairá
 a abóbada não caiu

(Lopes, 2021, p.269)

ANEXO F- Poema “Hospital Júlio de Matos”

HOSPITAL JÚLIO DE MATOS

Labirinto cor-de-rosa
 da pintora Martha Telles

e meu
ameaça-o a demolição
ou a conversão forçada
monumento nacional
centro comercial

13.III.93 (Lopes, 2021, p.382)

ANEXO G - Outro poema de *Versos Verdes*

Só depois de ler
Barthes
é que Camila
ficou a saber
que o dedo da masturbação
é o médio
até aí tinha usado
sempre
o indicador
experimentou também
o polegar
e viu que todos serviam
meu menino
seu vizinho
pai de todos
fura bolos
mata piolhos
depois de perder a virgindade
experimentou
com um tubo de Cecrisina
metido num Durex Gossamer
também servia
mas isto nada
tem a ver com o amor
tem a ver com o escrever
e com o pintar
e dá menos satisfação
a menos que Camila
se lembre de Jénia
e da penetração
então usa
só os dedos
e serve
para adormecer

(Lopes, 2021, p.395)

ANEXO H - Poemas sobre Albertina Mântua e Armanda Duarte

ALBERTINA MÂNTUA (1929)

quero retratar
 a Albertina Mântua
 dentro da rotina
 dentro da retina
 em menina
 vê bichos amarelos
 pelas paredes
 da casa da tia
 e em moça
 usa soquetes
 e foge à Pide
 em velha
 continua
 a não ser capaz
 de mungir cabras
 porque tem medo
 de magoar
 as cabras
 é isso
 a Albertina
 é uma cabra
 mas isto
 em português
 é feio
 e a Albertina é bonita
 como a cabra
 propriamente dita

(Lopes, 2021, p.446)

ARMANDA DUARTE (1961)

I.
 A Armanda Duarte
 é uma cadela
 porque é bela
 como a cadela
 pintou
 o grande coração de canela
 que é o dela
 boa rapariga
 boa amiga
 pintou-o
 com arroz
 no chão
 do Japão
 ó irmã, diga arroz

também tem 5 letras
 dizia uma freira à outra
 que era malcriada
 não
 a Armanda
 não é malcriada
 está sempre preocupada
 os bagos de arroz
 são neurónios
 o grande coração de canela
 são sinapses
 coisas
 que eu não sei
 muito bem
 o que são

II.
 A arte
 de Armanda Duarte
 lembra Chico Buarque
 não porque rime
 mas porque também ela
 não manda
 àquela parte
 escondida
 de nós mesmas
 ou mesmos
 onde somos
 bichos do mato
 do nosso próprio
 mato
 no nosso próprio
 mato
 clítoris que pertence
 a mulher e a homem
 (pinta com arroz farinha tule dedais
 barroca feminina freira brasileira
 a Armanda é linda
 por fora e por dentro
 como o Aleijadinho)
 (Lopes, 2021, p.447, 448)

ANEXO I - Poema inspirado nas pinturas de Júlio

(poema inspirado nas pinturas de Júlio)

Andar
 pelo meu bairro
 a falar
 com os vizinhos

(cães, pardais, casas, árvores, gente)
 passo a passo
 dia a dia
 cresce a minha geometria
 (a da mosca no ar)

Obrigada, Senhor
 por eu estar viva
 digo sol e sal
 (chamo, toco piano)
 em Sião
 lembro-me da Babilónia
 texto a texto
 passo a passo
 desço até o rio
 à rua (a rua é um rio)

(Lopes, 2021, p.449)

ANEXO J - Poema “O cheiro de Jesus”

O CHEIRO DE JESUS

Jesus cheira
 a morto
 a alboroto
 a aborto
 a arroto
 a quadro de Rothko
 Jesus cheira
 a madeira
 a freira
 Jesus cheira
 a campo
 a *Platero e eu*

Sem eira
 nem beira
 (sem telhado
 com telha)
 cheira a Jesus

(Lopes, 2021, p.475)

ANEXO K - Poema de *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada* (2006)

Não gosto
 de espiar
 gosto
 de ver

Mas ver
está negado
pelo espiado

Daí
que veja quadros
e não caras

Que veja
as caras
dos quadros

Que veja
quadrados

(Lopes, 2021, p.595)