

Écfrase e feminismo na poesia de Ana Luísa Amaral: uma análise de “Anunciação” e “A réplica”.

Gustavo Machado Costa*

Resumo

Partindo do conceito de tecnologia de gênero e do papel significativo que as artes visuais desempenham em sua construção social, o presente trabalho tem por objetivo analisar, nos poemas *Anunciação* e *A réplica*, de Ana Luísa Amaral, de que modo a écfrase feminina procura desestabilizar e/ou contestar representações da mulher em obras pictóricas consagradas, engendrando mecanismos que problematizam o olhar masculino. Precede à análise um breve resgate do conceito de écfrase, de modo a localizar sua origem e pontuar as significativas (re) formulações por que passou. Nos poemas selecionados, a écfrase não se mostra limitada ao exercício de descrição fidedigna: ela torna-se oblíqua, insubmissa em face da intenção original que se depreende do referente pictórico. Como hipótese interpretativa, considera-se que a voz lírica feminina, ao recusar estabelecer um substituto verbal para o objeto artístico, instaura um processo dialógico de suplementação discursiva, mediante a captação da virtual potencialidade oferecida, inferencialmente, pela imagem. Em última análise, o diálogo interartístico estabelecido no interior dos poemas permite “descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência eterna na representação binária dos gêneros” (Scott, 2019, p. 68). A problematização, via escrita ecfrástica, da iconografia religiosa e, por extensão, da narrativa bíblica leva a reconhecer como, imaginariamente, se sedimentam as normas de gênero (Butler, 2019, p. 215), produzindo um modelo arquetípico de mulher que se revela como ficção regulatória, disfarçada por sua aparente atemporalidade (Butler, 2019, p. 225).

Palavras-chave: écfrase; poesia portuguesa; Ana Luísa Amaral; feminismo.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e professor do Instituto Federal Farroupilha (IFFar). ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4968-9155>.

Ekphrasis and feminism in the poetry of Ana Luísa Amaral: an analysis of “Anúnciação” and “A réplica”.

Abstract

Starting from the concept of gender technology and the significant role that the visual arts play in its social construction, this paper aims to analyze, in Ana Luísa Amaral’s poems *Anúnciação* and *A réplica*, the ways in which the feminine ekphrasis seeks to destabilize and/or challenge representations of women in canonical pictorial works, generating mechanisms that problematize the male gaze. The analysis is preceded by a brief overview of the concept of ekphrasis, in order to locate its origin and highlight the significant (re)formulations it has undergone. In the selected poems, ekphrasis is not limited to the exercise of faithful description: it becomes oblique, insubordinate in relation to the original intention inferred from the pictorial referent. As an interpretive hypothesis, it is considered that the female lyrical voice, by refusing to establish a verbal substitute for the artistic object, initiates a dialogical process of discursive supplementation through the capture of the virtual potential offered, inferentially, by the image. Ultimately, the interartistic dialogue established within the poems allows one “to discover the nature of the debate or repression that leads to the appearance of an eternal permanence in the binary representation of genders” (Scott, 2019, p. 68). The problematization, through ekphrastic writing, of religious iconography and, by extension, of the biblical narrative leads to the recognition of how gender norms are imaginatively sedimented (Butler, 2019, p. 215), producing an archetypal model of woman that reveals itself as a regulatory fiction, disguised by its apparent timelessness (Butler, 2019, p. 225).

Keywords: ekphrasis; portuguese poetry; Ana Luísa Amaral; feminism.

Recebido em: 13/04/2025/Aceito em: 08/11/2025

Tecnologia de gênero, arte e poesia ecrástica

Em ensaio intitulado *Tecnologias de gênero*, Teresa de Lauretis (2019, p. 121) inicia o exame da noção de gênero apontando o caráter limitante que o termo passou a apresentar em boa parte das formulações teóricas e das práticas culturais feministas situadas entre os anos 1960 e 1970, ao estar fortemente vinculado à ideia de diferença sexual e a vetores temáticos que derivam de tal especificidade (cultura da mulher, maternidade, escrita feminina, feminilidade, por exemplo). Segundo a autora, a adoção desse prisma — não obstante se afaste de uma visão biológica, compreendendo a categoria a partir da esfera discursiva — esboça a diferença por contraponto ao masculino, o que, em última análise, “confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo”, além de “reacomodar ou recuperar [seu] potencial epistemológico radical [...] sem sair dos limites da casa patriarcal — na metáfora usada por Audre Lorde” (Lauretis, 2019, p. 122).

Buscando romper a imbricação de gênero com diferença sexual, Lauretis (2019) vale-se da teoria de Foucault — sem deixar de apontar suas lacunas, diga-se — para pensar tal conceito de maneira homóloga à proposição do filósofo ao tratar da sexualidade. Para tanto, toma de empréstimo o termo “tecnologia”, a fim de mostrar que o gênero não corresponde a uma condição dada aprioristicamente nem decorre de atributo físico específico, mas resulta de uma (auto)representação que é, ao mesmo tempo, produzida por relações sociais e produtora de novas formas de configurá-las, em termos de “posicionalidades” (Lauretis, 2019, p. 123-129). Nesse sentido, não só a construção subjetiva do indivíduo é afetada pela representação social de

gênero, mas também a construção social do gênero é tensionada a partir do modo pelo qual o sujeito se autorrepresenta, o que propicia “uma possibilidade de agenciamento e autodeterminação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas” (Lauretis, 2019, p. 131).

Com isso, a autora evita que a categoria se torne mero efeito de linguagem ou puro imaginário (isto é, algo sem implicações no mundo empírico), ao mesmo tempo que situa sua construção em um processo contínuo, para além dos campos familiar, educacional, midiático, jurídico, nos quais se manifesta com maior nitidez. De modo menos nítido, outras esferas, tais como a acadêmico-intelectual — inclusive quando se trata de teorias radicais e do próprio feminismo — e a artística — em especial a iconoclastia vanguardista – desempenham um papel relevante nesse âmbito (Lauretis, 2019, p. 148). Acerca da função desempenhada pelas artes visuais como registro histórico de diferentes etapas da representação de gênero, Silvana Mota-Ribeiro (2005, p. 105) assevera que

[a]s imagens visuais, à semelhança de outros textos e práticas culturais, [devem ser] entendidas como organizadoras de todo um imaginário ligado à mulher, afirmando-se, por isso, como um campo incontornável quando se trata de questionar as relações de poder e de combater mecanismos de perpetuação da dominação masculina.

No âmbito da poesia portuguesa, nota-se uma tendência à revisitação dessa iniludível tradição pictórica por meio da écfrase. Especialmente a partir dos últimos decênios do século XX, a composição ecfástica de autoria feminina procura desestabilizar e/ou contestar representações da mulher em obras de arte consagradas, engendrando mecanismos que

problematizem o olhar masculino (*male gaze*) e promovam uma espécie de virtual libertação da imagem feminil em relação ao aprisionador enquadramento androcêntrico.

Este texto pretende observar as modulações de tal procedimento nos poemas *Anunciação* (Amaral, 2019, p. 1139) e *A réplica* (Amaral, 2019, p. 1143), de Ana Luísa Amaral, a partir de um breve resgate do conceito de écfrase, de modo a localizar sua origem e pontuar as significativas (re)formulações, ora mais restritivas, ora mais abrangentes, por que passou. Ver-se-á, por ocasião da análise dos poemas, que a écfrase não parece estar limitada ao exercício de descrição fidedigna preconizado convencionalmente. Com efeito, a prática torna-se oblíqua, insubmissa em face da intenção original que se depreende do referente pictórico, dando relevo ao que está fora dos limites imagísticos — e, por extensão, discursivos — do quadro.

Écfrase: do exercício retórico ao olhar feminino

Conceito bastante operante nos estudos interartes, a noção de écfrase passou por diferentes modulações no decurso histórico, ora assumindo caráter mais abrangente, ora mostrando-se mais restritiva no respeitante ao(s) fenômeno(s) que pretende cercar. Com origem provável no campo da retórica helenística,¹ o vocábulo apresenta acepção relacionada à ideia de “exposição” ou “descrição” (quanto à etimologia, *ek e phrazô* equivalem, respectivamente, a “até o fim” e “fazer compreender, mostrar, explicar”), “associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de

¹ , Aelio Theon (Hélio Teão) teria sido o primeiro a empregar o termo como “mecanismo ou procedimento retórico-poético” em reflexões associadas a exercícios de composição, as quais se situam em algum momento entre o período de Augusto e o florescimento da Segunda Sofística no séc. II d.C. (Martins, 2016, p. 164).

qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas” (Hansen, 2006, p. 85). Muitas vezes considerada equivalente à hipotipose (Rodolpho, 2010, p. 119), a écfrase constitui um dos procedimentos por meio dos quais se busca produzir enunciados dotados de *enargeia* ou evidência, “figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal” (Rodolpho, 2014, p. 95), funcionando como “*antigraphai ten graphein*” (Hansen, 2006, p. 86), isto é, como modo de “contrafazer o pintado”, de competir com a pintura via emulação verbal. Para se empreender o processo amplificativo, diversos dispositivos podem ser mobilizados, destacando-se figuras retóricas como a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia e a alegoria (Rodolpho, 2010, p. 117). Além disso, sendo discurso periegemático, a écfrase garante não só “visibilidade” àquilo que descreve, mas principalmente inteligibilidade ao que constitui a natureza do objeto apresentado, já que, por analogia, a figura do enunciadador desempenharia uma função equivalente à do guia na periegesis, conduzindo a “jornada” e orientando a percepção do interlocutor/ leitor (Webb, 2016, p. 54).

Por estar a *enargeia* associada, desde Aristóteles, com a mimesis — princípio por meio do qual o Estagirita “resgata a arte de sua escravatura perante o real” (Matos Frias, 2019, p. 30) —, o conteúdo da representação obtida encontra-se vinculado ao “regime do *como se*: [...] é a ‘visão como ficção’ que passa a estar em causa, e o acto de colocar perante os olhos passa a ser o acto de construir o visível ‘dando a ilusão de presença’” (Matos Frias, 2019, p. 34).² Ademais, a verossimilhança resultante do

² Contemporaneamente, John Hollander (1995, p. 4) cria a expressão “écfrase nocional” para categorizar “a representação verbal de uma obra puramente ficcional”, distinguindo esse tipo da “écfrase real”, isto é, em que o objeto artístico representado é reconhecível no mundo empírico. Para Mitchell (2009, p. 142, nota 19), que será mencionado alhures, essa distinção se mostra pouco útil, uma vez que “em certo sentido toda écfrase é nocional e trata de criar uma imagem específica que somente pode ser encontrada no texto como um ‘residente estrangeiro’ e que não pode encontrar-se em nenhum outro lugar”.

procedimento imitativo decorre do manejo dos *topoi* fixados na memória coletiva, algo de que a audiência teria plena ciência (Hansen, 2006, p. 86), o que implica um exercício imaginativo quer para o enunciador, quer para o receptor (Webb, 2016). Nesse sentido,

[o] factor crucial do exercício ecfástico, 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 (Matos Frias, 2016, p. 33-34).

De acordo com Jas Elsner (2002), se bem que a escrita ecfástica na Antiguidade mostre-se bastante variegada, é possível distinguir, no transcurso de seu desenvolvimento, duas tradições, definidas pelo autor como écfrase interventiva e écfrase autônoma: enquanto a primeira manifesta-se em episódio vinculado a uma composição continente (geralmente épica ou dramática), nela funcionando como pausa narrativa, a segunda toma forma em uma peça independente, autossuficiente, constituindo seu cerne temático. Como exemplos paradigmáticos de cada vertente, pode-se mencionar, respectivamente, a descrição do escudo de Aquiles na *Iliáda* e certas manifestações do epigrama surgidas durante o período helenístico, quando a forma poemática deixa de acompanhar determinados suportes materiais, em relação aos quais desempenhava a finalidade prática de inscrição.

Com o passar do tempo, a influência das produções de Filóstrato, o Velho, certamente contribuiu para desenvolver, a partir do objetivo visualizante da écfrase, “uma metalinguagem que transferiu o dispositivo descritivo para o campo pictórico” (Matos Frias, 2019, p. 39). Tal perspectiva ganhou ainda mais força pela repercussão de dois paralelos entre a poesia e a pintura,

elaborados por Simônides (“a pintura é uma poesia silenciosa; a poesia uma pintura que fala”) e por Horácio (“como a pintura, é a poesia”), especialmente durante o Humanismo renascentista, quando o *topos* horaciano do *ut pictura poesis* converte-se em doutrina, não sem alguma estrapolação exegética. Nesse sentido, a afinidade literário-pictórica, inicialmente concebida em termos de transferência retórica — cuja motivação decorre da necessidade de se estabelecer uma codificação terminológica própria para a pintura, garantindo-lhe legitimidade (Matos Frias, 2018, p. 41) —, abrirá caminho para “uma unidade das artes com base na semelhança dos respectivos processos criativos e de uma mesma natureza mimética fundamental” (Ribeiro, 2000, p.31).

Da imbricação entre o *ut pictura poesis* e certa ideia de imitação resulta um modelo paradigmático de pensamento estético, o qual será, do século XVI até boa parte do século XVIII, continuamente reinterpretado, redefinido ou, até mesmo, substituído (Saldanha, 1995, p. 21). Essa oscilação conceitual tem no *Paragone*, de Leonardo Da Vinci, um de seus marcos, haja vista a defesa de uma inversão hierárquica entre a pintura e a poesia, fazendo a primeira sobrepujar a segunda em decorrência da faculdade perceptiva a que se vincula cada uma delas: a visão e a audição, respectivamente. Nessa perspectiva, a representação pictórica tornar-se-ia dotada de maior vivacidade e veracidade ao ser apreendida de imediato pela *virtú visiva*, demonstrando, a partir de seu “poder de criar uma perfeita ilusão de realidade” (Saldanha, 1995, p. 199), o trabalho intelectual e o caráter inventivo implicados no ofício do pintor.

Refutando a doutrina do *ut pictura poesis* sem romper inteiramente com ela — conforme indica a manutenção do princípio mimético como ponto de convergência entre as artes

(Seligmann-Silva, 2011, p. 55) —, a reflexão de Lessing (2011) em *Laocoonte* torna-se determinante para a derrocada posterior dessa tradição de pensamento, ao delimitar o que seja distintivo entre a mimese pictórica e a mimese poética, não obstante sua compatibilidade quanto ao efeito produzido. Nos capítulos XVI e XVII da obra, o autor procura reconhecer incoincidências relativas aos sistemas expressivos de cada linguagem artística, particularmente no tocante a seus meios e objetos: os signos da pintura (figuras e cores), considerados “naturais”, confinam-se ao âmbito espacial, cabendo-lhes representar corpos estáticos/justapostos; os signos da poesia (sons), na sua “artificialidade”, ligam-se, por sua vez, à esfera temporal, competindo a eles representar ações.

No âmbito da teoria literária propriamente dita, avultam estudos sobre o tema, oriundos inicialmente do campo da Literatura Comparada, mas gradativamente associados a outras correntes do pensamento. Em 1955, Leo Spitzer (2002), ao analisar “Ode sobre uma urna grega”, de John Keats, reabilita o termo, definindo-o como “descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, descrição que implica ‘*une transposition d’art*’, a reprodução, por meio de palavras, de *objets d’art* perceptíveis pelos sentidos (‘*ut pictura poesis*’)” (Spitzer, 2002, p. 349, grifos do autor). Na sequência do estudo, complementando o modo como compreende o dispositivo no poema de Keats, o autor afirma que “[a] *ecphrasis* [...] amplificou-se até atingir [...] o registro de uma experiência *exemplar* sentida pelo poeta ao se confrontar com uma obra de arte antiga” (Spitzer, 2002, p. 361). Em termos de avaliação do procedimento efrástico, Spitzer (2002) reconhece sua natureza transpositiva voltada não para a descrição em si, mas para o efeito gerado sobre o receptor;

porém, adota uma perspectiva mais restritiva do que a presente nos *Progymnasmata* ao explicitar como “referente” apenas pinturas ou esculturas.

À semelhança de Spitzer (2002), James Heffernan (1993) também traça limites para a noção: entende-a como “representação verbal de uma representação visual” (Heffernan, 1993, p. 3, tradução própria) e busca distingui-la de outros procedimentos assemelhados, tais como o pictorialismo e a iconicidade. Distanciados da écfrase por se voltarem a objetos e artefatos naturais, em vez de obras de arte representacional, pictorialismo e iconicidade se caracterizam, respectivamente, pela mobilização de estratégias homólogas às técnicas pictóricas (cromatismo, foco, enquadramento etc.) e pela correspondência entre elementos temáticos do(s) “referente(s)” e aspectos formais da composição motivados pela(s) imagem(ns) (Heffernan, 1993, p. 4).

No que se refere aos procedimentos analíticos adotados, a proposta de Heffernan chama a atenção por duas razões. Primeiramente, afasta a ideia de os três dispositivos conceituais há pouco referidos serem mutuamente excludentes: tornar-se-ia, possível, por exemplo, reconhecer em poemas ecfásticos a adoção de estratégias homólogas às técnicas pictóricas, desde que se mantenha a intenção de representar um objeto pictórico reconhecível empiricamente. Em segundo lugar, estabelece características básicas para a écfrase que, sem desconsiderar os mecanismos consolidados pela retórica, indiciam diferentes níveis de complexidade em que ela se manifesta, elegendo o *paragone*, isto é, “a luta pelo poder [...] entre a imagem e a palavra” (Heffernan, 1993, p. 136, tradução própria), como princípio geral.

Ao tomar como premissa a encenação de “uma disputa entre [...] a força motriz da palavra narradora e a obstinada resistência da imagem fixa” (Heffernan, 1993, p. 6, tradução própria), a qual “é muitas vezes fortemente marcada pelo gênero” (Heffernan, 1993, p. 1, tradução própria), o crítico põe em relevo um importante aspecto presente na linha de investigação de William John Thomas Mitchell (2009), cuja síntese encontra-se em ensaio intitulado “Écfrase e o outro”. Nesse estudo, privilegia-se uma abordagem que perscruta a écfrase por meio de sua natureza social, quer equacionando a importância do receptor em seu trabalho elaborativo — a ponto de propor uma relação triangular por meio da qual se operam formas de tradução e intercâmbio (Mitchell, 2009, p. 147) —, quer evidenciando os ideologemas³ dedutíveis das dicotomias conceituais estabelecidas para caracterizar e/ou compreender o fenômeno.

De acordo com Mitchell (2009, p. 146), embora existam distinções inegáveis entre os meios visual e verbal quanto ao tipo de signo, às formas empregadas e às tradições instituídas, texto e imagem não apresentam diferenças essenciais do ponto de vista semântico (isto é, em termos de referencialidade e efeitos gerados no espectador), o que torna a oposição entre os campos verbal e visual uma construção imaginária/discursiva oriunda do modo pelo qual se percebe culturalmente a relação entre o “eu” e o “outro”. Uma vez que a poesia ecfástica constitui justamente a composição na qual se naturalizou identificar um encontro do texto verbal com “modos de representação rivais e estranhos, designados como artes visuais, gráficas ou ‘espaciais’” (Mitchell, 2009, p. 141, tradução própria) — ou seja, com seu “outro” semiótico —, o crítico sugere que ela

³ O termo é empregado de acordo com a aceção delineada por Jameson (1992) em *O Inconsciente Político*, aludindo às “alegorias de poder e de valor sob a aparência de uma metalinguagem natural” (Mitchell, 2009, p. 141).

oferece uma resposta estética perpassada, o mais das vezes, por ambivalência (Mitchell, 2009, p. 147), em conformidade com um jogo de crenças sistematizado a partir de três fases ou momentos de “fascínio” diante da écfrase: (1) a indiferença ecfrástica, que decorre da consciência de sua impossibilidade, dadas as “pressuposições habituais acerca de propriedades ou inerentes dos diferentes meios e de seus modos apropriados ou corretos de percepção” (Mitchell, 2009, p. 138); (2) a esperança ecfrástica, “em que a impossibilidade [...] é superada com a imaginação e a metáfora” (Mitchell, 2009, p. 138, tradução própria); e (3) o medo ecfrástico, que instaura uma espécie de resistência diante da possível concretização do desejo imaginário de coincidência entre o verbal e o visual (Mitchell, 2009, p. 139). Poemas como “Ode a uma urna grega”, de Keats, e “Sobre Medusa de Leonardo da Vinci na Galeria Florentina”, de Shelley são analisados a fim de ilustrar o modo pelo qual se expressam ansiedades ecfrásticas associadas à projeção de fantasias eróticas (voyeuristas) relativas à imagem, à qual são atribuídas qualidades/ características culturalmente vinculadas ao feminino, por oposição dicotômica ao “eu” (masculino) do poeta.

Assumindo sua dívida com a proposição teórica de Mitchell (2009), Elizabeth Loizeaux (2008, p. 1, tradução própria) elabora estudo concernente à écfrase na poesia anglo-americana do século XX com o objetivo de versar “sobre as complexas, mutáveis e variáveis relações entre poeta, obra de arte e audiência que estruturam o poema ecfrástico; e sobre como o poema ecfrástico, por meio dessas relações, abre a lírica para uma rede de engajamentos sociais dentro e além das fronteiras do poema”. Circunscrita ao âmbito da lírica, a écfrase pode ser categorizada como um subgênero, pois, não sendo propriamente

uma forma, corresponde a “uma situação retórica e [a] um conjunto de práticas e tropos que oferecem possibilidades não prescritivas” (Loizeaux, 2008, p. 10, tradução própria). O caráter não prescritivo, nesse caso, deve-se à constatação de que, conquanto seja possível identificar tropos ou práticas mais recorrentes — Loizeaux (2008, p. 19), inclusive, centra sua discussão sobre a genealogia da écfrase moderna a partir de seis tropos — “a própria estrutura da écfrase incentiva poemas que enfatizam a interação dinâmica entre o poeta que percebe, pensa e sente, a obra de arte e o público” (Loizeaux, 2008, p. 16, tradução própria), resultando em uma resposta perceptiva que pode apresentar modulações no andamento do texto. A poesia ecfástica feminina pode ser considerada ilustrativa de tal dinamicidade, dado que utiliza “para fins feministas a ideia de um olhar dominador e uma obra de arte feminilizada” (Loizeaux, 2008, p. 108, tradução própria), expondo, subvertendo ou, até mesmo, reescrevendo padrões de poder e valor implícitos que estão no horizonte de artistas e espectadores masculinos. Com isso, a autora coloca sob suspeição o estatuto paradigmático ao qual o modelo paragonal foi alçado — especialmente após a aplicabilidade dada por Heffernan às formulações de Mitchell –, já que nem sempre a écfrase torna-se uma arena na qual texto e imagem antagonizam-se, em uma luta por supremacia (Loizeaux, 2008, p. 14-15), mostrando-se mais complexa e volátil por negociar uma relação com o “outro” representado.

Como hipótese interpretativa, considera-se que a voz lírica feminina, ao recusar estabelecer um substituto verbal para o objeto artístico, instaura um processo dialógico de suplementação discursiva, mediante a captação da virtual potencialidade oferecida, inferencialmente, pela imagem. Tal postura coaduna-

se àquilo que Lauretis (2019, p. 132) considera a emergência, no seio da teoria feminista, de uma dupla visão do sujeito, “ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero”. A filósofa explicita a referida atitude a partir da incorporação produtiva de uma categoria pertencente ao código cinemático: o *space off* da representação fílmica. Em síntese,

trata-se de um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas” ou “ao revés”), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e em novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou o da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia (Lauretis, 2019, p. 151).

Da écfrase feminista em *Anunciação* e *A réplica*, de Ana Luísa Amaral

Surgida no panorama lusitano durante a década de 1990, Ana Luísa Amaral é considerada uma importante poeta não apenas entre os escritores da sua geração. Desde as primeiras publicações em verso, a autora notabiliza-se por realizar “uma poesia de revisões em clave ‘feminina’” (Silvestre; Serra, 2002, p. 607), lançando mão de imagens fixadas na tradição cultural para interpelá-las em sua origem *viril*, a ponto de Anna Klobucka

(2009, p. 306) ressaltar que “assumir uma herança não herdada se torna um d[e] [seus] fios condutores”. Em *Ágora*, coletânea de poemas inteiramente voltada à écfrase, isso se dá trazendo à “praça” poética consagradas produções pictóricas para refletir sobre elas.

Dentre as composições que constituem o livro, *Anunciação* e *A réplica* têm a particularidade de serem as únicas motivadas por duas partes de uma mesma obra: o *Retábulo de Cervara*, de Gerard David (figura 1).

Figura 1 – A anunciação (detalhes do *Retábulo de Cervara*)



Fonte: Wikimedia Commons.

Trata-se, nesse caso, das imagens que representam a visita do Anjo Gabriel a Maria para comunicar a concepção do Filho de Deus, conforme se encontra no Evangelho de Lucas, as quais, originalmente, estavam posicionadas em lados opostos do políptico. Cada poema apresenta a fala direta de uma dessas personagens, o que é explicitado, no primeiro verso, pela justaposição de duas sentenças, separadas por pontuação (pontos de interrogação e exclamação, respectivamente) e pelo verbo de elocução presente na segunda frase, indicando dois atos enunciativos. Colabora visualmente para essa distinção o uso de itálico como mecanismo de realce, utilizado em

Anúnciação para sinalizar a voz da personagem feminina e em *A réplica* para marcar a voz da “narradora” — o que sugere, tipograficamente, discursos em uníssono. Ao adotar o modo narrativo, o sujeito poético feminino engendra o “simulacro da situação de enunciação citada” (Maingueneau, 1996, p. 105), a fim de encenar duas posições discursivas em diálogo (algo perceptível desde o título do segundo poema, ao explicitar seu teor de contestação). Veja-se, inicialmente, o primeiro texto:

ANUNCIACÃO

*Eu? ela perguntou
Mas diz-me como
se trago sobre mim
pano de linho
tingido de mil céus?*

*Se continuo a amar
o meu olhar ao espelho
como em longo deserto
vagueia o peregrino?*

*Mas sobretudo
O
em nitidez de sino?*
(Amaral, 2019, p. 1139)

No poema, todas as sentenças que constituem suas quatro estrofes apresentam função interrogativa, expressando a perplexidade da personagem diante do que se lhe anuncia. A perturbação de Maria — manifestada, no verso de abertura, pela incredulidade de um “Eu?” — não se dá, contudo, pela razão apontada no Evangelho de Lucas, isto é, pela improbabilidade de gerar uma criança sendo virgem. As orações condicionais que se seguem à indagação do “como” referem circunstâncias outras, mobilizando uma rede imagética e simbólica que, apesar

de não ser estranha ao campo religioso, parece apresentar uma intenção distinta da que se observa no imaginário fixado pela narrativa bíblica.

O primeiro aspecto, referido ainda na estrofe inicial, diz respeito à veste que lhe cobre o corpo. Além da menção ao tipo de tecido a partir do qual foi confeccionada (“linho”), indica-se também sua coloração por meio de uma metáfora hiperbolizada: “tingida de mil céus”. Conquanto retome uma cor convencional à iconografia de Maria (presente, inclusive, na imagem motivadora do texto), o uso do elemento celeste para sugerir-la, por analogia, certamente não corresponde a um mero recurso ornamental, levando-se em conta a patente intenção ressignificadora que perpassa as composições da autora. No âmbito da imaginação simbólica, o céu, por sua elevação, torna-se “uma manifestação da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 227). Dado que, nesse contexto (à semelhança do que ocorre na arte sacra, em termos de codificação), a vestimenta deixa de ser apenas “atributo exterior, alheio à natureza daquele que a usa [...], expressa[ndo] a sua realidade essencial e fundamental” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 948), a combinação entre metáfora e hipérbole opera em favor da ideia de saturação da sacralidade, muito provavelmente devido à força criadora que o feminino carrega em si, antes mesmo que a “graça” lhe seja concedida.

Na segunda estrofe, menciona-se a contemplação do próprio olhar diante do espelho. A locução verbal utilizada (“continuo a amar”), pelo aspecto permansivo do verbo auxiliar, mostra não se tratar de prática pontual e facilmente dispensável, haja vista a grande afeição manifestada por aquilo que propicia. A comparação utilizada para expressar a medida do apreço, a qual

aproxima o ato de contemplar-se à peregrinação pelo deserto, traz densidade simbólica ao tropo, afastando-o da simples função ornamental que poderia ser-lhe atribuída. Imagem ambivalente, o deserto simboliza, na cultura ocidental, desolação e esterilidade (no *Novo Testamento*, por exemplo, associa-se, geralmente, ao risco de tentação demoníaca pelo afastamento em relação a Deus), mas pode transmutar-se em via de acesso ao “Ser divino escondido no interior d[as] aparências” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 331). A associação à imagem do peregrino contribui para a positivação do símbolo: o enfrentamento obstinado, em seu percurso solitário, das mais adversas condições converte-se em etapa necessária para a iluminação com a qual o transeunte será recompensado ao final da viagem (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 709). Interpretada à luz dessa rede figurativa, a imagem especular aponta menos para a admiração envaidecida do que para a mais profunda autoinvestigação: uma vez que, simbolicamente, o olhar é “janela da alma”, a contemplação meditativa de seu reflexo, como ato persistente, possibilita a revelação de uma verdade superior sobre o próprio sujeito.

A terceira e quarta estrofes, compostas a partir de uma mesma sentença, colocam em relevo — conforme evidencia, na abertura da frase, o uso da conjunção adversativa “mas”, combinado ao advérbio “sobretudo” — dois motivos conectados entre si por serem da ordem do discurso (a sugestão foucaultiana, nesse caso, não é mera coincidência): a concordância com a palavra e por meio dela. Da interação com o portador da nova, com efeito, não resulta uma dócil sujeição, o que se infere pela ausência quer da reverberação, no próprio sujeito, daquilo que se lhe atribui pela nomeação (a perspicaz omissão do termo dá margem, ao leitor, para a livre especulação), quer de emissão

verbal que torne audível/ legível uma anuência. Desse modo, por meio da transposição ecfástica da imagem pictórica, o sujeito poético relativiza a versão bíblica de que a “Virgem Maria [...] fica em silêncio respeitoso e em mais respeitosa espera de que se cumpra nela a vontade de Deus” (Medeiros; Zimmermann, 2019, p. 721), imprimindo figurativamente na personagem certa “rebeldia” resultante do entendimento de sua autossuficiência existencial.

A RÉPLICA

Tu! *disse a voz sem som*
O olhar que amas ao espelho
nada vale,
pois deve ele apagar-se
defronte ao que te peço

Olha os meus dedos:
não sou eu que peço:
é Ele
que te ordena

O eco que não sentes:
nada vale,
resta-te só dizer
em mim se faça

(E fecha o livro
porque os livros
não prestam)
(Amaral, 2019, p. 1143)

Com uma disposição estrófica simétrica à do poema anterior (em extensão, diferem apenas em um verso), *A réplica* se estrutura a partir das respostas dadas pelo Anjo Gabriel às ponderações de Maria. No verso de abertura, a afirmação terminante explicitada pela exclamação (“Tu!”) fornece o tom imperioso que perpassará

o restante do texto. Os demais versos da primeira estrofe são direcionados para assinalar a irrelevância (“nada vale”) da prática contemplativa de Maria (agora indiretamente reduzida a indicador da vaidade feminina), devendo ser suplantada a partir da incumbência que lhe é dada. A obliteração do olhar especularmente refletido, à luz do simbolismo observado no poema anterior, sugere o olvido de sua interioridade e, portanto, do que a singulariza. Dessa forma, Maria é impelida à negação de si mesma para estar à altura da tarefa que lhe cabe.

Na segunda estrofe, o Anjo manifesta o caráter impositivo da incumbência. Para isso, faz uso de verbo no modo imperativo, a fim de direcionar o olhar de Maria à configuração de sua mão, o que alude à imagem pictórica, na qual seu dedo indicador aponta para o alto, vinculando tal esfera a Deus (conforme evidencia o pronome “Ele”, pela inicial maiúscula). Ser portador da mensagem d’Ele torna o Anjo representante da Sua autoridade, validando de maneira incontestada o que foi definido como destino da personagem feminina. Cabe destacar que a menção, no poema, ao indicador de verticalidade presente na imagem hierarquiza figurativamente a relação masculino/ feminino, engendrando uma assimetria imemorial e perene, estabelecida fora da esfera humana e, por isso mesmo, constitutiva da ordem natural por sua procedência divina (Scott, 2019, p. 74). Por meio de tal representação, plasma-se poeticamente a ideia, formulada por Joan Scott (2019, p. 69), de que “o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”, ou seja, “um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado”.

A terceira estrofe rejeita a alegada ausência de identificação de Maria com o nome a ela atribuído. O Anjo Gabriel coíbe o posicionamento feminino, repetindo mais uma vez a expressão

“nada vale” para marcar sua insignificância. Caberia a ela apenas uma resignação despersonalizadora, colocando seu corpo a serviço dos desígnios de Deus, o que a reduz a um mero receptáculo. Ademais, induzir ao silenciamento, nesse caso, desvela o processo coercitivo que erige imaginariamente posições dominantes como as únicas opções verdadeiramente aceitáveis (Scott, 2019, p. 67).

O encerramento do poema, na quarta estrofe, se dá por meio de uma reprimenda entre parênteses. O modo imperativo se faz novamente presente para se ordenar a cessação do ato de ler, aludindo-se, com isso, a um elemento presente na primeira imagem, na qual se pode ver um livro aberto à frente de Maria. Como símbolo da ciência e da sabedoria (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 554-555), o livro aberto, por sua matéria fecunda, representa um perigo à ordem estabelecida, sendo considerado impróprio para a personagem feminina: nutrir-se dele seria o mesmo que comer do fruto proibido, o que a equiparia à voluntariosa Eva — em relação à qual, com base na conjuntura metafórica do texto bíblico, opõe-se diametralmente (Medeiros; Zimmermann, 2019, p. 718).

Em última análise, o diálogo interartístico estabelecido no interior dos dois poemas permite “descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência eterna na representação binária dos gêneros” (Scott, 2019, p. 68). A problematização, via escrita ecfástica, da iconografia religiosa e, por extensão, da narrativa bíblica leva a reconhecer como, imaginariamente, se sedimentam as normas de gênero (Butler, 2019, p. 215), produzindo um modelo arquetípico de mulher que se revela como ficção regulatória, disfarçada por sua aparente atemporalidade (Butler, 2019, p. 225). Se, no interior da cena

representada, é o Anjo quem sentencia a posição a ser assumida por Maria, na esfera da recepção global dos textos pelo leitor virtual, é a voz lírica que, solidarizando-se com a personagem feminina, dá a última palavra ao descortinar a natureza opressora dessa designação, “expo[ndo] as reificações que tacitamente funcionam como identidades de gênero essenciais, [além de] iluminar os atos e as estratégias de não reconhecimento que formam e disfarçam as maneiras como vemos os gêneros” (Butler, 2019, p. 228).

Referências

AMARAL, Ana Luísa. *O olhar diagonal das coisas*. Porto: Assírio e Alvim, 2022.

BUTLER, Judith. Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ELSNER, Jas. Introduction of genres of ekphrasis. *Ramus*, Cambridge, v.31, 2002, p. 1-18,.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words*. Chicago: The University of Chicago, 1993.

HOLLANDER, John. *The gazer's spirit: poems speaking to*

silent works of art. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

KLOBUCKA, Anna. *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOIZEAUX, Elizabeth Bergmann. *Twentieth-century poetry and the visual arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (org.). *Dicionário da crítica feminista*. Santa Maria da Feira: Afrontamento, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 163–204, 2016. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425> Acesso em: 11 maio. 2023.

MATOS FRIAS, Joana de. Écfrase: 10 aporias. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyra Poetics*, [S. l.], n. 8, 2016. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150> Acesso em: 11 maio 2023.

MATOS FRIAS, Joana de. *O murmúrio das imagens I: poéticas da evidência*. Porto: Afrontamento, 2019.

MEDEIROS, Márcia Maria de; ZIMERMANN, Tânia Regina. Virgem Maria. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). *Dicionário crítico de gênero*. 2.ed. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. p. 718-723. Disponível em: <https://omp.ufgd.edu.br/omp/index.php/livrosabertos/catalog/book/2> Acesso em 20 out. 2020.

MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen*. Traduzido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. Imagem. In: MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (org.). *Dicionário da crítica feminista*. Santa Maria da Feira: Afrontamento, 2005. p. 104-106.

RIBEIRO, Eunice. Literatura e pintura: o conflito harmonioso. In: RIBEIRO, Eunice. *Ver. Escrever: José Régio, o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho, 2000.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. *Letras Clássicas*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p94-113. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118457>. Acesso em: 11 maio 2023.

SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem: a pintura nas estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-80.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradição: *mimesis*, tradução, *enárgeia* e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SILVESTRE, Oswaldo Manuel; SERRA, Pedro (org.). *Século de ouro*. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 2002.

SPITZER, Leo. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1. p. 341-375.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. New York: Routledge, 2016.