

Mafalda Pereira\*

BIFEGA - Universidade de Vigo / ILC - Universidade do Porto

# Vozes Apócrifas: Profanações em *Ágora*, de Ana Luísa Amaral<sup>1</sup>

## Resumo:

Neste artigo, propõe-se uma leitura da relação entre imagem e palavra em *Ágora* (2019), de Ana Luísa Amaral (1956–2022), à luz do conceito de “terceiro pictural” de Liliane Louvel. Ao ceder a palavra a personagens bíblicas e de outras narrativas que moldaram a cultura ocidental, retratadas nas pinturas que acompanham os poemas, Amaral apresenta um olhar crítico sobre o passado e a contemporaneidade, o que confere um caráter subversivo e político ao seu trabalho ecrástico. Argumenta-se, assim, que *Ágora* expõe novas perspectivas das narrativas fundacionais do mundo ocidental. Através da construção de “vozes apócrifas”, capazes de criar espaços de resistência, Amaral reinventa e problematiza as perspectivas dominantes das narrativas presentes nas imagens, num gesto intimamente ligado à prática da “profanação” proposta por Giorgio Agamben.

## Palavras-chave:

Ana Luísa Amaral, *Ágora*, vozes apócrifas, profanações

## Abstract:

This article offers an interpretation of the relationship between word and image in *Ágora* (2019) by Ana Luísa Amaral (1956–2022), informed by Liliane Louvel's concept of the “pictorial third”. By granting a voice to biblical figures and other characters from narratives that have shaped Western culture, depicted in the paintings accompanying the poems, Amaral provides a critical perspective on both the past and the present. This imbues her ekphrastic work with a subversive and political dimension. The article argues that *Ágora* unveils alternative perspectives on foundational narratives of Western tradition. Through the creation of “apocryphal voices”, capable of generating spaces of resistance, Amaral reinvents and interrogates dominant views embedded in the images. This gesture is intricately linked to the practice of “profanation” as theorized by Giorgio Agamben, enabling a profound reconfiguration of canonical histories and cultural assumptions.

Keywords:

Ana Luísa Amaral, apocryphal voices, profanations

*Don't you know that "No" is the wildest word we consign to  
Language?  
Emily Dickinson, Letters (1878)*

No seu ensaio “Types of ekphrasis: an attempt at classification”, publicado em 2018, Liliane Louvel chama a atenção para o modo como os novos meios tecnológicos, instalados na era digital, provocaram uma mudança no pensamento acerca das relações entre palavra e imagem. Centrando-se no fenómeno efrástico em particular, Louvel demonstra, ao longo do seu ensaio, que a aceção restrita do termo “ekphrasis”, enquanto representação verbal de obras de arte, perdeu, num certo sentido, a sua operatividade, dada a variedade de propostas artísticas produzidas nas últimas décadas que repensam e expandem as possibilidades de interação entre imagem e texto. A noção de écfrese enquanto “word-painting” (1992), formulada por Murray Krieger — ou seja, uma transposição medial que produz um equivalente verbal de uma obra de arte, real ou imaginada — ou ainda a definição restrita de Leo Spitzer, “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1962: 72), não são tão produtivas para o estudo de fenómenos efrásticos atuais. Segundo Louvel, tal poder-se-á dever, em grande medida, à inédita facilidade com que atualmente acedemos a objetos artísticos, através dos meios digitais. Durante séculos, a écfrese — que na retórica clássica significa “descrição” — desempenhou uma função democrática de, verbalmente, dar a ver aos olhos do público leitor imagens, paisagens e obras de arte, que pela sua distância geográfica, não poderiam ser conhecidas por todos. Porém, atualmente, na era da reproduzibilidade técnica e digital, a cópia e a reprodução cumprem agora essa tarefa, libertando a palavra poética da sua responsabilidade para com o visível.

Lançado um ano após a publicação deste ensaio de Liliane Louvel, *Ágora* (2019), de Ana Luísa Amaral, constitui um desses exemplos artísticos contemporâneos que se desviam da noção comum de écfrese. Composto por diversas secções, nas quais se incluem uma reprodução de uma obra plástica, na página da esquerda, e um poema, na página da direita, em *Ágora*, os poemas não procuram descrever os objetos visuais, sendo difícil delinear, de forma precisa, qual terá sido o objeto de partida e o objeto de chegada. Além de Amaral ter confessado que a maior parte dos poemas foram escritos sem ter em conta obras pictóricas (à exceção, segundo a autora, das secções “Anunciação” e “A voz do outro: a doação”),<sup>2</sup> muitos dos poemas já tinham sido publicados, sem a companhia das imagens, na última parte de *Às Vezes o Paraíso* (1998), “A Leste do Paraíso”, tal como notou Maria Irene Ramalho (2020: 229). Assim, neste

livro, o que parece interessar à autora não é tanto problematizar as pinturas em si, mas sim os discursos que elas comportam e que fazem parte da nossa memória coletiva.

As obras plásticas, de que Ana Luísa Amaral se apropria em *Ágora*, constituem, desde logo, aquilo a que poderíamos chamar de “reverse ekphrasis” (Callaway 2017: 53), uma vez que retratam episódios bíblicos e outras narrativas fundacionais do mundo ocidental. De acordo com a estrutura da obra, observamos, em cada secção, as imagens em primeiro lugar. Elas localizam e enquadram a comunidade leitora em termos espaciais, temporais e culturais, funcionando autonomamente, sem necessitarem de licença poética. Contudo, quando a obra pictórica é lida em conjunto com o poema, essa primeira imagem desfaz-se, ganhando diferentes contornos e novas possibilidades de leitura. Veja-se, neste sentido, a secção “O véu”, que constitui um dos segmentos programáticos desta obra:

Diz-se que o lenço é uma lenda,  
que não cumpre as histórias  
eleitas para o Livro

Mas eu recordo,  
em fina nitidez essa manhã  
e a arca com os panos  
e os lenços

Não era como a arca  
onde coubera tudo: bichos e gente, e água e mantimentos; e ainda  
os justos, os que tinham direito à salvação que, sendo embora  
poucos, ocupavam um espaço  
mais largo que serpente

Também não era a arca a ouro e a rubis  
onde muito mais tarde  
havam de guardar fortunas e tesouros  
e prata, e jóias de valor sem nome,  
tão ao revés do nome  
e das palavras d’Ele

A minha arca  
era pequena, tinha perfume de sândalo  
e incenso, dela tirei o lenço  
e enrolei-o em mim, e fui —

Fui pelo meio  
à multidão gritante, e vi-O ali, de encontro  
à exaustão e ao suor, à inquietação de alma  
mais cruel

Outras mulheres nos virão e jurarão por mim:  
que eu encostei o lenço à Sua face,  
e que ela ali ficou, a Sua face, impressa  
como lei

E mesmo no mais raso sofrimento,  
mas quase livre já,  
Ele olhou-me de frente,

e eu disse-lhe Senhor, se  
a prova da verdade  
à espera de lembrança é o meu véu,  
aqui o tendes

faça-se nele  
a história sobre a história que eu sei  
e Vós sabeis

E Ele sorriu, pareceu-me,  
e o seu rosto agora não era já o rosto  
em espelho no meu véu  
nem o rosto do deus dos justos e dos donos  
da palavra, mas o rosto de todos os  
que habitam os restos  
e o rasto da justiça  
(2019: 116-118)



Díptico de João Evangelista e Santa Verónica (pormenor)  
*Verónica segurando o véu*, Hans Memling, 1470-1475  
Fonte: Wikimedia Commons

Nesta secção, Amaral recorda uma história, que embora esteja apenas relatada nos Evangelhos Apócrifos, faz atualmente parte da tradição cristã. Se o quadro, de Hans Memling, evoca a narrativa de Verónica — em latim, *vera icona* —, mulher que terá limpadado a face de Jesus momentos antes de este ser crucificado, no poema, Amaral cede a voz à protagonista da pintura, o que confere ao poema uma dimensão dramática. Através deste poema, acedemos ao íntimo da protagonista da pintura e Amaral propõe que do gesto de Verónica não ficou impresso no véu o rosto de Cristo, “Nem o rosto do deus dos justos e dos donos / da palavra” (2019: 118), pois a voz poética pede: “faça-se nele / a história sobre a história que eu sei / e Vós sabeis”

(*ibidem*). Lembrando a célebre resposta “Faça-se em mim” da Virgem Maria ao anjo Gabriel, que, de resto, acompanha todo o livro, as palavras de Verónica empreendem um milagre, pois a verdadeira imagem de Cristo, presente no quadro, transforma-se, no fim do poema, a partir de um efeito de sobreimpressão, no “rosto de todos os / que habitam os restos / e o rasto da justiça” (*ibidem*). Lida em conjunto com a imagem, a aliteração final, presente na repetição da consoante vibrante “r”, cria um efeito de *mise en abyme*, direcionando a perspectiva do público leitor para o quadro dentro do quadro, para a outra história dentro da história, para as várias faces contidas num só rosto.

Esta secção, tal como toda a obra, pode ser lida através de uma perspectiva transmedial, uma vez que a mesma narrativa é transposta para dois *media* diferentes. Contudo, é a partir do diálogo dinâmico entre imagem e palavra, dessa experiência de leitura entre o visual e o verbal, que se produz aquilo a que Liliane Louvel chamou “third term”, na tradução em língua inglesa do seu livro *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire* (2010). Para Louvel, “[t]he text/image relation is not a mortal combat but an energetic, fruitful collaboration that culminates into the pictorial third; text and image are, thus, interdependent, connected in a dialectic, fruitful oscillation (Louvel 2018a: 207–208). Desta forma, a imagem convoca o texto e o texto convoca a imagem, estabelecendo uma oscilação e uma colaboração frutífera, que, ao deixar de lado um ímpeto agonístico, produz esse terceiro pictural, através da constituição de uma aliança entre a pintura de Memling e o poema de Amaral. Contudo, ao romper com a imagem individualizada de Cristo, sugerindo que, metonimicamente, a sua face contém os rostos daqueles e daquelas que ficaram à margem do direito e da justiça, Ana Luísa Amaral apresenta uma outra versão da narrativa apócrifa de Verónica, produzindo assim um terceiro pictural, “an in-between phenomenon [...], oscillating between an imagistic reading and a read image” (Louvel 2018a: 188).

Uma vez que o processo de composição de *Ágora* não se baseou tanto no recurso à éfrase, mas mais no procedimento inverso — que pode ser visto como um sintoma da diversidade e quantidade de reproduções que os meios digitais colocam à disposição atualmente — considera-se mais produtivo, neste livro, ler as interações entre as imagens e os poemas como diálogos interartísticos do que como exercícios efrásticos. Contudo, ao contrariar e desmistificar as visões dogmáticas das narrativas evocadas pelas pinturas e pelos poemas, *Ágora* produz um efeito semelhante ao que Liliane Louvel chamou de éfrase subversiva. Este tipo de exercício efrástico, refere a investigadora da Universidade de Poitiers, “can subvert and even destroy the apparent discourse of the narrative or of popular opinion to alert the reader to ideological or ethical implications” (*idem*: 251).

Os poemas de *Ágora*, em diálogo com as peças plásticas, oferecem novas maneiras de olhar e de compreender as narrativas fundacionais do mundo ocidental neles presentes, cumprindo um desejo já latente no poema “Perspectivas”, publicado em *Coisas de Partir* (1993):

Um olho no telhado  
E o outro a segui-lo,  
respeitável

Precisava estrabismo

Que permitisse

Mais periferia:

Um olho no telhado,

E proibida rua

Onde o meu outro olho

Deslumbrado

visse o que é invisível

(Amaral 2022a: 85)

Se, em “Perspectivas”, poema que abre o segundo livro da autora, a voz poética reivindicava um olhar estrábico e subversivo, capaz de alcançar a periferia, o invisível, o que fica à margem, escapando à nossa capacidade de percepção — moldada pelos limites do pensamento —, já em *Ágora* esse estrabismo cumpre-se, ao tornar visíveis e legíveis, através dos poemas, versões das narrativas presentes nas pinturas que se julgavam nelas ausentes. Esse ‘terceiro pictural’ produzido pela conjugação entre palavra e imagem concede novas perspectivas dos episódios evocados, encetando uma crítica às ideias de dogma e de cânone: “Diz-se que o lenço é uma lenda, / que não cumpre as histórias / eleitas para o Livro” (2019: 118). Regressando a um dos momentos paradigmáticos do livro, estes primeiros versos da seção “O véu” lembram um dos passos mais elucidativos da posição da autora face ao modo como o mundo ocidental foi moldado pela tradição judaico-cristão. Evocam a arbitrariedade que precede a criação de dogmas — no pensamento da autora, criados pelos “donos da palavra”, subentendidos, nesta passagem, pelo uso do verbo “dizer” no impessoal. No texto de abertura, “Em forma de prólogo, os tempos que se cruzam”, ao seu livro de ensaios *Arder a Palavra e Outros Incêndios* (2017), publicado dois anos antes do lançamento de *Ágora*, Ana Luísa Amaral nota o seguinte:

De finanças, não há-de ter sabido muito Cristo, e biblioteca também não possuiu, embora tenha ajudado, sem querer, a construir uma, feita de um livro só, cheio de versões e de autores, e que dizem até poder ter incluído uma mulher a escrever (mas não sei se este aparte não se deverá ao meu lado feminista a falar, o tal lado que se preocupa com o problema do falso neutro). O que é certo é que, para aqueles que depois organizaram o livro que moldou cultura e civilização ocidentais, tudo o que lá não serviu foi relegado para os apócrifos; mas esse é muitas vezes o problema dos seguidores, dos que querem obedecer a todo o custo, ou dos que se esmeram em rigidez e crueldades. (2017: 11)

Amaral tece uma crítica à definição do cânone bíblico, enquanto dogma, e à autoridade dos seus defensores. Ao condenarem a dúvida e o espírito crítico, durante séculos, estes defensores promoveram, na sua perspetiva, práticas de violência, que marcaram, em grande medida, a história do ocidente. Ao mesmo tempo, Amaral chama a atenção para o que ficou apagado das versões canónicas da vida de Cristo, nomeadamente para o Evangelho de Maria Madalena, relegado para os Livros Apócrifos. E a autora ainda acrescenta:

É que o cânone é assunto de lei, e as «leis», como notava Alberto Pimenta, «fizeram-se para se cumprir, / diz o que as fez mostrando o dedo, // as leis fizeram-se para se cumprir, / diz o que as fez, mostrando o medo». (*ibidem*)

Estes versos de Alberto Pimenta, citados por Amaral, em 2017, evocam, de imediato, não só “aquele dedo erguido / quase a tocar a chama” (2019: 21), do Sumo Sacerdote, na secção “O julgamento”, mas também o indicador autoritário do anjo Gabriel, em “A réplica”. Note-se as palavras implacáveis do anjo amaraliano, em diálogo com a secção que as antecede, intitulada “Anunciação”:

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 te peço:  
é Ele  
que te ordena

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

(E fecha os livros  
porque os livros  
não prestam)  
(2019: 16-17)



A Anunciação (pormenor), Gerard David, 1500  
Fonte: Wikimedia Commons

Este poema contrasta com o discurso interrogativo da Virgem Maria, presente na secção “Anunciação”, uma vez que, confrontada com a mensagem do anjo Gabriel, Maria apresenta dúvidas quanto ao seu desejo de conceber Jesus Cristo: “Eu? ela perguntou / *Mas diz-me como / se trago sobre mim / pano de linho / tingido de mil céus? / [...] / Mas sobretudo / se não ecoa em mim / o nome que me dás / nem o meu sim / ressoa / em nitidez de sino?*” (*idem*: 13). Em “A réplica”, a resposta do anjo surge dominada por um tom autoritário e patriarcal, seja pelo predomínio do uso do imperativo, seja pelo menosprezo, denotado no seu discurso, pelas palavras da Virgem. Se o célebre “Fiat” de Maria é comumente interpretado como um exemplo inspirador de fé cristã, espelhando, simultaneamente, a obediência e o consentimento da Virgem na realização da vontade de Deus, já nesta Anunciação do avesso, apresentada por Amaral, esse “*em mim se faça*” (*idem*: 17) surge como um ato de fala imposto de forma violenta pelo anjo, que, perante a hesitação da Virgem ainda conclui com uma condenação do exercício da leitura, do espírito crítico e da imaginação: “(E fecha os livros / porque os livros / não prestam)” (2019: 17). É também com o poder metalético destes versos que o público leitor se vê confrontado como destinatário da ordem final do anjo, sendo interpelado a optar, ao contrário da Virgem Maria, entre fechar ou continuar a ler o livro que tem nas mãos.

Assim, *Ágora* possui uma índole herética justamente no sentido etimológico da palavra: escolha ou opção. Ao dar acesso à esfera do privado de personagens, maioritariamente, resgatadas de narrativas do cristianismo, mas também de episódios do mundo helénico e do colonialismo europeu, Amaral oferece-nos uma possibilidade, uma alternativa: uma outra perspetiva, uma versão diferente das histórias que estão na base do pensamento ocidental. Ao procurar subverter as noções de lei e de dogma, esta obra permite escutar justamente as vozes apócrifas presentes nas imagens. Sendo que o sentido etimológico do adjetivo grego remete para as palavras “escondido” e “secreto”, *Ágora* revela as vozes ocultas, o avesso das personagens que moldaram a cultura ocidental, convidando o público leitor a imaginar o que poderia ter sido ou o que ficou por dizer.

Na nota introdutória à sua tradução das escrituras não-canónicas, Frederico Lourenço reconhece que a palavra “apócrifo” evoca “os sentidos pejorativos de ‘falso’ e de ‘herético’” (2022: 13). Contudo, nessa mesma nota, tanto recorda que as dúvidas acerca da autoria destes textos também se colocam perante algumas das escrituras canónicas, como desmistifica a ideia corrente de que os Evangelhos Apócrifos teriam sido globalmente rejeitados pelos defensores da ortodoxia. Se, por um lado, os evangelhos de teor gnóstico foram rotulados de heterodoxos e os textos de teor biográfico foram bastante apreciados pelos seus diferentes olhares acerca da vida de Cristo, por outro lado, parafraseando Lourenço, estas escrituras dão conta das perspetivas plurais que vigoraram no cristianismo primitivo. Embora os textos apócrifos sejam alvo de acentuada marginalização, na verdade, Lourenço aponta para o modo como certos investigadores “tendem a valorizar o potencial contido nestes evangelhos [...] para se repensar, hoje, o cristianismo com menos dogmatismo, com mais liberdade de pensamento e com mais espírito de inclusão” (2022: 17).

Esse “espírito de inclusão”, de que fala Lourenço, também está presente na obra de Ana Luísa Amaral. A par de constituir um espaço de convívio entre palavra e imagem, *Ágora*, que em grego significava “assembleia”, inaugura um lugar de reunião e discussão, onde as vozes apócrifas das figuras cristalizadas pelo cânone bíblico e daqueles que habitam “o resto e o rasto da justiça” (2019: 118) podem finalmente tomar a palavra e dizer de si e do mundo, desafiando não só as leituras ortodoxas da Bíblia, mas também as interpretações dominantes da história.

Com a secção de abertura, “O velo de ouro (da outra história)”, acedemos a uma perspetiva diferente da narrativa dos argonautas, que evoca “os exércitos de escravos / sem altura nem nome” sacrificados em prol da conquista do famoso velo:

*O velo de ouro, aquele!*  
ele exclamou

E para o possuir  
sacrificou exércitos de escravos  
sem altura nem nome  
(se comparados ao dragão maior  
protegendo a caverna  
dos mistérios)

Eram escravos-soldados,  
meninos-quase, muitos,  
e as mães dentro do mito  
nada disseram,  
porque nada puderam dizer

E o velo conquistado no final  
era da cor do sangue  
e sacrifício,  
e o sangue era tão espesso,  
fez um tão largo rio, e tão brutal,  
que escorreu pelos séculos

E o velo se fez vela,  
território, nação,

e outro no seu sonho (ou pesadelo)  
repetiu: *Aquele!*



*Jasão trazendo a Pélías o velo de ouro*, Grécia, c. 240-330 a.C.  
Fonte: Wikimedia Commons

Gritando, o reclamou

E a matança ascendeu  
e se cumpriu,  
e protegido pelo dócil pêlo, ele sorriu,  
enquanto tantos morriam,

docilmente —

(2019: 8-10)

Enquanto a pintura retrata apenas o momento em que Jasão cumpre a tarefa que Pélias lhe incumbiu, Amaral, através do poema, desvia a nossa percepção para a história sobre a história do velo de ouro, para o que se encontra ausente e esquecido dentro da imagem. Esses “escravos-soldados”, “meninos-quase” (*idem*: 9), que participaram na conquista do famoso velo e que não ficaram para contar a sua própria história, prestam o seu testemunho através da imagem do seu sangue que “fez um tão largo rio, e tão brutal, que escorreu pelos séculos” (*ibidem*). É através da aliteração “E o velo se fez vela” (*ibidem*), que Amaral associa o mito grego ao colonialismo europeu, dando conta desse *continuum* de violência que tem persistido ao longo dos tempos, em nome da conquista de poder e de propriedade. Neste sentido, o que interessa à poeta é resgatar o avesso da história dominante que permanece silenciado, pois o direito à palavra prevalece um privilégio de alguns, tal como denunciam os versos “E as mães dentro do mito / nada disseram, / porque nada puderam dizer” (*ibidem*).

Na verdade, o que está em causa em *Ágora* é precisamente a problematização das oposições entre quem pôde falar e quem não o pôde fazer, entre o que pode ser dito e o que não se pode dizer e, ainda, entre quem tem voz e quem dificilmente é escutado. Em “A agonia no jardim”, secção que remete para o momento em que, no Horto de Getsêmani, lugar onde se inicia a Paixão, Jesus Cristo aceita sacrificar-se, apesar da sua angústia e desespero, cumprindo assim a vontade de Deus, Ana Luísa Amaral sintetiza, de forma audaz, de que forma o direito à palavra se encontra intimamente ligado ao direito à existência:

[...]

Devo ceder a quê?

À história que contaram  
sobre mim?

Eles não sabem da história mais de dentro,  
a que me fez chegar até aqui,  
sabendo finalmente:

que dizer sim  
era morrer por dentro

que dizer não  
era afogar-me numa longa chama,  
numa Palavra —

em mim  
(2019: 25)

Entregando uma versão apócrifa de um Jesus Cristo subversivo, momentos antes de este de ser aprisionado, — esse mesmo, talvez, que suspirará em “A Ceia”, depois da sua ressurreição, “Ah, poder despir-me / dos meus trajes / aqueles que em divino / me transformam // e comer só o pão em fome e paz, / encaixilhado à luz / deste retrato” (2019: 45-46) — nesta secção ecoa a potência que Emily Dickinson reconheceu na palavra “não”, evocando a epígrafe deste texto. Se este Jesus Cristo de *Ágora* sabe que “não” é a “palavra mais selvagem que se pode confiar à língua” (na tradução de Ana Luísa Amaral<sup>4</sup>), é justamente porque reconhece que a sua existência, a sua humanidade e a sua identidade dependiam da possibilidade de dizer não a Deus. Enquanto a famosa personagem da obra *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street* (1853), de Herman Melville, com a sua agramatical e insistente resposta “I would prefer not to”, cria uma resistência passiva (Giorgio Agamben situá-la-ia numa zona de indiscernibilidade entre a potência do ser e do não ser) (2007: 27), já em *Ágora*, a possibilidade de dizer “não” encontra-se intimamente ligada à potência de ser das personagens de Amaral. Ao abrirem o seu íntimo ao público leitor com a sua “história mais de dentro” (2019: 25), as vozes apócrifas de *Ágora* criam um conflito com as versões dogmáticas da sua própria vida, e nelas ressoa a potência do “não” de “A Agonia no Jardim”.

Este livro não só encena a voz da Mulher de Lot, figura sem direito a nome nem à palavra no Livro do Génesis (e ausente na pintura de Orazio Gentileschi), como também evoca o episódio da Mulher Adúltera, denunciando os assassinatos de mulheres que continuam a ocorrer nos nossos dias: “as pedras, que não morrem / mas possuem o poder de / matar // mulheres // ainda hoje” (2019: 126). Enquanto, em “O sacrifício”, Amaral não exalta a prova de fidelidade de Abraão a Deus, chamando a atenção para a perda de inocência de Isaac ao testemunhar a violência de seu pai, já em “Jacob e o anjo”, o irmão de Esaú luta com Deus e vislumbra um rosto que reconhece como seu semelhante: “Olhei a sua face, e não morri: não Deus, // mas meu irmão” (2019: 50). Note-se ainda que no poema “O julgamento”, Jesus hesita diante da missão de Deus, e a dúvida, inerente ao humano, potencia a sua condição divina:

[...]  
Mas eu não estou sereno,  
finjo estar

Era então resignado  
o meu olhar,  
ou de tristeza e infinita pena  
por me saber  
acima dos mortais?  
(2019: 22)

Desta forma, em *Ágora*, Deus, anjos e humanos conectam-se de forma horizontal numa contínua profanação, recordando o conceito de Giorgio Agamben. Tendo em vista o desmantelamento da religião capitalista, de acordo com a formulação de Walter Benjamin, na obra *Profanações* (2005), o filósofo italiano recupera a aceção latina do termo “profanar”:

Sacre o religiose erano le cose che appartenevano in qualche modo agli dèi. Come tali, esse erano sottratte al libero uso e al commercio degli uomini, non potevano essere vendute né date in pegno, cedute in usufrutto o gravate di servitù. Sacrilego era ogni atto che violasse o trasgredisse questa loro speciale indisponibilità, che le riservava esclusivamente agli dèi celesti (ed erano allora dette propriamente “sacre”) o inferi (in questo caso si dicevano semplicemente “religiose”). E se consacrare (sacrare) era il termine che designava l’uscita delle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini. “Profano,” può scrivere così il grande giurista Trebazio, “si dice in senso proprio ciò che, da sacro o religioso che era, viene restituito all’uso e alla proprietà degli uomini. (2005: 83)

[Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrilego era todo o ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (e eram designadas simplesmente “sagradas”) ou infernais (neste caso eram simplesmente chamadas “religiosas”). E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, por sua vez, restituí-las ao livre uso dos humanos. “Profano” – podia escrever, assim, o grande jurista Trebácio – “no seu sentido próprio denomina-se aquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens”] (tradução minha)

Neste sentido, a profanação é o ato que restitui ao direito humano aquilo que foi separado, que se tornou inacessível através da religião, uma vez que, segundo Agamben, o termo *religio* não deriva de *religare*, aquilo que liga humano e divino, mas de *relegare*, aquilo que os mantém separados. Por isso, acrescenta o filósofo italiano,

[a]lla religione non si oppongono, perciò, l’incredulità e l’indifferenza rispetto al divino, ma la “negligenza”, cioè un atteggiamento libero e “distratto” – cioè sciolto dalla *religio* delle norme

– di fronte alle cose e al loro uso, alle forme della separazione e al loro significato. (2005: 85)

[“à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença em relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado”.]

Assim, profanar, devolver ao uso comum o que foi sacralizado implica desativar, tornar inoperante o seu uso antigo para que o novo uso se possa cumprir.

Em *Ágora*, Amaral procura justamente libertar as personagens bíblicas e históricas de interpretações sacralizadas, dotando-as de imaginação e de uma nova sensibilidade e abrindo-as, assim, ao direito e ao uso comum. Deste modo, a estratégia da profanação não se encontra muito distante do funcionamento paradoxal do princípio constitutivo do proto-feminismo, tal como o delineou Joan Scott, em *Only Paradoxes to Offer* (1996). Para Scott, a condição paradoxal da luta feminista enquanto movimento político residia “na necessidade de aceitar e recusar, simultaneamente, a ‘diferença sexual’” (1996: 3, trad. minha), para que o exercício da diferença não fosse um impedimento à conquista da igualdade. Se aqui a tensão paradoxal do início do feminismo deriva do seu sentido comum, enquanto opinião que desafia a *doxa*, também acaba por propor, em termos retóricos e políticos, uma verdade a partir da harmonia dos opostos igualdade-diferença. Também em *Ágora*, a profanação possui uma índole paradoxal, não só no sentido original do termo, mas também no próprio movimento dinâmico e evolutivo que a tensão dialética entre aceitação e recusa da tradição possibilita.

Neste livro, Ana Luísa recupera narrativas da tradição ocidental, desviando-se delas. É nesse duplo movimento que acontece a profanação. Amaral joga precisamente dentro dos limites das narrativas bíblicas e históricas, aceitando e recusando, simultaneamente a sua autoridade, para libertá-las de uma versão definitiva e propor outras possibilidades de significação. Sendo que, para Agamben, o espaço museológico, enquanto lugar separado, manifesta justamente a nossa impossibilidade de usar o que se encontra no seu interior, em *Ágora*, Amaral abre-nos as portas de um Museu, sem romper com a tradição, mas suspendendo e subvertendo o nosso legado e apontando para novos horizontes, novas possibilidades de uso das nossas heranças.

Se Giorgio Agamben proclamou a profanação como a tarefa fundamental da “geração que vem”, podemos intuir que, em *Ágora*, Amaral assume a missão do filósofo italiano de recuperar o que foi sacralizado, separado do uso comum, acrescentando-lhe um pendor feminista e interseccional. Reconhecendo na reivindicação feminista da diferença a possibilidade do direito à igualdade, Amaral demonstra como, ao longo do tempo o reconhecimento da diferença tem sido, inversamente, motivo de violências plurais. Ciente da diversidade e do cruzamento de formas de opressão que contribuem para situações de marginalização e silenciamento, Amaral, neste livro, desmonta certos episódios conhecidos da tradição ocidental, dando conta da sobreposição de discriminações que os seus protagonistas sofreram não só pelo seu género, mas também pela sua origem, situação de classe, ou pelo tipo de desvio que cometeram em

vida, nomeadamente nas secções “Massacre dos inocentes”, “Terra dos eleitos”, “A mulher adúltera” e “A mulher de Lot”. Note-se, em particular, a desmontagem do episódio da decapitação de Judite e Holofernes, em diálogo com a tela de Artemisia Gentileschi, mulher solitária no seio de uma tradição artística dominada por homens e refém, tal como Judite, de modelos de violência predominantemente masculinos, uma vez que foi vítima de violação sexual por Agostino Tassi, pintor italiano.

Também as secções “Original pecado” e “A tentação: fala a serpente” podem ser consideradas profanações com um pendor feminista, pois ambas tornam inoperante a visão dogmática do mito da expulsão do paraíso, que esteve na base do posicionamento subalterno conferido às mulheres durante séculos, ao associá-las às noções de pecado e de imperfeição e opondo e inferiorizando-as em relação ao masculino. Se, na primeira secção, Amaral confronta a comunidade leitora com a pergunta “Foi Eva quem pecou / ou foi Adão?” (2019: 93), convidando-a a imaginar o que mudaria no pensamento e no passado ocidentais se tivesse sido um homem a desobedecer a Deus, já na segunda secção, Amaral cede a voz à serpente do jardim do Éden e subverte a noção de pecado, propondo que foi graças a ele, que Adão e Eva partilharam “o segredo de ser sob / as estrelas” (*idem*: 97), imergindo no mistério da sua própria humanidade.

Desta forma, é precisamente através destas vozes apócrifas que profanam feminicamente, que *Ágora* deposita na palavra poética a missão de retificar o passado. Em “Madalena: rectificar a história”, Maria Madalena profere:

ainda assim,  
tentar

rectificar  
o sol:

um agasalho  
interno  
para o coração  
(2019: 89)

Símbolo da possibilidade de retificação da história, Maria Madalena ficou inicialmente associada ao pecado da prostituição e, com a Contrarreforma, passou a simbolizar a possibilidade de conversão, ficando conhecida como a mulher penitente. Já no século XX, o papa Paulo VI recusou oficialmente a imagem errante da mulher que terá acompanhado de perto a vida de Jesus Cristo, embora na cultura popular permaneça associada à noção de pecado. Neste sentido, não será por acaso que este poema se inicia com a locução “ainda assim”. Denota, desde logo, uma vontade de quebrar com o rumo que a História tem trilhado, sem ter em conta o que ficou no seu avesso, o que ficou apagado pela sua versão dominante. Se, neste poema, “rectificar a História” significa “rectificar / o sol” (2019: 89), o que está em causa é a necessidade de uma *re-visão*, no

sentido de Adrienne Rich, da lente patriarcal, colonialista e eurocêntrica que tem deixado silentes as vozes apócrifas: as perspetivas que desafiam as versões unívocas do nosso passado histórico. Em “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1972), Adrienne Rich propõe o seguinte:

Re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. (1972: 18)

Num gesto semelhante à inversão do mito órfico reivindicada por Adrienne Rich, Amaral, em *Ágora*, lança um olhar crítico ao passado, procurando iluminar aquilo que ficou oculto das interpretações oficiais da Bíblia e da História. Se recordarmos que o primeiro título pensado para *Ágora* foi precisamente “Fiat”, a “rectificação do sol” e da luz da vela duplamente presente no quadro de Georges de la Tour, reivindicada pela voz de Maria Madalena no poema, pode ser associada à célebre expressão “Fiat lux”, pronunciada por Deus no *Génesis*, dado que a poesia, enquanto *poiesis*, produtora e criadora de linguagem, de verdade e de mundo, possui esse poder de transformar o invisível em visível e a ausência em presença. Assim, por um lado, Ana Luísa Amaral associa o enunciado linguístico “*em mim se faça*”, proferido pela mãe de Cristo, a um gesto de resignação e de submissão à autoridade de Deus. Por outro lado, a poeta reconhece nesse poder metamórfico da palavra poética a potência libertária do “Fiat” bíblico, capaz de gerar mundos outros, mais livres e igualitários.

Contudo, se *Ágora* nos confronta com a possibilidade de retificarmos o passado, através destas vozes apócrifas, Amaral também cria diálogos e espelhos entre a memória e a atualidade, confrontando-nos com a possibilidade de retificarmos o nosso presente. É a partir da leitura das secções finais como “Revelação”<sup>5</sup> que acedemos, de forma mais acutilante, ao testemunho da poeta sobre o seu tempo e sobre o seu contexto:

De nada este conforto  
Em frente do desterro

se os céus aqui: de paz  
e os vossos: livro inteiro

ventos apocalípticos  
e nus  
saudando tão modernos

cavaleiros  
(2019: 133)



Os quatro cavaleiros do Apocalipse, Albrecht Dürer, 1498  
Fonte: Wikimedia Commons

Recordando que a palavra apocalipse deriva do termo grego *apokálypsis* que significa "revelação", nesta secção, Amaral evoca o último livro da Bíblia não para anunciar o fim dos tempos e a salvação do mundo com o retorno de um Messias, mas para evidenciar a bifronte condição do mundo. Ao denunciar a presença na atualidade desses "tão modernos // cavaleiros" (*ibidem*) do apocalipse, que incorporam também no presente a conquista, a guerra, a fome e a morte, a verdadeira revelação desta secção manifesta-se na forma como esses ventos apocalípticos se encontram mais próximos de certas vidas do que de outras, recordando os célebres versos de William Blake que Ana Luísa Amaral nunca se cansou de citar: "Alguns nascem para um doce leite / Alguns nascem para uma noite sem fim" (*apud* Amaral 2021: 105).

E todavia, ao terminar *Ágora* não com "Revelação", mas com "Prece no Mediterrâneo", Ana Luísa Amaral apresenta uma possibilidade de desviar o rumo da violência que assola o mundo contemporâneo. Neste último poema, ao subverter o episódio do milagre dos peixes e dos pães, quem toma a palavra, em tom de súplica, são os milhares de humanos que atravessam diariamente o Mediterrâneo, uma das rotas migratórias mais mortais:

Em vez de peixes, Senhor,  
Dai-nos a paz  
um mar que seja de ondas inocentes,  
e, chegados à areia,  
gente que veja com o coração de ver,  
vozes que nos aceitem.

É tão dura a viagem  
e até a espuma fere e ferve,  
e, de tão alta, cega  
durante a travessia

Fazei, Senhor, com que não haja  
mortos desta vez,  
que as rochas sejam longe,  
que o vento se aquiete  
e a vossa paz enfim  
se multiplique

Mas depois da jangada,  
da guerra, do cansaço,  
depois dos braços abertos e sonoros,  
sabia bem, Senhor,  
um pão macio,

e um peixe, pode ser,  
do mar

que é também nosso  
(Amaral 2019: 137)

Ao utilizar o vocativo “Senhor”, esta voz coletiva dirige-se não só a Deus e à comunidade leitora, mas também aos donos do poder e da palavra, cúmplices das violações de direitos humanos que impunemente se exercem neste recanto do mundo, frequentemente pensado como propriedade da Europa. Enquanto as imagens brutais do Mediterrâneo e das diversas guerras e crises que afetam o mundo contemporâneo fomentam a indignação, iludindo o humano frequentemente com a sua aparente impotência, *Ágora* contempla esses comuns gestos de inércia e apatia, desativando-os, inoperando-os e abrindo-os a novas possibilidades.

“O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso?” (2008: 48), recordou Giorgio Agamben na Conferência que proferiu no Porto, com o título “Arte, Inoperatividade, Política”. É precisamente com este poema final, “Prece no Mediterrâneo”, um dos seus textos onde poesia e política mais se identificam, que Amaral interpela a comunidade leitora, de forma mais direta, com um novo uso mais inclusivo e atualizante do vocabulário específico do cristianismo e do episódio em questão, confrontando-a com a sua potência de agir e de retificar o presente. Lido em conjunto com o quadro, cria-se esse terceiro pictural que funciona como um espelho. Ao refletir e incluir o público leitor nessa terceira imagem, esta secção confronta o humano (e aqui, uns mais do que outros) com a promessa que carrega em si de poder, afinal, reconfigurar a distinção e assimetria entre “vidas dignas de luto” e “vidas não choráveis”, formulada por Judith Butler em *Frames of War: When Is Life Grievable?* (2009).

Neste poema final, reverberam os versos de Adrienne Rich “this is the oppressor’s language // yet I need it to talk to you”.<sup>6</sup> É nesta aparente contradição que as vozes apócrifas de *Ágora* se constroem: entre a aceitação e a recusa da língua e da tradição de violência que ela comporta. É nesse intermédio que Ana Luísa Amaral vê a possibilidade de dar um novo uso, mais inclusivo, à língua e ao nosso legado, colocando sempre o horizonte de expectativa do público leitor em jogo e recordando-lhe da potência e da responsabilidade que é habitar o paradoxo, tal como o seu Aldo Mathias já tinha recordado anos antes, em *A Arte de Ser Tigre* (2003):

E assim, é tão possível ter nas mãos o pesadelo como o paraíso.  
Tal é o peso da metamorfose.  
(Amaral 2022a: 549)

## NOTAS

\* Mafalda Pereira é investigadora pré-doutoral em Estudos Literários na Universidade de Vigo, com um contrato financiado pela Xunta de Galicia e pela União Europeia (2024-2028). Encontra-se a desenvolver um projeto de doutoramento sobre a poesia de Ana Luísa Amaral, em regime de cotutela com a Universidade do Porto. Licenciou-se em Estudos Portugueses pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2020). É Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes — Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É membro do grupo de investigação BiFeGa e do grupo Intersexualidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML). É investigadora colaboradora da I Cátedra Internacional José Saramago.

<sup>1</sup> Este ensaio foi financiado pelo «Programa de axudas á etapa predoutoral da Xunta de Galicia (Consellería de Educación, Ciencia, Universidades e Formación Profesional) cofinanciado pola Unión Europea no marco do Programa FSE+ Galicia 2021-2027».

<sup>2</sup> Cf. < [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=956251628523017](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=956251628523017)>.

<sup>3</sup> “V. Original pecado”, “VI. A leste do paraíso”, “VIII. Babel”, “IX. O dilúvio”, “X. O sacrifício”, “XIII. Salomé após o crime”, “XV. O outro filho (irmão do pródigo)” e “XVII. A terra dos eleitos” são os poemas do livro de 1998 que reaparecem, por vezes, com ligeiras alterações, em *Ágora*.

<sup>4</sup> Cf. < <https://www.esquerda.net/artigo/e-dizer-n%C3%A3o-n%C3%A3o-n%C3%A3o-por-ana-lu%C3%ADsa-amaral/25869>>.

<sup>5</sup> Note-se que este poema constitui uma versão diferente da última imagem de “Imagens de guerra”, publicado pela primeira vez em *Choque e Pavor: 25 poemas contra a guerra do Iraque* (2003) e posteriormente incluído em *Entre dois rios e outras noites* (2007).

<sup>6</sup> Ana Luísa Amaral traduziu estes versos do poema “Burning Children Instead of Paper” da seguinte forma: “esta é a linguagem do opressor// e todavia preciso dela para falar contigo” (2006: 50).

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2005), *Profanazioni*. Roma, Nottetempo.
- Agamben, Giorgio / Pedro A. H. Paixão (ed.) (2007), *Bartleby. Escrita da Potência*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008), «Arte, inoperatividade, política», in *Política. Crítica do Contemporâneo*. Conferências Internacionais Serralves 2007. Porto, Fundação Serralves.
- Amaral, Ana Luísa (2017), *Arder a Palavra e Outros Incêndios*. Lisboa, Relógio d'Água.
- (2019), *Ágora*. Porto, Assírio & Alvim.
- (2022a), *O Olhar Diagonal das Coisas*. Porto, Assírio & Alvim.
- (2022b), “As pontes do meu poema são as pontes que nos ligam a todos”, *Ler*, n.º164, Lisboa, Fundação Círculo de Leitores: 100-105.
- Amaral, Ana Luísa / Gualter Cunha (2006), *Estudos em Homenagem a Margarida Losa*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Butler, Judith (2009), *Frames of War. When Is Life Grievable?*. London / New York, Verso.
- Callaway, Cathy (2017), “Reverse Ekphrasis: The Visual Poetics of Nancy Morejón and Rolando Estévez”, *Afro-Hispanic Review*, vol. 36, no. 2: 50-59, <<https://www.jstor.org/stable/26875208>> (último acesso a 21/12/2024).
- Krieger, Murray (1992), *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Louvel, Liliane (2018a), *The Pictorial Third. An Essay Into Intermedial Criticism*. Tradução de Angeliki Tseti, New York & London, Routledge.
- (2018b), “Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification”, *Poetics Today*, 39 (2): 245-263, <<https://doi.org/10.1215/03335372-4324432>> (último acesso em 21/12/2024).
- Mira (2021), “LIVROS no MIRA – ‘Ágora’ com Ana Luísa Amaral”, Facebook, 15 de junho. <<https://www.facebook.com/miraartesperformativas/videos/956251628523017/>> (último acesso em 04/02/2024).
- Ramalho, Maria Irene (2020), *Amaral, Ana Luísa, Ágora*. Lisboa, Assírio & Alvim, *Revista Da Anpoll*, 51(3), 225-229, <<https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1513>> (último acesso em 21/12/2024).
- Rich, Adrienne (1972), “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, Vol. 34, No. 1, *Women, Writing and Teaching*, 18-30. <<https://doi.org/10.2307/375215>> (último acesso a 21/12/2024).
- Scott, Joan Wallach (1996), *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Cambridge, Harvard University Press.
- Spitzer, Leo (1972), *Essays on English and American Literature*. New Jersey, Princeton University Press.
- Evangelhos Apócrifos Gregos e Latinos* (2022). Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Quetzal Editores.