

DM

**Diálogos interartes: a pictorialidade da escrita
poética em contexto de Gestão Cultural**
O Contributo de Irene Lucília Andrade,
Guilhermina da Luz e Teresa Jardim

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

José Agostinho Teixeira de Barros
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

dezembro | 2021

**Diálogos interartes: a pictorialidade da escrita
poética em contexto de Gestão Cultural**

O Contributo de Irene Lucília Andrade,
Guilhermina da Luz e Teresa Jardim

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

José Agostinho Teixeira de Barros

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

ORIENTAÇÃO

Leonor da Fonseca Martins Coelho

DM

**Diálogos interartes: a pictorialidade da escrita
poética em contexto de Gestão Cultural**

O Contributo de Irene Lucília Andrade,
Guilhermina da Luz e Teresa Jardim

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

José Agostinho Teixeira de Barros

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

dezembro | 2021

**Diálogos interartes: a pictorialidade da escrita
poética em contexto de Gestão Cultural**

O Contributo de Irene Lucília Andrade,
Guilhermina da Luz e Teresa Jardim

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

José Agostinho Teixeira de Barros

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

ORIENTAÇÃO

Leonor da Fonseca Martins Coelho

La gestión cultural marca métodos y técnicas para potenciar el gran muestrario cultural que nos ofrece cualquier ciudad, y no solamente de las producciones artísticas, sino del imaginario colectivo que se arma desde el propio individuo, su grupo primario: su particular familia, su barrio, su trabajo, su desempleo, sus amigos, sus alegrías, sus distracciones, sus tiempos libres, sus miedos, etc

H. R. Brussa (2004)

Ekphrasis (de phrazô, “fazer entender”, e ek, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas. [...] Aélío Theon diz que ekphrasis é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com enargeia, “vividez”, o que deve ser mostrado.

Hansen (2006), p.98

À minha avó (in memoriam)

Agradecimentos

Para concluir este trabalho, o apoio de todos aqueles que estiveram ao meu lado durante a realização do mesmo foi muito importante.

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Doutora Leonor Martins Coelho pela disponibilidade ao longo da investigação. Grato, ainda, pela presença constante aquando da redação da dissertação.

Um especial agradecimento à minha família, que esteve sempre presente ao longo desta jornada, fazendo com que os dias de investigação e de escrita fossem menos stressantes. A eles tudo devo o que tenho vindo a adquirir ao longo destes anos de estudo.

A todos aqueles, quer amigos próximos, quer mais distantes, que me incentivaram a continuar para atingir os meus objetivos, apesar das peripécias da vida, aqui fica o meu obrigado.

Na vida nada é fácil: uma pessoa deve, pois, estar focada para atingir as metas que planeou.

Resumo

Ao longo do trabalho, procuraremos sublinhar os diálogos interartes e intertextuais que se desdobram na obra literária e plástica de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim. Ainda que se contextualize, de modo geral, a produção destas três autoras-artistas, problematizar-se-á a *ecfrásis* na escrita poética. É nossa intenção ver os intercâmbios intersemióticos e os efeitos polifônicos que atravessam as suas criações para podermos elaborar e concretizar um projeto consentâneo com o Mestrado em Gestão Cultural.

A Gestão Cultural, área do conhecimento que se tem destacado ao longo dos últimos anos, permite divulgar inúmeras questões culturais, em geral, e literárias, em particular, captando variados públicos. Gerir a Cultura no âmbito literário permite manter viva a memória individual e coletiva de um autor. Neste sentido, propomo-nos destacar a picturalidade da escrita poética, mas também a plasticidade da escrita, para finalizarmos com um projeto de divulgação dos diálogos interartes existentes na produção de três vozes afetas ao sistema literário madeirense e dá-lo a conhecer ao público, através de uma exposição *online*.

Palavras-Chave: Gestão Cultural; Literatura; *Ut Pictura Poesis*; Irene Lucília Andrade; Guilhermina da Luz; Teresa Jardim

Abstract

Throughout the work, we will try to underline the interart and intertextual dialogues that unfold in the literary and plastic work of Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz and Teresa Jardim. Although the production of these three author-artists is contextualized, in general, the ekphrasis in poetic writing will be problematized. It is our intention to see the intersemiotic exchanges and the polyphonic effects that permeate their creations so that we can develop and implement a project in line with the Master's in Cultural Management.

Cultural Management, an area of knowledge that has stood out over the last few years, allows for the dissemination of numerous cultural issues, in general, and literary issues, in particular, capturing different audiences. Managing Culture in the literary sphere allows keeping alive the individual and collective memory of an author. In this sense, we propose to highlight the pictoriality of poetic writing, but also the plasticity of writing, to end with a project to disseminate the existing interart dialogues in the production of three voices related to the Madeiran literary system and make it known to the public, through an *online* exhibition.

Keywords: Cultural Management; Literature; *Ut Pictura Poesis*; Irene Lucília Andrade; Guilhermina da Luz; Teresa Jardim

Índice

Introdução.....	10
1. A Gestão Cultural na contemporaneidade.....	14
1.1. O papel do Gestor na divulgação cultural.....	22
1.2. A Gestão Cultural da Literatura.....	27
2. <i>Ut Pictura Poesis</i>	35
2.1. Intertextualidade: o texto em contexto dialógico.....	35
2.2. <i>A Ekphrasis</i> e o Diálogo Interartes.....	41
2.2.1. Irene Lucília Andrade: escritora dos sons, imagens e memórias	53
2.2.1.1. A éfrase poética Luciliana.....	60
2.2.2. Guilhermina da Luz: retratos da vida e da morte	79
2.2.3. Teresa Jardim e as imagens repletas de palavras.....	92
3. Concepção, desenvolvimento e realização do projeto	113
3.1. O Projecto: Escolha de Espaço Virtual.....	115
3.2. O processo curatorial	122
3.2.1. Curadoria e espaço expositivo.....	122
3.3. Programação e coordenação do projecto	124
Conclusão	126
Bibliografia.....	128
Anexos.....	138
<i>Printscreens</i> da exposição <i>online</i>	139
Poemas com diálogos intertextuais.....	147
Poemas com diálogos intratextuais.....	156
Poemas com diálogos interartes.....	162
Poemas com diálogo Interarte (poema e ilustração pertencentes às autoras-artistas).....	175
Caligramas	183
Outras transmutações literário-artistas.....	187

Índice de Figuras

Figura 1: Capa do Livro "Angélica e a sua espécie" de Irene Lucília Andrade	62
Figura 2: Capa do Livro "A Penteadada ou o Fim do Caminho" de Irene Lucília Andrade	62
Figura 3: Ilustração presente no livro O Pé dentro d'água.....	62
Figura 4: Capa do Livro "Histórias que o Vento Conta" de Irene Lucília Andrade.....	63
Figura 5: Caligramas Irene Lucília Andrade em Margem 2 - nº26.....	65
Figura 6: Caligrama em O Pé dentro d'Água – Vinte Poemas e Dois Caligramas de Irene L. Andrade	66
Figura 7: Ilustração poética "Emigrante" Irene Lucília Andrade	70
Figura 8: Le Moulin d'Alphonse Daudet à Fontvieille de Vincent van Gogh (June 1888)	71
Figura 9: <i>Terraço do Café na Praça do Fórum</i> de Van Gogh (1888).....	73
Figura 10: <i>La Chambre à Coucher</i> de Van Gogh (1888)	73
Figura 11: <i>Guernica</i> de Pablo Picasso (1937)	74
Figura 12: Georges Braque, 1907, <i>The Viaduct at L'Estaque (Le Viaduc de l'Estaque)</i> 76	
Figura 13: Ilustração Floral <i>Guilhermina da Luz in Corpos de Penumbra</i>	81
Figura 14: Ilustração de <i>Guilhermina da Luz</i>	85
Figura 15: Fotografia de <i>Teresa Jardim</i>	104
Figura 16: "Facto". Poema-objecto	105
Figura 17: Fotografia de uma instalação de <i>Teresa Jardim</i> em diálogo com a poesia .	107
Figura 18: Poema "(mulher que mostra a língua)" de <i>Teresa Jardim</i> em diálogo cruzado com <i>Obras Plásticas</i> de <i>Filipa Venâncio</i>	110
Figura 19: Planta do espaço online expositivo <i>artsteps</i>	117

Introdução

A Literatura e a Cultura partilharam, desde sempre, íntimos laços a partir dos quais o código escrito pode dar a conhecer a memória, a identidade e as mutações que uma sociedade vai sofrendo ao longo dos tempos. Estes “arquivos de memória” escritos são importantes meios para perceber as épocas e os contextos históricos, vindo a literatura a ter grande relevância como código cultural e identitário, revelando, nas suas múltiplas formas, as características da obra de um autor.

A dissertação intitulada “Diálogos interartes: a picturalidade da escrita poética em contexto de Gestão Cultural: O Contributo de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim” pretende, por um lado, compreender a produção poética das três escritoras, destacar, por outro lado, os diálogos entre literatura e outras artes e, ainda, implementar um projeto de divulgação desta vertente junto do público.

Procuraremos dar a conhecer o património, não só literário, mas também artístico, das três escritoras-artistas e ver de que modo conjugam e relacionam a escrita com a linguagem visual. De facto, entre a Literatura e as Artes Plásticas, as autoras espelham a interdisciplinaridade que marca os diálogos interartes e intertextuais que atravessam a sua produção. Nascidas na Madeira, nos particularismos que distinguem as suas obras, é notório o elo entre discursos distintos, mas não raras vezes complementares.

Na interação entre distintas formas de produção artística - literária ou pictural -, a produção de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim revela-se criativa e reveladora de sentidos. As ressonâncias da pintura na poesia e da pintura na poesia espriam-se no inventário que nos serviu de *corpus* nesta dissertação.

Os desdobramentos de linguagens na leitura comparatista que operámos permitem acompanhar uma multiplicidade dialógica deveras interessante. A linguagem da Écfrase na produção de três autoras-artistas revelam a importância que a iconotextualidade, a visualidade da memória e a plasticidade da escrita adquirem numa obra extensa e amplamente reconhecida.

Intemporal, a comparação entre a poesia e a pintura é um assunto muito discutido ao longo dos séculos. Usada em Arte Poética *Ut pictura poësis: erit quae, si propius stes* (v. 361), a expressão de Horácio aborda esta similaridade entre estas duas artes, cuja afinidade fora mencionada, também, por Plutarco, ao atribuir ao poeta Simónides de Céos

esse elo e ao sugerir que “a pintura é a poesia calada e a poesia pintura que fala” (*De gloria Atheniensium*, 346 F).

Foi nossa intenção sublinhar que a *Ut Pictura Poesis* se encontra representada na obra literária das autoras em estudo. Foi também nosso objetivo dar a conhecer essa vertente junto do público. Muitos dos estudos que encontramos sobre as autoras prendem-se com aspetos particulares, quase sempre de natureza temática, mas não exploram os diálogos interartes e intertextuais.

Notemos que a *Ecfrásis* consiste na descrição literária, objetiva ou subjetiva de algo que pertence ao campo das artes visuais, quer na sua generalidade, quer na sua particularidade. Este diálogo pode acontecer de diferentes formas: o diálogo entre literatura e outras obras de arte como a pintura e a escultura, assim como o diálogo intertextual entre o texto produzido e outro texto literário, quer por meio de alusão, citação ou pela plasticidade poética dos caligramas. Esta questão será explorada mais detalhadamente no segundo capítulo intitulado *Ut Pictura Poesis*, nomeadamente na secção designada “Intertextualidade: o texto em contexto dialógico”.

Para a análise particular dos diálogos interartes na produção das três autoras-artistas reservámos a secção intitulada “A *Ekphrasis* e o Diálogo Interartes. Dedicaremos, ainda, subcapítulos para cada uma das autoras. Para cada um dos subcapítulos, é proposta uma interpretação sobre os diálogos plurais patentes na obra, em particular nos textos selecionados, não deixando de explicitar a razão pela qual as três autoras constituíram a nossa escolha no âmbito de uma dissertação de Mestrado.

Relativamente à obra literária de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim analisaremos os diálogos plurais que se espraiam em diversos textos. Foi assim necessário estabelecer um *Corpus* literário que permitisse um melhor entendimento dos diálogos interartes e intertextuais presentes na poesia de três autoras afetas à Madeira, para desenvolvermos um projeto de índole prática, em formato digital. Com este projeto, pretendemos dar conta da produção de três personalidades que se distinguem no contexto regional, mas que têm também visibilidade fora da ilha.

A recolha textual para análise excluiu todas as obras que não são do âmbito poético, deixando, igualmente de lado, poemas em que os diálogos, quer intertextuais, quer interartes, quer memoriais não são tão evidentes ou relevantes para o nosso estudo.

O elo destas transposições intersemióticas levaram-nos, pois, a procurar entender os procedimentos existentes em três produções diferentes, mas todas operando na

correspondência das artes, no diálogo das linguagens e nas relações intertextuais. As escritoras-artistas contemporâneas apelam ao visual na sua escrita ou afirmam a relação do artístico no texto verbal. Exploraremos a intertextualidade e a *ecfrásis* na obra poético-artística de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim.

Saliente-se que o primeiro e o último capítulos estão interligados. De facto, no primeiro, desenvolvemos a nossa reflexão em torno do papel do gestor cultural e, no último, finalizamos com um projeto de natureza prática. O Gestor Cultural, enquanto promotor e conservador do património cultural e literário, tem um papel preponderante no estudo e na sua divulgação. De facto, é responsável pela gestão da cultura tendo em conta as diversas ferramentas adquiridas na sua formação. Encargado da análise do meio que o rodeia ele procura encontrar formas de divulgar esses arquivos culturais e literários junto do público, surgindo como a figura central de qualquer gestão de projetos. Capacitado de distribuir tarefas segundo uma calendarização previamente estabelecida, o gestor cultural deve acompanhar o processo de trabalho em todas as fases, desde a conceção até a sua concretização, avaliando numa fase final o resultado obtido. Ele formula, planeia propostas e atua numa determinada comunidade, procurando solucionar os problemas detetados e as lacunas existentes a nível cultural.

Na Gestão Cultural da Literatura, o gestor cultural deve intervir junto do público logo desde a infância. Em nosso entender, há que criar os meios para incutir o gosto pela leitura e pelos livros na mais tenra idade. De facto, os livros são imprescindíveis arquivos de memória que devem de ser divulgados, não só para não serem perdidos e esquecidos, mas para despertar no leitor o gosto pela leitura e pelo património literário e artístico, proporcionando, ainda, várias competências, comunicativas, linguísticas, sociais, culturais e afetivas, que a leituras dessas linguagens permite.

Encarada muitas vezes como algo para uso técnico, educativo e informativo, procuraremos com o projeto cultural distanciar a leitura desta tecnicidade. Assim, para desenvolver sentimentos empáticos com o público na leitura das visualidades poéticas das escritoras estudadas no âmbito da nossa dissertação, propomos a criação de atrativos subordinados à produção literária em análise.

Numa última parte do nosso trabalho, com o projeto cultural expositivo, faremos a Gestão Cultural desta Literatura e Artes Plásticas, analisando o processo de conceção e

desenvolvimento da ideia e a escolha do *site* onde será mostrado os diálogos diversos¹. Este projeto expositivo irá ao encontro dos objetivos do Mestrado em Gestão Cultural e procurará entregar ao público o resultado de um processo investigativo no âmbito do diálogo interartes.

Utilizámos como meios de informação a recolha e pesquisa de dados em livros, jornais, arquivos e revistas sobre a temática e recorreremos, igualmente, ao conhecimento dedutivo retirado da interpretação dos textos poéticos. Fizemos também uso das ferramentas de Gestão de Projetos e constituímos esta exposição em formato digital, onde procurámos defender uma proposta inclusiva e unificadora do texto nos diferentes campos semióticos de multimédia e do audiovisual. Nela, estão apresentados os textos e obras plásticas das autoras que considerámos significativos no modo como explicitam os vários diálogos que abarcam as intertextualizações. Explorar-se-á esses diálogos entre a poesia e a pintura de forma a apr(e)ender as interferências interartes e as transversalidades dos diálogos no feminino, dando a ver a forma como a criação visual e a criação poética se entrecruzam e, de certo modo, se complementam.

Analisaremos, em última instância, os resultados obtidos com esta mostra expositiva, e procuraremos entender de que forma foi importante na divulgação e promoção da Literatura e das Artes Plásticas produzidas na Ilha por três mulheres de referência no panorama artístico do Arquipélago da Madeira.

¹ A mostra expositiva pode ser visualizada no seguinte link:
<https://www.artsteps.com/view/60db39654463e2672e147b66/>

1. A Gestão Cultural na contemporaneidade

(...) é um campo excitante que permite combinar gestão, com técnicas artísticas e organizacionais com atividades que fazem a diferença nas vidas dos indivíduos e das comunidades. A gestão cultural é a facilitação e a organização das atividades cultural e artística².

Derrick Chong³

A Gestão Cultural é uma área particular das ciências sociais que surge com intuito de valorizar, promover e proteger a cultura e a sua diversidade através da formulação de projetos bem pensados, que transitam por diversas áreas do saber: económica, jurídica, administrativa, de marketing e de planeamento. A sua terminologia integra dois termos completamente diferentes. A Gestão organiza-se de uma forma mais pensada e organizada; a Cultura demonstra-se como algo mais volátil e imprevisível, onde situações movem as ações e não o contrário.

A Gestão foca-se na organização coerente e eficiente do sistema administrativo das instituições e empresas, com o intuito de alcançar um conjunto de objetivos previamente definidos. A cultura, por sua vez, diz respeito a algo mais amplo, incluindo desde artefactos, documentos oficiais até a própria essência do ser humano como ser social pertencente a uma cultura específica. A intervenção na mesma é algo complexo, por isso exige-se a tomada de consciência para o tipo de projeto que se trata, de modo a que atuação possa ser realizada de forma adequada.

A noção de cultura pode ser analisada pelas diversas vertentes que Ferin nos apresenta na sua obra *Comunicação e culturas do quotidiano* (2002), percorrendo as visões antropológica, simbólica, Marxista, estruturalista, sociológica e a dos estudos britânicos. No entanto, isso não garante que ela possa ser entendida a luz da objetividade

²In Chong, D. (2010). *Arts Management*. Oxon: Routledge. pp. 5-6.

³Derrick Chong exerce funções administrativas a nível académico, sendo Gerente Sénior de Marketing e Artes na Escola de Negócios e Gestão Marketing da Universidade de Londres. Estudou Administração de Empresas, sendo doutorado pela Universidade de Londres. Trabalhou em publicidade e como investigador, a sua área de atuação é a interseção das artes com a administração numa vertente crítica institucional (*Arts Management*, 2002), (dados retirados de [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/derrick-chong\(33284075-9464-4280-94cb-547a0b722daf\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/derrick-chong(33284075-9464-4280-94cb-547a0b722daf).html)).

(memória coletiva, tradições, aspetos históricos), porque há que analisar o seu carácter subjetivo (comportamentos, valores, etc.) Trata-se, pois, de uma noção complexa, ampla e dinâmica.

Para os estudiosos do campo cultural, a noção de cultura é “cultura designa a ação que homem realiza – quer sobre o seu meio, quer sobre si mesmo – no sentido de aperfeiçoar as suas qualidade e promover a cultura do espirito” (Ferin, 2002, p. 35). A partir do final dos anos 80, a sua definição começa a ser consolidada. Crespi (1997) define-a “como sendo um conjunto variado de modos de fazer e proceder (rituais) que se deve compreender em função das diversas situações e consoante as exigências colocadas pelas diversas estratégias nas situações sociais concretas” (p. 80). A sua análise deve integrar, segundo Hoggart e Thompson, a *cultura idealista* do espirito, a *cultura patrimonial* das memórias e registos documentais e a *cultura das práticas quotidianas*⁴. Neste sentido, Colombo e Cerezuela afirmam: “La cultura es un sector en el que intervienen muchos agentes, públicos, privados, asociativos, muchas veces, además, mezclados entre ellos, con acuerdos, convénios, formas jurídicas más o menos complejas, etc” (2008, p. 299).

A Gestão Cultural surge, deste modo, como algo distinto das diversas denominações existentes no âmbito cultural (ex.: animadores e promotores culturais; trabalhadores culturais; mediadores culturais), ligando-se ao termo “cultura” e à sua gestão e promoção. Como sustenta Martinez:

la consagración de GC como elemento central de una política y de una economía modernas es ya una realidad que há cambiado hasta la definición de lo que era un gestor cultural. Las figuras antiguas del animador, del manager, del promotor cultural han quedado subsumidas en el nuevo escenario que há visto emerger la *profesión* del GC (Martínez, 2007, p. 65).

Ela organiza-se, segundo Miranda (2012), tendo em conta três grupos específicos: as indústrias culturais, o setor cultural e as atividades culturais criativas (Miranda, 2012, p. 46). A Gestão Cultural surge com o intuito de despertar o interesse para aspetos culturais da sociedade atual, contribuindo positivamente para dar visibilidade a certos

⁴Williams, R. “The Analysis of Culture” in Store, J. (1966). *Culture Theory and Popular Culture*. Londres: Prentice Hall. pp.57-60.

artefactos, textos, imagens, monumentos não muito explorados na contemporaneidade. Ela interessa-se por traças de identidade pertencentes a uma cultura em específico.

Trata-se de uma profissão operada em sociedades democráticas que equilibra os recursos económicos com os culturais, a inovação com a tradição, o sistema privado com coletivo. Ela é, segundo Jorge Cornejo, associada ao âmbito social, mas cuja terminologia conta com uma quebra ao inserir o termo “gestão”. De facto, os processos culturais correm assim o risco de serem associados a algo muito económico. Deste modo, há que ter o cuidado de não orientar esses processos culturais para uma atividade meramente mercantil, focando-se, predominantemente, nos aspetos sociais da gestão de projetos.

Jesús Martin-Barbero e Néstor Garcia advertem para o facto de que “la cultura sólo puede entenderse a luz de lo no gestionable, ya que la libertad, la autonomia y la interdependência de los procesos culturales no son gestionables” (Colombo & Cerezuela, 2008, p. 22). A este respeito Liliana Sousa Silva ainda nos diz que:

[a] gestão cultural na e para a cidade deve partir de políticas culturais que tenham por base valores intrínsecos da cultura, o que inclui aspectos como memória, criatividade, dialogismo, conhecimento crítico, ritos, excelência, beleza e diversidade, dentro da noção alinhavada por Montesquieu de ampliação da esfera de presença do ser.⁵

Enquanto a Gestão, no sentido lato da palavra, é o processo no qual o gestor realiza a adequação dos recursos de diversas índoles a certos fins, a Gestão Cultural procede de forma reversa, onde os fins mobilizam as ações por parte do gestor. A Gestão Cultural não deve olhar para os resultados a curto prazo, mas focar-se em atingir os objetivos no espaço de tempo necessário e adequado, excetuando-se ações eventuais com registo de caducidade.

Independentemente do tipo de projeto que trata, quer seja de índole individual ou coletiva, o gestor cultural há que ter bem claro o que se pretende alcançar. Como é que se vai atingir o objetivo e o que será necessário para corresponder ao que foi previamente estabelecido? Não podemos esquecer que “los proyectos com el horizonte turbio, sufren

⁵Silva, Liliana Sousa e, “Gestão Cultural na e para a Cidade” in <https://docplayer.com.br/33094818-Gestao-cultural-na-e-para-a-cidade-liliana-sousa-e-silva.html> (p. 5), acedido a 11/12/2019.

más para avanzar e consolidarse” (Colombo & Cerezuela, 2008, p. 297). Nesta linha de pensamento, Martinez dirá:

La GC ... compone o dibuja un conjunto de actividades perfectamente entrelazadas que incluyen, al menos, la administración de sus recursos, sempre, por definición, escasos, el número de actos programados, y una línea de trabajo abordada, a corto, a medio y a largo plazo (2007, p. 33).

A origem dos projetos surge, deste modo, como fruto de longos processos. Neste sentido, devemos ter em consideração o que foi realizado anteriormente, evitando repetir erros cometidos em projetos similares. Esta análise prévia permitirá ao Gestor inovar nas propostas que pretende propor, demonstrando que “se puede innovar en situaciones convencionales para tambien tratar temas tradicionales desde una óptica contemporânea” (Colombo & Cerezuela, 2008, p. 297). Apesar de parecer que tudo já foi inventado, ainda é possível encontrar pessoas com ideias novas e diversas maneiras de mesclar a inovação e a tradição por novos formatos.

A gestão de projetos é definida segundo princípios básicos comuns, orientados para a entrega produto final satisfatório que se desempenhe da melhor forma possível. Kerzner (1992) define a Gestão de Projetos como sendo o “planeamento, organização, direção e controlo dos recursos de uma empresa para um objetivo de relativamente curto prazo relativo que foi estabelecido para a concretização de objetivos específicos” (Roldão, 2010, p. 1). Já Turner define-o como o processo que leva algum projeto a uma conclusão, apresentando-o segundo três dimensões específicas: os objetivos, o processo de gestão e os níveis. Por essa razão, Roldão virá dizer que:

Gestão de Projetos é o processo de planeamento, execução e controlo de um projecto, desde o seu início até a sua conclusão, com vista a consecução de um objetivo final num certo prazo, com um certo custo e qualidade, através da mobilização de recursos técnicos e humanos (2010, p. 1).

Por sua vez, Isabel Carvalho Guerra considera que os projetos culturais devem ter por base o enriquecimento cultural da população, através do desenvolvimento que permita a inclusão e participação de todos, visando atingir um fim específico. Martinez (2007) defende, igualmente, a proposta de Guerra e acredita que a cultura e a sua gestão deve

focar-se na comunidade e nas pessoas, de modo a que os indivíduos se sintam parte dos projetos culturais desenvolvidos para si e para a comunidade:

La cultura organizada por la comunidad, desde la comunidad, para el individuo incardinado en su sociedad ofrece a posibilidad de recuperación de lo que llamaríamos una “ética de la virtud”, una ética de la proximidade, una ética de recuperación de valores que, sin cuestionar los procedimentalismos propios de nuestra vida política, complemente estos con un acercamiento a lo más inmediato, a lo de cada día, a lo más cercano: las relaciones interpersonales, familiares, comunitarias (Martínez, 2007, p. 26).

Os projetos culturais fundam-se, segundo Guerra (2002), tendo por base quatro fases: a primeira refere-se às aspirações e a vontade de criar algo novo e instituir alguma mudança, a segunda apresenta-se como o diagnóstico e análise da ideia, a terceira fase parte para a delimitação do plano de ações, finalizando com a concretização do projeto, que exige um acompanhamento e uma avaliação final.

Um projeto é único, complexo, finito e tem um elevado potencial para o risco e conflito. Assim, deve ser trabalhado através de diversas ferramentas que permitirão a identificação, o registo e a avaliação a nível qualitativo e quantitativo dos riscos de modo a planear uma resposta eficaz aos mesmos. O risco dos projetos pode estar associado a diversos fatores, quer seja a nível técnico, político, financeiro, contratual, físico, ambiental, quer seja nas próprias pessoas. Por isso, é necessário realizar essa avaliação acurada das possibilidades de modo a resolver o risco, tendo sempre em último caso um plano de contingência.

No desenvolvimento de um projeto cultural, o gestor deve ter bem definido o programa conceptual onde se relacionam e complementam várias ações com recurso a *briefing* de ideias. Depois da correta definição do programa de projeto, tendo por base o *briefing* de ideias realizado internamente, o Gestor Cultural deve “definir el proyecto en concreto, en detalle, y el ámbito de actuación e influencia del mismo” (Martínez, 2007, pp. 35-36).

David Roselló⁶ e Alba Colombo⁷ afirmam que a Gestão Cultural segue linhas comuns. No entanto, cada um tem “elementos que le caracterizan y le dan personalidad propia” (Colombo & Cerezuela, 2008, p. 295). Os autores afirmam que o contexto tem um papel importante e devem ser tomados como ponto de partida no momento em que o Gestor Cultural pretende elaborar qualquer proposta de intervenção cultural. O contexto no seu âmbito político, social, económico e tecnológico afeta a profissão de Gestor Cultural e na forma como ele gere essa cultura, visto que ele exerce uma relação íntima com o público. Dada a sua atuação em campos incertos com foco no aspeto social e pessoal, os projetos culturais e a sua gestão apresenta maiores dificuldades no que concerne a previsão de custos/ lucros. Neste sentido, leia-se a opinião de Martinez: “Su quehacer, su capacidad de decidir, estarán tambien determinadas por su conocimiento del entorno social en el que se mueve, por su información acerca del conjunto de la actividad artística y de los debates presentes en su entorno” (2007, p. 10).

É de considerar que todos aqueles projetos que fugiram ao processo de análise diagnóstica do contexto acabaram por chegar à conclusão que “cada realidad requiere de un tipo de proyecto no existen propuestas universales válidas y Prêt-à-appliquer” em qualquer situación” (Colombo & Cerezuela, 2008, p. 295). Nos projetos culturais exige-se que se faça um bom estudo de mercado, para que a propostas possam ser orientadas de forma adequada ao público que se pretende atingir. Quem não conhece o público onde pretende atuar corre o risco de ver as suas propostas não irem ao encontro dos destinatários, ficando descontextualizadas:

Definir un proyecto consiste en trasladar un programa a unos espáacios acotando, os recursos disponibles. Se trata ahora de justificar el programa anteriormente definido com precisión, sus plazos generales, sus objetivos, las necesidades que se quieren cubrir, destacando ejemplos de experiencias similares u dificultades (Martínez, 2007, p. 36).

⁶Mestrado em Gestão Cultural pela Universidade de Barcelona, David Roselló Cerezuela é professor de Gestão de Projetos Culturais na Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Diretor da Nexa Cultural, a sua área de atuação centra-se no campo da Gestão Cultural, onde desenvolveu planos estratégicos a nível cultural.

⁷Professora de Gestão Cultural, Alba Colombo é diretora da pós-graduação em Gestão Cultural na UOC. Possuidora de uma experiencia profissional no âmbito da Gestão Cultural a nível nacional e internacional, ela colaborou no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

Um dos aspetos mais importantes na hora de gerir qualquer tipo de negócio e/ou projeto é o planeamento, constituído por objetivos, especificações, desenvolvimento e elaboração do plano de projeto e de trabalhos, previsão dos custos e tempos de realização e definição de recursos e sua correta distribuição. O planeamento é imprescindível na hora de desenvolver qualquer tipo de projeto, na medida em que permite ao Gestor Cultural organizar, através de um cronograma, as atividades que precisam ser efetuadas e concretizadas no curto, médio ou longo espaço de tempo. De facto, partilhamos a leitura de Guerra para quem:

[p]lanear é pensar o futuro. (...) Planear é agir sobre o futuro, não apenas pensar o futuro mas agir sobre ele, criar o futuro: “planear é conceber o futuro desejado e os meios para aí chegar”. (...) Planear é decidir, planear é escolher. (...) O planeamento é um plano integrado de decisões (2002, p. 111).

Para além da definição do público e do contexto, os projetos culturais exigem a contratação de uma equipa de trabalho adequada que vá ao encontro dos objetivos e das necessidades do projeto. Ela deve ter em conta as especificidades e deve analisar de forma acurada o conjunto de tarefas para que possa recrutar o conjunto de pessoas necessário para o projeto em questão. Esta seleção dependerá, igualmente, do modelo organizacional adotado. Veja-se neste sentido a observação de Roldão:

A escolha e fixação de equipe ... deve decorrer dos objectivos do projecto e, numa lógica de *workbreakdown* a sua formação só deve processar-se após a definição de tarefas e recursos necessários, e dependendo do modelo organizacional adoptado (matriarcal, por projecto, ...) (2010, p. 21).

A Gestão Cultural é uma terminologia muito associada ao contexto contemporâneo atual, sendo efetuada mediante o seguimento de um conjunto de processos de modo a que o projeto possa ser programado, desenvolvido e analisado num período específico de tempo. W. Alan Randolph e Barry Z. Posner (1992, p. 17) acreditam que, para um projeto ser bem-sucedido, ele deve de seguir dez regras fulcrais:

1. A criação de “um bom alvo para o projeto”;

2. A determinação de objetivos a atingir;
3. A definição de tempos, avaliações, estímulos;
4. O correto desenvolvimento de um esboço/ agenda de projeto;
5. A correta orientação da equipa;
6. A motivação da equipa de trabalho;
7. A boa comunicação da informação por todos os intervenientes;
8. A criação “de acordos que vitalizem os membros da equipa”;
9. A distribuição correta de tarefas pelos diversos membros;
10. O encorajamento de todos na tomada de riscos, de modo a atingir resultados inovadores e criativos;

Em conclusão, a Gestão Cultural é um trabalho transversal que inclui em si outras especializações que relacionam com outras carreiras ou artes. Ela compartilha a sua ação com diversas áreas, na medida em que exige que o profissional desta área esteja consciente e informado acerca de diversas áreas do saber, visto entrar em contacto com as mesmas no momento em que decide desenvolver um projeto cultural. Assim, comungamos da leitura proposta por Martinez:

la GC se *define* como un tipo de ocupación o trabajo transversal, que se nutre de otros trabajos especializados y que por sí mismo constituye uno distinto com entidade impropia, en relación com las carreras y artes tradicionales, pero com una significación muy marcada y caracterizada no tanto por sus contenidos, que comparte com otras disciplinas, sino por los procesos de representación pública u por unos códigos deontológicos que se definen en prácticas distintas de aquellos otros que emplean los creadores individuales (Martínez, 2007, p. 67).

A Gestão Cultural como profissão é algo que começou a emergir recentemente do contexto contemporâneo. No entanto, o profissional desta área já está capacitado a nível universitário com competências que lhe permitiram gerar e gerir oportunidades de projetos de promoção e divulgação cultural. Apesar de nova, esta área apresenta-se como fundamental na mediação sociocultural. Nela se evidencia uma preocupação e consciencialização para a promoção e divulgação do património cultural. O projeto escolhido no âmbito da dissertação insere-se no contexto da Gestão Cultural, mas concretamente da Gestão Cultural da Literatura, na medida em que a proposta incidirá na

intervenção cultural a nível do património literário, focando-se, predominantemente, no diálogo interartes patente na obra literárias das três escritoras que serão analisadas nos capítulos posteriores. Estas autoras são personalidades incontornáveis no contexto regional a nível das artes e das letras, promovendo na escrita as memórias de um passado na ilha, mas simultaneamente registando outras culturas e mundos.

1.1. O papel do Gestor na divulgação cultural

Los buenos gestores culturales son aquellos que hacen valer sus opiniones, que explican bien sus estrategias y programas y que son capaces de apoyar sus estrategias sumando a otros intérpretes, sabiendo que son estos, eso sí, los definitivos hacedores y protagonistas de la obra⁸.

José Tono Martínez⁹

O gestor cultural ou gestor de projeto estabelece um papel fundamental na divulgação cultural na medida em tem como funções principais a formulação e o planeamento das suas propostas de ação numa determinada comunidade, com o intuito de solucionar os problemas detetados e as lacunas existentes a nível cultural. Ele estabelece um diálogo que preza os interesses dos artistas, dos agentes e do público que vai atingir. Segundo Alba Colombo e David Roselló Cerezuela, o gestor cultural estabelece um papel preponderante na mediação entre o artista e o público, planificando, organizando, prevendo e distribuindo as tarefas no espaço, tempo e recursos humanos ao seu dispor (2008, p. 300). Partilhamos a leitura de Martínez para quem: “El GC es un profesional que gestiona y administra recursos destinados a un público, estableciendo criterios de actuación ajenos al legítimo oportunismo de la acción privativa de los agentes y representantes” (Martínez, 2007, p. 69).

⁸Martínez, José Tono. (2007). *Conceptos y Experiencias de la Gestión Cultural*. Ministerio de Cultura. pp. 18-19.

⁹Gestor Cultural, ensaísta e escritor, José Tono Martínez nasceu é licenciado em Sociologia e Antropologia pela Universidad Complutense de Madrid, doutorando-se em 1997 em Filosofia na Universidade Autónoma de Madrid. Colaborou com diversos modelos estratégicos no âmbito cultural e tem um vasto número de livros publicados, colaborando diversas vezes em revistas e em projetos editoriais.

Antes de exercer a profissão, ele tem de refletir sobre o “significado de la cultura en nuestro tiempo, y en el contexto particular en el que va a desempeñar su trabajo” (Martínez, 2007, p. 13), para não cair no erro de exercer uma gestão muito tecnocrática. Deve olhar a cultura e geri-la num âmbito não apenas comercial, mas também fundamentar-se em aspetos pessoais e culturais, tendo o cuidado de não se tornar num centro comercial. Por isso, este estudioso espanhol sublinha: “Gestor cultural es aquella persona que coordina y sistematiza actividades culturales y sociales administrando para este fin recursos financieros y humanos, de origen público o privado” (2007, p. 68).

O gestor de projeto é, para Victor Sequeira Roldão¹⁰, o “empresário” com estreita ligação com a administração. É a figura integradora, o centro imprescindível da comunicação entre a administração, a equipa de projeto e o cliente, sendo o coordenador de “todas as áreas de conhecimento ao longo do ciclo de vida do projeto” (Roldão, 2010, p. 16). Ele tem um papel preponderante na hora de tomar decisões de diversas índoles: técnicas, comerciais, administrativas e de planeamento financeiro e de recursos humanos.

Como figura de elevado grau em todos os projetos, o gestor de projeto deve ser capaz de hierarquizar os problemas de acordo com a ordem de prioridade, tem de ser espiritualmente aberto, polivalente, ter conhecimentos gerais de gestão, estar interessando em formar e ser formado, ser capaz de resolver obstáculos, ser organizado e acima de tudo ser um eterno motivador da sua equipa de trabalho. Note-se que: “Diferentes fases do projeto podem exigir diferentes qualidades do gestor de projeto criativo na concepção, planeador no desenvolvimento, organizador na implementação e formador na conclusão” (Roldão, 2010, p. 18).

É, ou deve de ser, uma figura capaz de resolver conflitos (técnicos, de custos, de recursos humanos, prioridades), ser multidisciplinar e familiarizado com diversas áreas de conhecimento, visto que irá interagir e contactar com pessoas de diversas áreas (ex.: contabilistas, advogados), que exigirão que o Gestor Cultural esteja minimamente informado acerca de vários aspetos do conhecimento. O papel que desempenha é relevante porque:

¹⁰Nascido em 1948 em Castelo Branco, Victor Sequeira Rolão é doutorado em Gestão pelo ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Ao longo da sua carreira profissional desempenhou funções em diversas organizações em áreas relativas à Manutenção, Produção e Investimentos. O professor catedrático do ISCTE desempenhou igualmente funções relativas a Gestão de Projetos.

Terá que motivar e liderar equipes, terá de planejar e controlar com eficácia, deverá ser capaz de reconhecer erros e pôr em prática com sucesso medidas correctivas para os minimizar, o que implica a capacidade de lidar com a mudança e por vezes com a frustração (Roldão, 2010, p. 19).

Ele deve estar capacitado para fazer um bom diagnóstico, sustentando solidamente as suas propostas de intervenção e levando em consideração o contexto cultural envolvente. Deve adaptar, sempre que necessário às suas iniciativas, a realidade determinada pelo projeto e estar consciente para a complexidade da sociedade contemporânea atual.

Por tanto se deve hacer un análisis del territorio, de la sociedade en la que se va a intervenir, del sector cultural en el que actuamos, de la políticas, sobre todo pero no exclusivamente, culturales en las que encuadramos el proyecto, de su origen y antecedentes propios, del estudio de otros casos parecidos al nuestro en el que nos inspiramos (Colombo & Cerezuela, 2008, p. 296).

O gestor cultural deve estar sempre no centro da informação e da comunicação do projeto tendo em conta o que pretende desenvolver, mediando, planeando e coordenando a equipa de trabalho. Este indivíduo também é responsável pela avaliação final do projeto, procurando sempre perceber o resultado (positivo e negativo), visando a melhoria em projetos futuros.

Quando falamos em Gestão Cultural tendemos muitas vezes a focar-nos num só individuo, o Gestor Cultural. No entanto, ele deve de estar rodeado de uma equipa coesa e eficaz, que demonstrar-se-á como um elemento fulcral para o sucesso e/ou fracasso dos projetos culturais. Ele deve ter sempre bem delimitada e estruturada a equipa de trabalho, levando em consideração os objetivos do projeto em questão, de modo a que as tarefas possam ser distribuídas de forma coerente pelos recursos humanos contratados.

muchos proyectos ven la luz gracias a la determinada insistencia de personas que han sabido ver por delante de los demás, caminhar los primeiros u, sobre todo, acompañarse de gente capaz de motivar su entrono (Colombo & Cerezuela, 2008, p. 297).

A dimensão da equipa recrutada para um projeto varia em consideração da dimensão do mesmo, sendo que por vezes se torna necessária a criação de uma estrutura formal, na qual o gestor é apoiado por uma equipa de administração central que o auxiliará na transmissão de informação pelos diversos sectores do projeto.

Quando o Gestor, cultural ou não, pretende desenvolver um projeto tem de ter em conta a necessidade de organizar, liderar, planear, programar, controlar, contratar, negociar e avaliar o resultado do projeto proposto após a sua conclusão. Ele é responsável pela delimitação da estrutura organizacional, pela organização, contratação e distribuição dos recursos humanos necessários, tendo em consideração um sistema de comunicação eficaz previamente definido. O Gestor Cultural está igualmente encarregado do planeamento, da definição da *Workbreakdown structure* e da orçamentação dos custos do projeto de modo a poder controlar e acompanhar o projeto de forma eficaz.

O planeamento apresenta-se como o foco principal da função do Gestor Cultural, na medida em que exige uma proactividade por parte dele, para que o projeto possa ser concretizado dentro dos prazos previamente estabelecidos. O planeamento integra uma metodologia específica: pesquisamos, selecionamos e tratamos a informação, para posteriormente organizarmos as parcerias e anteciparmos custos, necessidades, dificuldades e tempos. É no planeamento que o Gestor Cultural definirá planos de contingência, tendo em consideração os riscos latentes ao projeto que pretende desenvolver.

Lluís Bonet, Xavier Castañer e Josef Font (2009) consideram que o Gestor Cultural deve levar em consideração o tipo de projeto e o público-alvo que aspira atingir, na medida em que a projeção comunicacional e de divulgação de um evento varia se se tratar de um subúrbio, de um meio rural ou de uma grande cidade.

Alves (2012) considera que o Gestor Cultural é um indivíduo com boas capacidades comunicacionais. Sensível e com empatia para com o outro, ele realiza uma escuta ativa e tem uma abertura intelectual, demonstra domínio nas áreas da gestão pessoal, organizacional e de criatividade. É um “facilitador e mediador, promovendo e gerindo ação” (Alves, 2012, p. 125). A comunicação estabelecerá um papel fundamental nos projetos de índole cultural, visto que permitirá ao gestor cultural criar, definir e delimitar um plano que irá acompanhar o projeto desde o seu início até ao desenho final. Este plano servirá para a organização da equipa de trabalho, bem como para o programa de marketing que irá realizar aquando da promoção do projeto.

O Gestor Cultural deve perceber/ orientar e analisar como vai promover o projeto de modo a que ele possa ser bem-sucedido. A publicidade deve figurar entre 5% a 30% dos projetos, sendo que a mais eficaz é aquela que é passada de indivíduo para indivíduo. Por isso, o gestor cultural deve ter uma equipa tática de comunicação impactante e forte, que crie mensagens atrativas, precisas, concisas e imaginárias. “No hace falta publicitar algo, que si es bueno, la gente ua lo conocerá u comprará, vía boca a oreja” (Martínez, 2007, p. 39).

O cronograma de atividades tem uma elevada importância na medida em que distribui no espaço e no tempo tudo aquilo que precisa de ser realizado, contribuindo para a antecipação de algumas ações necessárias para a execução do projeto. Para além do cronograma, a publicidade estabelece, efetivamente, uma grande importância nos projetos culturais, na medida em que dará visibilidade à iniciativa cultural, cativando novos públicos e atingindo assim a população em grande escala.

O Gestor Cultural deve preocupar-se em manter uma boa base de dados atualizada das tarefas/ projetos realizados, prezando pela qualidade e não pela quantidade. Ele é um ser consciente para as normas e diretrizes legais dos projetos culturais e deve organizar debates com diferentes formadores para poder evoluir, questionar os próprios programas e tomar em atenção os fenómenos globais e as novas tendências. Por isso, Martínez sublinha que: “El gestor cultural es un privilegiado actor cuya acción refleja lo que somos y lo que queremos ser como sociedad, nuestras aspiraciones, nuestras preocupaciones” (Martínez, 2007, p. 9).

Deste modo, quando falamos em Gestor Cultural e do seu papel na hora de gerir a cultura, podemos defini-lo como uma figura multifacetada capaz de enfrentar os maiores dilemas que surgiram ao longo do processo de delimitação, desenvolvimento e realização do projeto cultural. Ele domina diversas áreas do conhecimento (ex.: gestão, literatura, marketing, empreendedorismo, línguas¹¹), todas são imprescindíveis para exercer a sua função como pesquisador, planeador, organizador, avaliador, gestor financeiro e logístico, negociante, motivador, comunicador, animador, formador e divulgador de informação pelos projetos culturais em contacto com diversas entidades e organismos económico-financeiros. Ele é capaz de enfrentar os obstáculos e consegue encontrar

¹¹Cf. Cunha, Maria Helena Melo de. (2005) *Gestão Cultural: Profissão em Formação*, Pós-graduação - Conhecimento e Inclusão Social na Educação. Faculdade de Educação: Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 100–101.

formas de cativar os (novos) públicos, através de ideias cativantes e inovadoras, empreendendo e orientando as suas propostas culturais para um público-alvo específico.

1.2. A Gestão Cultural da Literatura

(...) promoção da leitura é a formação de novos públicos leitores, mas o seu objectivo primeiro e essencial é a formação de leitores competentes.

António Prole¹²

A “cultura” e a sua (in)definição demonstrou, desde cedo, ser um conceito de difícil definição, apresentando um carácter polissémico e heterogéneo. Proveniente do latim *cultus* que significa a arte de cultivar campos e as letras, a cultura assume um papel interativo na vida humana, no qual o indivíduo tem a capacidade de enfrentar e adaptar-se às adversidades do quotidiano e às condicionantes do seu meio. Ela centra-se no ser humano, não apenas como indivíduo, mas, também, como ser social.

T. S. Eliot (1996) afirma que “a cultura de um indivíduo não pode ser isolada da cultura do grupo e que a cultura do grupo não se pode abstrair da cultura de toda a sociedade” (p. 25), ela faz parte do seu desenvolvimento moral, intelectual e artístico, pelo que deve tomar em atenção tudo aquilo que influencia o seu desenvolvimento, quer sejam costumes, crenças, valores, ideias, artefactos adquiridos individualmente ou enquanto membro de uma sociedade.

Denys Cuche considera que todo “o homem é essencialmente um ser de cultura” (Cuche, 1999, p. 23) e a forma como ele se expressa numa determinada comunidade destacar-se-á em diversas práticas culturais que contribuem para a construção da sua identidade. A leitura destaca-se como uma prática importante nessa construção de valores, na medida em que ela permite ao leitor relacionar-se com outras pessoas que relatam as suas experiências através da escrita. Enquanto prática cultural, ela revela-se importante para a sociedade atual, na medida em que permite perpetuar no tempo memórias do passado. O entendimento que temos da cultura e da sua complexidade deve-

¹²In Prole, António. *Como fazer um Projecto de Promoção da Leitura*. ABZ da Leitura: Projectos de Promoção da Leitura. p. 2. Obtido em http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/documentos/manual_instrucoes_projectos_a_C.pdf, consultado dia 18/12/2019.

se aos relatos escritos e ensaísticos, mas também ao modo como o recetor entra num mundo codificado e complexo, podendo ser interpretado de diversas formas. A leitura é deste modo um bem essencial por contribuir para apreendermos a complexificação da cultura e dos seus códigos, pelo que o fomento da leitura deve ser incitado para uma melhor compreensão do mundo, da sua dinâmica e da interação das múltiplas formas e linguagens que o constituem.

Se a cultura nos constitui em seres humanos e nos insere criativamente numa tradição, se uma parte essencial da mesma é a que se encontra depositada para ser interpretada constantemente em codificações escritas, as leituras que fazemos são os materiais da nossa própria construção como animais culturais (Sacristán, 2000, p. 96).

Harold Bloom na obra *Como Ler e Porquê?* (2001) demonstra que a leitura tem um papel importante na formação de opiniões por parte dos indivíduos, sendo essencial para a criação de sentimentos imaginativos e proporcionando prazer por aqueles que têm gosto pela literatura e pelos livros. A este respeito Machado diz: “ler é um direito de cada cidadão e não um dever. É alimento do espírito. Igualzinho a comida” (2002, p. 15).

A leitura surge, deste modo, com um mecanismo essencial no ambiente social das crianças, desenvolvendo imaginários na mente dos mais jovens que assim alargam a sua compreensão acerca do mundo, das crenças e valores. É um material didático que emancipa a criança que se vê apta a explorar um mundo por via da ficção e não ficção. A leitura deve ser sempre vista como um prazer e não como uma obrigação. Ao promover o gosto por ela desde a infância e pelos clássicos da infância, o leitor adulto será depois mais exigente e sobretudo mais apto para a compreensão de obras literárias com uma maior carga significativa.

A nível da literatura, ela também vai contribuir para o desenvolvimento da criança desde o início da sua aprendizagem. A literatura infantil tem efetivamente um papel importante a nível sociocultural, literário e educativo nas sociedades atuais. Ela “... constitui um espaço de representação da diversidade cultural que nos rodeia, de muitas vozes que falam diretamente ao intelecto de leitores sobre muitas coisas, de forma variada” (Morgado & Pires, 2010, p. 13). A literatura não é apenas uma coleção de textos literários, mas “artefactos culturais, produzidos e consumidos materialmente, fruto de

condições históricas específicas e fios de argumentos socio-políticos sobre a relação entre adultos e crianças a cultura e a civilização” (Morgado, 2000).

Encarada muitas vezes como algo instrumental, educativo e necessário para uso técnico, a leitura deve também saber distanciar-se destes tecnicismos. Com a leitura de textos literários, o gosto pela leitura destas textualidades nos tempos livres pode desenvolver sentimentos empáticos e contribuir para uma melhor compreensão da riqueza cultural e literária. Aos poucos, essa riqueza e variedade entra no mundo dos mais novos e prepara-os para uma melhor compreensão da leitura.

A literatura e os livros estabelecem-se, deste modo, mecanismos importantes para o desenvolvimento intelectual, profissional do indivíduo, na medida em que, segundo Cruz (2011), se trata de “um instrumento de aquisição de saber, uma forma de comunicar, de partilhar informações, sentimentos e valores” (p. 15). O processo de ler está presente no nosso quotidiano, quer seja na leitura de um livro, quer seja a simples leitura de um rótulo de supermercado. Por isso, Ferreira e Pereira afirmam que “os proveitos da leitura são igualmente plurais e indispensáveis” (2007, p. 27). Ler faz parte do meio de aprendizagem de crianças, jovens e adultos e serve como mecanismo de interpretação conhecimento, compreensão do mundo que nos rodeia por via de caracteres, de símbolos. Ter acesso a esses livros e à leitura é importante na medida em que nos educa, evitando que as crianças tenham dificuldades no processo de aprendizagem. Prole (2008) considera que a dificuldade de aprendizagem deve-se muito à ausência de hábitos constantes de leitura, devendo-se criar incentivos e orientar os livros às faixas etárias adequadas: “É importante que os hábitos de leitura criem as sujas raízes logo na primeira infância e este é um processo que se deve iniciar antes da aprendizagem formal da leitura” (Prole, 2008, p. 2).

Existem diversos aspetos que influenciam o ser humano a ler, quer sejam de cariz social, pessoal, profissional, culturais, educativas, etc. A leitura deve ser incentivada, e o prazer que proporciona deverá ser visto como um meio de satisfação pessoal. Este prazer é da nossa responsabilidade. Assim há que começar a cativar as faixas etárias mais novas. Segundo Ribeiro & Viana quem “teve livros ao alcance da mão, em casa, ou numa biblioteca próxima, (...) teve alguém que lhe contasse e/ou lesse histórias, alguém que desse voz ao livro” (2009, p. 121) adquire o gosto e o prazer pela leitura e será um adulto interessado por livros. A leitura é convite à interpretação e à liberdade de expressão e está carregada de inúmeros sentidos que convidam à viagem: “... ela comporta muito de

viagem pelo que tem de mergulho num outro, que é o autor, pelo que tem de descoberta de um eu, que é o leitor, pelo que tem de diálogo entre essas vozes distintas ...” (Calixto, 2010, p. 176).

O gosto pelos livros e pela literatura deve partir do contexto familiar. Os pais deveriam criar incentivos para a leitura, mas também é importante fomentar um diálogo íntimo entre texto e leitor. Aos poucos, o indivíduo sente-se inspirado para (re)escrever ou interpretar pelas suas próprias vias. Esta motivação literária, deve também implementar-se no sistema educativo. A escola tem, de fato, um papel relevante na forma como promoverá o gosto pelos livros numa fase inicial, desenvolvendo o projeto de futuro adulto leitor. Esta reconfiguração da criança leitora é da responsabilidade de uma comunidade familiar e educativa que orienta a criança na sua leitura e adequa as obras de acordo com a sua idade e nível de aprendizagem. Partilhamos, desta forma, a opinião de Morgado e Pires para quem:

... essa criança é um ser lúcido, activo e participante na sociedade a partir do que aprende na escola e fora dela; cuja experiência de vida e de leitura importa; que pode encontrar na leitura, ao nível dos títulos e da forma de ler, sugestões de posicionamento crítico e mesmo de transformação social da realidade (2010, p. 47).

Os mediadores da leitura são importantes para a criação de hábitos literários na infância através do incentivo e da motivação. A leitura é segundo Linuesa (2007) composta por três grandes vértices: a escola, a família e a biblioteca (p. 168), e são eles que acompanham os mais novos na rotina literária que não deve apresentar-se como uma tarefa obrigatória.

O mediador deve ser aquele que tem “conhecimentos aprofundados sobre a literatura para a infância, conhecimentos sobre as especificidades dos livros...” (Calixto, 2010, p. 177), para que possa motivar e estimular a criança à leitura de forma adequada. Essa mediação, familiar, escolar ou bibliotecária, é importante na medida em que influenciará a criação de hábitos de leitura e o gosto pelos livros e pela sua descoberta.

Além desses mediadores da leitura, o estado também deve desempenhar políticas que permitam um fomento da literatura pelas diversas instituições, sendo uma preocupação não apenas das bibliotecas, mas também de outras organizações. O fomento da leitura deve, deste modo, acontecer através de uma dinamização criativa que crie

oportunidades das pessoas entrarem em contacto com os livros de uma forma lúdica e adequada. Prole (2008) afirma que todos os projetos de promoção literária devem ter como seu público-alvo majoritário jovens e crianças até aos quinze anos, cativando igualmente os pais para a participação ativa com os filhos nos diversos eventos realizados no âmbito literário.

Muitos dos eventos de promoção e divulgação literária estabelecem um papel preponderante para a criação de hábitos de leitura. No entanto, tais eventos acontecem, na sua maioria, em bibliotecas e espaços dedicados aos livros. Azevedo (2007) considera que essa promoção deve acontecer em outros lugares, como cafés, centros de saúde, lares de idosos, onde “a presença comunitária possa ativamente contribuir para o aumento da literacia dos membros da sociedade” (p. 152). Estas iniciativas devem ter em consideração as evoluções tecnológicas e dos meios de comunicação em massa, criando “jogos de sedução” que incitem curiosidade e interesse para a leitura. A leitura e as práticas de promoção literária são importantes transmissores de tradições, conhecimentos, valores, identidade, dado que divulgam a cultura por intermediário dos livros. Partilhamos desta opinião. Consideramos por isso essencial que se promovam projetos relacionados com a leitura ou com a descoberta de escritores e livros, quer em intervenções presenciais, quer em versões *online*, como veremos adiante.

Existem diversos tipos de atividades de dinamização literária no contexto português com o intuito de criar um incentivo à leitura e à literatura, como por exemplo o Plano Nacional de Leitura (PNL), o Projeto *Casa da Leitura*¹³ da Fundação Calouste Gulbenkian, Os *Voluntários da Leitura*¹⁴, entre outras. Uma das iniciativas da promoção da literatura mais conhecidas é o PNL¹⁵, que surge com o intuito de promover, elevar a literacia de forma ativa nas camadas mais jovens, desenvolvendo segundo, Ferreira & Pereira (2007), diversas competências no âmbito da escrita e da leitura (p. 122). Iniciado

¹³Projeto visionário para a capacitação de mediadores na promoção da leitura junto de jovens, crianças e adultos. O projeto visa “promover a leitura junto de crianças, jovens e adultos, professores, Bibliotecários e pais”, Consultado a 14/12/2019 em www.gulbenkian.pt.

¹⁴Trata-se de um projeto promovido pelo CITI – Universidade de Lisboa em 2012, juntamente com a Associação para o Voluntariado de Leitura (AVL), com o intuito de promover a literacia por parte de voluntários que se disponibilizam para realizar atividades de incentivo em diferentes espaços (ex. bibliotecas, associações).

¹⁵O PNL “... constitui um espaço de confluência discursiva entre adultos e crianças, mas também um conjunto de narrativas que podem ser lidas de forma crítica.” (Morgado; Pires, 2010: 45).

em 2006, o Plano Nacional de Leitura tem por estratégia principal a promoção literária em ambiente escolar, promovendo a socialização da criança com os livros, quer no âmbito escolar, quer no seu lazer, através das diversas propostas apresentadas para cada ano letivo. Este incentivo à leitura por proposta escolar ou de lazer formará a criança leitora, que se interessa pelos livros, resultante quer dos largos anos de escolarização, quer do nível autónomo que foi adquirindo. Esta criança é aquela que privilegia a aprendizagem como algo crucial para desenvolver-se enquanto indivíduo. Em todo o caso, “o PNL opera como nova linguagem pública que invade não apenas a escola, onde já existia, mas também o tempo de lazer das crianças e que investe de responsabilidade tanto as crianças como os pais e demais sociedade civil” (Morgado & Pires, 2010, p. 47).

A nível regional é possível destacar diversas iniciativas que surgem com o intuito de promover a cultura por intermediário dos livros. É de destacar as diversas publicações de livros sobre a cultura insular, o *Festival Literário da Madeira*¹⁶, o projeto *Ler com Amor*¹⁷, a *Feira do Livro da Madeira*¹⁸, o Plano Regional de Leitura e o *Baú de Leitura*¹⁹, iniciativas que têm como o intuito interpelar diversos públicos.

Ora, o Gestor Cultural estabelece um papel fundamental na promoção e dinamização da cultura, na medida em que ela surge como um importante mecanismo de identificação e o gestor pode apelar ao sentimento de pertença a uma certa comunidade, através de um determinado projeto. Considerando que a literatura faz parte da cultura e está repleta de sentimentos de pertença identitária, o Gestor Cultural pode inserir no âmbito dos projetos culturais a promoção literária de um determinado lugar ou sistema de

¹⁶Organizado pela editora Nova Delphi, o *Festival Literário da Madeira* (FLM) surge com o intuito de promover a literatura e a cultura por intermédio de atividades culturais realizadas ao longo de uma semana. O FLM foi lançado em 2011 e já conta com oito edições realizadas, tendo efetuado uma pausa em 2019 para a sua reestruturação.

¹⁷Promovido pela Companhia *Contigo Teatro* sob parceria da DRE (Direção Regional da Educação), *Ler com Amor* realiza encontros literários para a leitura de obras em voz alta, desenvolvendo as competências leitoras.

¹⁸A Feira do Livro do Funchal é um evento anual que promove o contacto entre livros, editoras, autoras e as pessoas em geral. A feira proporciona esse contacto íntimo, quer através de encontros literários, quer através de sessões de autógrafos e outras atividades culturais.

¹⁹Realização de atividades dinâmicas e lúdicas que cativam o gosto para os livros e para a literatura em geral.

modo a desenvolver ações concretas, sem, contudo, incorrer no risco de fechamento e de apelo ao localismo.

Considerando que a leitura nem sempre é o principal atrativo cultural para as camadas mais jovens, o Gestor Cultural pode incentivar o interesse na leitura, recorrendo a inúmeras possibilidades de intervenção. Embora não queiramos confundir cultura com entretenimento, a “animação” literária permitirá que se crie sentimentos imaginativos na mente das crianças, jovens e adultos, criando um atrativo diferente e despertando o interesse pelos livros. A animação da leitura não é o mesmo que leitura de tempos livres. De facto, segundo Prole, a animação literária é determinada por dois princípios: a primeira consiste na formação de leitores de modo a capacitá-los com mecanismos para avaliar criticamente segundo hipóteses interpretativas, a segunda consiste na “interação entre o texto e o leitor” (2008, p. 6).

Apesar da arbitrariedade da animação/ promoção literária, a mesma deve ter em conta alguns aspetos importantes, tais como “uma programação; definição de objetivos; adequação de estratégias em torno do livro e da leitura; estratégias com um tempo de realização; adequação da obra ao destinatário; parcerias institucionais e a existência de um animador com perfil” (Cruz M. J., 2007, p. 97). Ele tem de estar capacitado para realizar uma correta seleção dos livros, adequá-la às faixas etárias e gostos, permitindo uma melhor interação entre o leitor e o texto. Prole considera que há que adequar os textos à pessoa, à maturação, ao interesse, às expectativas, e não criar uma receita mágica global para todos os indivíduos (2008, p. 7).

Na divulgação literária, os mediadores (animador, gestor cultural, professor, bibliotecário), estabelecem um papel importante na dinamização de atividades com um determinado grupo. A estes “mediadores” institui-se a necessidade de difundir a literatura, e fomentar o gosto pelos livros (Nina, 2008, p. 129). Alves (2012) considera igualmente que o gestor/animador cultural tem o papel preponderante na mediação de “produtos culturais e públicos, facilitando uma aproximação e compreensão entre ambos” (p. 111).

É necessário a existência de um educador que influencie positivamente as crianças à leitura dos livros, criando-se assim uma relação de empatia e gosto pela descoberta de novos mundos literários. O animador, segundo V. Cruz, deve “ter o poder de favorecer a participação individual e do grupo, otimizar recursos, valorizar a leitura, ser conhecedor de livros e do público com que trabalha...” (Cruz V. , 2007, p. 30).

O Gestor Cultural da Literatura deve cativar diversas faixas etárias, sendo um indivíduo capaz de criar incentivos à leitura de textos. Ele deve, pois, promover essa literatura e leitura de forma criativa e dinâmica, quer através de palestras temáticas, quer através de exposições que incitem uma curiosidade por parte do observador, quer através de outras formas de interação com os públicos visados. O Gestor Cultural deve integrar a comunidade nessas iniciativas de divulgação e promoção literária, para que ele se sinta parte integrante e desenvolva sentimentos de pertença e gosto pela literatura e pelos livros, influenciando pessoas próximas de si para a entrada num imaginário literário rico e diverso.

Tendo em consideração que Gestão Cultural da Literatura é uma área particular inserida no âmbito da Gestão Cultural, os profissionais devem encontrar formas para gerir e promover a literatura. Sabendo que a literatura tem um papel importante na identidade e legado patrimonial de um povo, sociedade ou nação, a Gestão da Literatura é um veículo de inclusão social podendo assim recorrer-se a políticas de incentivo à leitura e à produção literária. Deste modo, esta dissertação promoverá a obra literária de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim, tendo em conta as ferramentas conceptuais da Gestão Cultural e Gestão de Projetos, através do desenvolvimento de uma exposição alusiva às autoras, revelando o diálogo interartes entre a poesia e as artes plásticas. A Gestão Cultural dessa literatura será o nosso foco principal, intervindo e criando incentivos para que o público possa assistir e participar nesta divulgação cultural e literária.

A literatura pode ser, efetivamente, fundamental para a expressão das vivências de uma escritora. Através de mecanismos físicos, os livros podem ser arquivos de memórias. O leitor pode então descobrir essas memórias ou esses vínculos pela mão de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim em mundos (de)scritos.

2. *Ut Pictura Poesis*

2.1. Intertextualidade: o texto em contexto dialógico

A cultura contemporânea é sobretudo visual. Vídeo games, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos.

(Pellegrini, 2003, p. 15)

O texto e a sua natureza dialógica é um assunto muito discutido ao longo dos tempos. No entrecruzamento e intercâmbio discursivo, que tem sido importante na compreensão da intertextualidade, diz-nos A. Jenny que “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida” (1979, p. 5). Vitor Aguiar e Silva refere que o termo “texto” vem do latim “textus”, apresentando-se como um tecido que liga os vocábulos e as frases numa “trama” (2008, p. 185). Neste sentido, o texto é entendido translinguística e semiticamente como:

um conjunto permanente de elementos ordenados e articulados, cuja co-presença, interacção e função são reguladas por um determinado sistema sígnico. O texto é a realização concreta, numa determinada situação comunicacional e com um determinado objectivo, de um sistema semiótico; [...] é uma entidade delimitada topológica e/ou temporalmente; [...] possui uma organização interna que o configura como um todo estrutural. Em conformidade com este conceito de texto como entidade semiótica, pode falar-se de texto fílmico, texto pictórico, texto musical, [...] sem que se trate, como por vezes se afirma, de uma utilização abusivamente metafórica do termo “texto” (Silva, Aguiar, 2008, p. 186).

O texto e a sua heterogeneidade discursiva deve ser analisado pela crítica porque, segundo Jean-François Chassay, o texto pode ser entendido como um trabalho semiótico dentro de um discurso global da história em sociedade (2008, p. 318). Para Chassay, essa intertextualidade pode ser associada a referências ou alusões dentro da produção literária.

Partindo do sociocognitivism e *dialogismo* bakhtiniano, a intertextualidade vai além dos textos literários e atinge a componente linguística. Um texto não existe

isoladamente, ele dialoga com outros que ajudam na criação de significações. Nesta linha de pensamento, Vigner dirá: “Il n’y a pas de textes ‘purs’. Ils n’existent qu’en rapport avec d’autres textes antérieurement pro-duits, en conformité ou en opposition avec un schème textuel préexistant, mais en relation avec eux tout de même” (1979, p. 63).

Associando-se e ampliando o formalismo russo de Michail Bakhtine (1895-1975), a obra de Julia Kristeva (1966) explora a intertextualidade como uma formação de um texto com um referencial (implícito ou explícito) de outro anteriormente produzido. De facto, nesse diálogo intertextual e nessa escrita multissemiótica, Kristeva afirma:

tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* (Kristeva, 1967, p. 85).

Julia Kristeva observa o texto como fruto de influências textuais anteriores e serve de influência para obras textuais posteriores, sendo necessário estar atento às formas, origens, temáticas dos textos que dialogam entre si. Neste sentido, para José C. Azeredo “A nossa memória textual atua no tecido de nossos discursos, ligando os contextos históricos e impregnando de sentido os textos que produzimos” (Ensino de português: fundamentos, percursos, objetos, 2007, p. 133).

Como refere Ingedore G. Villaça Koch, Christina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante “a intertextualidade em sentido estrito seria uma espécie particular, e marcada, de dialogismo” (2007, pp. 126-127). Assim, quanto ao intertexto, Koch e Luiz Carlos Travaglia vêm também sustentar:

Conforme Beaugrande e Dressler, a intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a produção e recepção de dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores, isto é, diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes (1995, p. 88).

Este fenómeno acontece num mundo cada vez mais dialogante, onde o recetor de textos e o próprio produtor partilham uma comum visão do mundo. Charles Bazerman considera que os textos que cercam os escritores são importantes na medida em que

podem influenciar a forma como os produtores de textos criam e constroem, por exemplo, as suas personagens e histórias porque também vai tratar de poesia. Esta intertextualidade não se restringe à literatura e “a que outros textos você se refere, e sim como você os usa, para que você os usa e, por fim, como você se posiciona enquanto escritor diante deles para elaborar seus próprios argumentos” (Bazerman, 2006, p. 103).

Para Mikhail Bakhtin, o dialogismo linguístico desdobra-se na intertextualidade e na *polifonia textual* (interação verbal entre recetor e enunciador de textos). Nesta polifonia textual:

(...) concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as freqüentes referências que faz Bakhtin ao papel do outro na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz (Barros, 2003, p. 3).

A classificação da intertextualidade é analisada por diversos pesquisadores que propõe as suas teorias ao longo dos anos. No âmbito da literatura, Gérard Genette propôs o conceito de “transtextualidade” como sendo a forma como a intertextualidade opera nos textos específicos (1979). Riffaterre reforça a ideia inicialmente apresentada por Genette, ao afirmar que “Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est à dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre” (1980, p. 8). Esta relação metódica pode acontecer por meio de *paratextualidade* (relação do texto com paratextos: ex: epígrafes, prefácios, títulos, figuras, etc.), *intertextualidade* (citação, plágio ou alusão explícita de um texto no outro), *metatextualidade* (onde há uma relação com a crítica ou comentário), *arquitextualidade* (relação entre gênero discursivo e texto) e *hipertextualidade* (derivação textual num texto [hipotexto] perante um anteriormente produzido [hipertexto] ex. pastiche, paródia). Quanto à intertextualidade, o estudioso ainda sustenta:

Il s’agit d’une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l’intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d’un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu’il a de littéraire, c’est-à-dire son décodage selon la double référence (Riffaterre, 1980, p. 5).

A relações intertextuais são divididas por Piégay-Gros (1996) em dois tipos, relações de *derivação* (onde há uma(s) variação(ões) do texto-matriz) e relações de *copresença* (onde o(s) texto(s) relacionam entre si). Nas relações de *derivação* insere-se a *paródia* (carnavalização lúdica do assunto de textos já escritos), o *travestismo brulesco* (reescrita de uma obra de conteúdo conservado), o *pastiche* (imitação do estilo seguindo a estrutura no texto que está sendo imitado), já nas relações de *copresença* insere-se a *alusão* (menção sutil de um texto-matriz), *referência* (a transcrição não é literal, mas há menção a textos e/ou autores), *citação* (texto transcrito em outro entre aspas) e *plágio* (cópia sem citar).

A intertextualidade para Koch (2004) distingue-se em *sentido amplo* (constituí todo o discursos) e em *stricto sensu* quando um texto escrito num período anterior (intertexto) é inserido num texto mais atual. A recepção e produção de um texto recorre ao conhecimento de textos anteriormente produzidos, ou seja, a informação lida é absorvida e contribui para a produção e criação de sentidos em novos textos. O texto é fruto inconsciente da experiência textual, não estando isento de dialogar no espaço e no tempo. A intertextualidade não se reduz ao intertexto e ao conhecimento do mesmo pois segundo Riffaterre “il s’agit d’un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire” (1981, pp. 5-6). Neste sentido, Koch e Travaglia sustentam ainda:

Todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos, que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe (2000, p. 46).

A intertextualidade pode ser *implícita* (o produtor não faz menção explícita do intertexto que introduz no texto), *explícita* (menção ao intertexto, que é citado, mencionado, aludido), *temática* (partilha de temas, conceitos e terminologias dentro de uma área do saber científica), *estilística* (quando há uma parodia, repetição, imitação de variedades linguísticas ou estilos por parte do produtor textual com um objetivo específico). Em todo o caso:

A intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, isto é, quando um outro texto, ou um fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador; ou seja, quando é reportado como tendo sido dito por outro ou por outros generalizados (“Como diz o povo...”, segundo os antigos...). É o caso das citações, referências, menções, resumos, resenhas, e traduções; em textos argumentativos, quando se emprega o recurso à autoridade (Koch, Bentes, & Cavalcante, 2007, pp. 126-127).

Delimitar a intertextualidade em categorias e em classificações tradicionais leva a que as relações intertextuais sejam vistas de forma demasiado restritiva e incita críticas. Marcuschi, na análise intertextual, propõe o termo *explicitude*, dizendo que “explicitar é oferecer uma formulação discursiva de tal modo que contenha em si as condições de interpretabilidade adequada ou pretendida” (2007, p. 40). Assim, oferecerem meios que permitem que o texto seja interpretado. Nesta perspectiva, o escritor oferece pistas para a interpretação textual que levam em consideração o *contexto* dos leitores, bem como os seus conhecimentos comuns.

No entanto, muitos autores restringem a intertextualidade à literatura, como é o caso de Vítor Aguiar e Silva, afirmando que a estrutura semântica formal de um texto tem capacidade de evocar fenómenos visuais/ musicais, não podendo esses ser considerados casos de intertextualidade, uma vez que o policódigo literário, na sua essência, é permeável de ser contaminado por outras linguagens. A presença de outras artes nos textos literários, para este estudioso, não deverá estabelecer relações textuais efetivas, afastando-se, assim, do defendido por Genette, Jeny e Kristeva.

Daniel Sangsue defende a intertextualidade endoliterária e exoliterária (onde o intertexto se estabelece com textos não verbais, como a pintura, e também com textos verbais de índole científica e/ou histórica). A intertextualidade exoliterária é, segundo Daniel Sangsue, hétero-semiótica quando um texto faz referência a um quadro (2000, p. 28) como procuraremos demonstrar nas obras das escritoras em análise nesta dissertação. Esta intertextualidade está presente na estrutura pragmática e semântica do texto literário, sendo importante analisar os fenómenos intertextuais entre textos pictóricos e literários.

Para isso, Carlos Reis definirá diferentes graus onde se dá a intertextualidade: o grau mínimo (presença de características formais, personagens, estruturas estróficas), o máximo (refere-se ao *pastiche*) e o médio (reflexos de um texto no outros, alusão) (1981, p. 133).

Como fenómeno abrangente, o intertexto permite situar a relação entre a pintura e a literatura. Para Laurent Jenny, ao descrever-se um quadro, recorre-se ao texto verbal de modo a articular o “figurante” verbalizando o observado. Assim, ele vem reiterar:

[...] podemos ver uma relação icónica, segundo a perspectiva tradicional da semiótica, em que o texto se esgota a imitar o esqueleto diagramático da imagem; ou então com J.L.Schefer, podemos adoptar uma perspectiva inversa: para ele a imagem não tem outro referente senão o texto que a enuncia. A partir daí, falar a imagem, é constituí-la. O texto não a substitui, mas encontra o segredo da sua geração. [...] O sistema do quadro, para entrar em relação intertextual com um conjunto verbal, deverá tomar a forma duma enunciação do seu diagrama. Seja qual for o ponto de vista adoptado, o que está evidentemente fora da relação intertextual é a dimensão propriamente figurativa, e o que fica é uma rede relacional comum (Jenny, 1979, pp. 31-32).

2.2. A *Ekphrasis* e o Diálogo Interartes

Poema pictura loquens, pictura poema silens
Simonides de Keos²⁰

*Por vezes, uma imagem é um grão de areia na
mente de um escritor: incomoda-o, fascina-o,
fá-lo refletir.*
João de Mancelos²¹

A relação entre texto e imagem remota aos primórdios da história, nomeadamente à Idade Média, numa época onde o conhecimento se restringia aos mosteiros e onde os sentidos dos textos (evangélicos) eram complementados pelas “iluminuras”²². Esta técnica de produção marcará a arte medieval, na qual o ser humano quer expressar a sua história, vida, paixão, quer por signos literários, quer por imagens visuais, servindo de base para outras artes póstumas. Compreende-se, então, que Guimarães sustente que:

... na Idade Média, o seu suporte visual podia conjugar-se com uma espiritualidade visual cujo limite era a própria inserção na pintura de textos escritos – ou, se preferir, falados porquanto ele saía das bocas de personagens representadas como, nos nossos dias, a *pop art* os fará algumas vezes sair também – e criam um espaço de reflexão, de interpretação (2003, p. 24).

No entanto, a preocupação de correlar a poesia e as artes plásticas surge já na Antiguidade Clássica, com o conceito de *mimesis* na literatura, que concebe por intermédio das palavras a visão do mundo através da “imitação” e/ou “descrição”, criando espaço para discussões que se mantêm até aos dias atuais. Sendo nucleares, *poesis e mimesis* são dois conceitos da filosofia de Platão e da poética de Aristóteles. De facto, ambos referem-se à criação da arte através da reprodução de objetos pré-existentes. Neste período, “acreditava-se que os modelos para as duas artes deviam ser encontrados nos

²⁰Simónides de Keos foi um poeta grego que teve um papel importante para tornar a tradição poética um ofício. Este é o primeiro autor a testemunhar a imagem, ou como mais tardiamente haveriam de chamar *mimesis*, retratando e ilustrando episódios da sua vida.

²¹In “Pintar com palavras: As artes plásticas na poesia de Eugénio de Andrade”, p. 19.

²²As “iluminuras” eram produzidas com ouro e prata e, quando eram expostas à luz, as ilustrações brilhavam.

clássicos, e assim sugeriam os temas históricos e heroicos que envolviam a natureza humana, ideal ou heroica” (Gonçalves A. J., 1994, p. 27).

A Poética²³ é a designação dada aos poemas produzidos pelo poeta, podendo receber títulos diversos. A imitação vem do grego *mimesis* e do latim *imitatio* e caracteriza-se por ser a faculdade de copiar, reproduzir, imitar e representar a natureza e tudo o que a rodeia (o mundo). A *mimesis* aplica-se a artes autónomas e próximas como a música, a poesia e a dança, onde o artista é capaz de imitar a realidade, não partindo de uma imitação passiva (como em *diegesis* de Platão), mas de uma visão dinâmica do mundo observável. Platão, em *Républica*, assume a imitação como a produção de imagens por meio de entusiasmo artístico e inspiração pessoal perante a natureza do “aparentemente real”. Aristóteles, ao contrário, na sua *Poética*, assume que o poeta pode imitar a realidade, sendo intérprete do que observa.

Para explicar esta complexidade, a reflexão de Jacques Derrida acerca do conceito de *mimesis* é mais radical, ao afirmar em *La Dissémination* que: “(...) o real é, em síntese, uma replicação do que já está descrito, recontado, expresso na própria linguagem. Falar neste caso de imitação do mundo é aceitar que estamos apenas a repetir uma visão aprendida na linguagem”²⁴ (Derrida, 1972).

Embora na época clássica da Grécia Antiga não haja menção às musas nas artes visuais, as Artes sempre construíram pontes entre si, como afirma Vasco Graça Moura numa entrevista para o Blogue Cultural de Barreto Guimarães:

As artes tiveram sempre pontes entre si. Na literatura, isto vem desde Homero e o escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada*. Passa por Dante e pela presença das artes na *Divina Comédia*, sobretudo no Purgatório. E estou a pensar em Ficino, que forneceu ao Boticelli programas iconológicos inteiros (como a obra de Dante lhos forneceu), ou em Camões, que tem incursões “plásticas” perfeitamente do seu tempo: o retrato de Tritão, nos *Lusíadas*, é feito à maneira de Arcimboldo. As ninfas da Ilha dos Amores antecipam algumas formas de Rubens, assim como as flores e frutos ali descritos lembram a natureza morta holandesa e flamenga de finais do séc. XVI,

²³*Poética* é também o livro de Aristóteles. cf. Aristóteles. (2017). *Poética*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

²⁴Citação retirada do *E-Dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, consultado em <https://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>, dia 12/08/2020.

princípios do séc. XVII. E o que faz o Cesário com o piquenique de burguesas? A pós-modernidade não será o regresso, mais em bruto, da citação e da colagem, de modo a “refigurar” um real que correntes anteriores do séc. XX tinham simulado esquecer ou feito por esquecer? (Barreto, 2006).

Intemporal, a comparação entre a poesia e a pintura é um assunto muito discutido ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (Gonçalves A. J., 1987, p. 5). Usada em *Arte Poética* “Ut pictura poësis: erit quae, si propius stes” (v. 361), a expressão de Horácio aborda esta similaridade entre estas duas artes, cuja afinidade já fora mencionada por Plutarco que atribui ao poeta Simónides de Céos esse elo ao sugerir “a pintura é a poesia calada e a poesia pintura que fala” (*De gloria Atheniensium*, 346 F). Esta aproximação entre a pintura e a poesia batizada por Horácio não foi aceite por todos os teóricos. Surgiram então várias teorias e discussões sobre esta terminologia com o intuito de chegar a uma definição cientificamente aceite.

A comparação horaciana acreditava na relação que as artes estabelecem em si, mas não dos artífices. A desvinculação do “produto” do fabricante era algo muito valorizado na época greco-romana, onde a mão-de-obra era amplamente desconsiderada e só a “obra” é que tinha valor. Isto leva a crer que “não há nada na *Ars Poetica* que nos permita pensar que a comparação entre poesia e pintura, explicitamente formulada no verso 361, possa estender-se aos criadores ou produtores da obra” (Mora, 2004, p. 16).

C. O. Brink propôs a divisão em critérios não externos e não internos, divisão essa que acredita que “nenhuma parte específica do poema horaciano trata o poeta (ou *artifex*) por oposição a outra parte em que se fala da obra ou da actividade poética” (op. cit. Mora, 2004, p.9), ou seja a comparação das artes não pode ser extensível aos artífices.

Carlos de Miguel Mora sustenta ainda: “O tópico horaciano *Ut pictura poesis* não pode ser estendido aos artífices, nem a outras artes decorativas, nem ainda a outras artes da palavra” (2004, p. 22). A expressão usada por Horácio exclui, igualmente, as outras artes visuais da comparação (poesia & pintura), os motivos são: 1. A secular tradição trazida de Simónides chocou os gregos onde assumia a poesia como uma profissão e cobrava por seus poemas. 2. Ambas as artes em grego utilizam a mesma palavra, daí a associação comparativa, no entanto não existia bases esclarecedoras.

Platão é quem traz os primeiros fundamentos, estabelecendo três níveis de relação entre poesia e pintura: o gnoseológico (focado na ignorância dos poetas e pintores “na

construção e utilização dos objetos em si” (Mora, 2004, p. 17)), o ontológico (a *mimesis* – imitação/ representação) e o psicológico (a percepção relativa e expulsão do estado ideal).

Ut pictura poesis não deve assentar unicamente nas relações entre poesia e pintura, mas também tem de ter em conta os “produtores”/ “manufaturadores” dessas artes. Esta comparação não deve ser algo centrado apenas no *ars*, na obra propriamente dita, mas há que ter em consideração a importância do *artifex*, o produtor de tal obra artístico-literária.

É interessante verificar que na Antiguidade, a poesia era vista como superior às artes plásticas. No entanto, na Renascença há uma “inversão: a pintura passa a ser o termo referencial da comparação” (Pedroso Júnior, 2011, p. 240). Esta inversão deve-se ao facto de o artista passar a ser visto como um intelectual, ao contrário da imagem depreciativa e de trabalho manual/mecânico anteriormente associada previamente a eles. Os pintores foram importantes para o desbravamento teórico da pintura como atividade intelectual, onde Leonardo Da Vinci²⁵ teve um contributo importante nesta discussão com a compilação *Tratado de pintura* (1651);

A pintura serve a um mais digno sentido que a poesia, pois representa com maior verdade as obras da natureza que o poeta. E são muito mais dignas as obras da natureza que as palavras, as quais são obra do homem, pois tal desproporção existe entre as obras do homem e as obras da natureza, como aquela que existe entre Deus e o homem. Daí ser mais digno imitar as obras da natureza, verdadeiras semelhanças em ato, que imitar com palavras os fatos e os ditos dos homens (2000, p. 59).

Nesta mesma época surgiu outra discussão assente no facto de certos autores considerarem a pintura como um fenómeno visual e a poesia como um fenómeno auditivo. Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoon: um ensaio sobre os limites da pintura e da poesia*²⁶ (1766), defende essa sincronia visual da pintura (a percepção total da obra

²⁵Polímata Italiano, Leonardo da Vinci (1452 – 1519) foi uma personalidade do Alto Renascimento que se destacou nas diversas áreas do conhecimento (matemática, ciência, engenharia, pintura, escultura, poesia, entre outras). Dotado de muitos talentos, Da Vinci é considerado um dos maiores pintores de todos os tempos.

²⁶*Laocoon: um ensaio sobre os limites da pintura e da poesia* é uma obra crítica de Gotthold Ephraim Lessing, importante para o estabelecimento de padrões de discussão acerca da literatura e da estética. A

pelo espectador ao apreciar a sua totalidade) e a diacronia audível da poesia (algo que existe um tempo mais longo para o ouvinte apreciar o fenómeno). Propondo uma releitura da analogia entre pintura e poesia, Lessing não nega a similaridade, mas cria fronteiras entre ambas. O autor afirma que a poesia e a pintura são vizinhas, onde a poesia é representada como um conjunto de signos articulados no espaço/ tempo, e a pintura é o reflexo de cores e figuras representadas no espaço, não devendo ser inconvenientes uma para a outra. Assim, sustenta:

A pintura é uma arte da imagem, isto é, do espaço, enquanto a poesia é uma arte da linguagem, isto é, do tempo. A pintura e a poesia são, portanto, submetidas a determinações específicas. O que o poeta pode contar nem sempre pode ser mostrado pelo pintor (Lessing, 1998, p. 96).

É no período do renascimento que o “paralelismo entre as letras e as artes plásticas, em geral, atinge seu ponto culminante” (Cortez, 2003, p. 282), dado que a arte produzida resgatava muito as passagens bíblicas e os textos místicos. Marcado pela revolução intelectual, o período do Renascimento redescobre as obras clássicas de Platão e Aristóteles, traduzidas ao longo dos tempos. O tratado *Da pintura* (1436) de Leon Baptista Alberti, teórico italiano humanista, destaca essa preocupação dos humanistas italianos, em aproximar a pintura com a retórica e poética.

Atualmente, o apelo visual é cada vez mais constante. Assim, as imagens visuais estão presentes em todas as atividades do nosso quotidiano. Porém, a linguagem verbal não se estancou, ela adaptou-se à nova realidade do mundo visual, estabelecendo relações indeléveis com ele. Este estabelecimento de relações entre diferentes sistemas de signos surge com o objetivo de aproximar a pintura da poesia, observando o que há em particular e a diferença de linguagem que usam para se expressar através da arte. Apesar de heterogeneamente diferentes a nível de significado, há que comensurar uma plausível relação entre ambos. Diferenciar pintura de poesia é na opinião de WJT Mitchell uma verdade literal, na medida em que muitas das vezes as pessoas tendem a metaforizar os termos e compará-los um com o outro. Nesta linha de pensamento, Souriau afirma:

argumentação incide na máxima *Ut Pictura Poesis* de Horácio, onde o autor defende o carácter próprio de cada arte (a poesia no tempo *versus* a pintura no espaço).

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda e misteriosamente, se comunicam ou comungam. (...) algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umas trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (1983, p. 16).

Na sociedade contemporânea atual, observamos o interesse exacerbado pela utilização deste diálogo interartes (poesia e artes visuais, por exemplo, como aliás se vai identificar no corpus deste trabalho), o que leva Stephen Cheeke a afirmar que a cultura atual está muito baseada na imagem. Deste modo, os poetas, através da linguagem verbal, transmitem os estímulos visuais que os rodeiam. Para além disso, é de considerar que o escritor cada vez mais se vê em contacto com o objeto artístico, pelo que o mesmo apropria-se da obra como meio de inspiração para o seu tratamento linguístico.

Stephen Cheeke também considera que um dos motivos para a “apropriação” das artes no âmbito das letras pode dever-se à preguiça do escritor que, não sabendo sobre o que escrever, escolhe uma obra que lhe dará meios para contruir uma narrativa (Cheeke, 2008, p. 2). Cheeke considera, igualmente, que muitos escritores procuram incessantemente o novo e vêm na obra visual terreno virgem para explorar o que nunca foi explorado na linguagem literária. O último estágio é o “contágio”, o desejo de conhecer e assimilar novas artes na sua própria obra textual.

O entrelaçamento interartes segue o trajeto das artes e desenvolve-se desde o início do século XX, sendo que os estudos comparatistas analisam esse carácter de transição e mobilidade do poético e do visual:

não mais preocupada com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais, a arte recente volta-se para as ‘impurezas textuais’. O campo da arte mudou na medida em que a separação entre formas distintas de expressão (como expressão visual versus expressão literária) já não é mais obedecida. Assim, como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam, e o que Hal

Foster chamou de ‘impureza textual’ pode estender-se até a quebra dos limites entre as linguagens (Veneroso, 2005, p. 46).

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2005) considera que a agitação dos movimentos de vanguarda e correntes do século XIX desestabilizaram o ambiente artístico. Assim sendo, a poesia sofreu várias alterações, dado que a problematização pintura-poesia ganhou algum destaque. De igual modo, Arlindo Daibert dir-nos-á: “as primeiras aparições da palavra dentro do espaço do quadro, de forma sistemática e integrada ao discurso plástico, podem ser examinadas a partir da produção de pintores cubistas, já durante a década de 1910” (1995, p. 76).

É com o surrealismo que ambas as artes se aproximam ainda mais, dado que as imagens surrealistas rompem com a noção do real e seguem temáticas oníricas. O futurismo irá posteriormente propor a fusão do visual (icónico) e verbal, definindo aquilo que se denominará de poesia visual:

Um poema visual é algo que foi feito para ser visto e lido simultaneamente. A linguagem verbal e a linguagem icônica formam uma única entidade visual, em que a dimensão gráfica das palavras é colocada em evidência. O sentido é dado pela leitura da imagem, que perde uma parte do seu significado se apresentado de outra forma. Existem muitas maneiras de se combinar os códigos verbal e visual para formar um poema. O que diferencia um poema visual das artes gráficas pode ser definido como montagem, o modo de articulação dos conteúdos verbais e visuais. A apresentação das palavras, a sintaxe do poema é o que permite a criação de sentido. O arranjo formal, a composição é o que importa (Cador, 2007, p. 70).

Rompendo com os limites da linguagem visual e da poesia, o concretismo revoluciona a forma como vemos os versos, fugindo ao tradicional e explorando diversas possibilidades para além da palavra, mas olhando, também, como essas palavras se dispõem. A poesia concreta incide na visualidade poética, evidente na obra de Apollinaire, bem como nos textos de Irene Lucília Andrade, como analisaremos mais adiante. Esta poesia abala o verso tradicional, e “o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (Campos, Pignatari, & Campos, 1987, p. 44). O leitor é

solicitado a ler, interpretar, e, igualmente, a descodificar os signos, de modo a apreender o essencial do texto e o que vai além dele.

Intimamente ligadas, a literatura e arte influenciam-se uma a outra, e o *contaminatio* das artes plásticas (pintura) na poesia é evidenciado na literatura internacional. Além da menção artística na poesia, muitos poetas do realismo são tão descritivos que “pintam” telas através da poesia, provocando sensações tácteis, visuais e olfativas, como acontece, por exemplo, em Cesário Verde e em Gustave Flaubert.

Assim como o pintor imita a natureza, ações e semelhanças de homem ou de qualquer animal, ou parte da terra, ou do mar, assim a pena retrata tudo [...] da poesia é próprio uma muda facúndia, da pintura um eloquente silêncio: este se cala naquela, e aquela reza neste [...] a pintura [...] deleita a doutos e a ignorantes, o mesmo obra em ambos a poesia, porque os doutos se recreiam com a boa invenção e sua alegoria, e os ignorantes com as cadências do verso (Muhana, 2002, p. 72).

Este diálogo entre Poesia e Pintura tornou-se objeto de investigação, dando mais tardiamente origem ao termo Estudos Interartes estabelecido pelo teórico Claus Clüver²⁷ que promulga os princípios, os métodos e os objetivos destes estudos interartísticos. O campo dos Estudos Interartes fornece metodologias abrangentes, sendo que “os objetivos dos estudos interartes são largamente determinados pelas mesmas preocupações que dominam o discurso crítico atual – e por isso deverão frequentemente coincidir com os objetivos dos *Cultural Studies*” (Clüver, 1997, p. 52).

Apesar do entrecruzamento que as artes têm entre si, elas são representadas de diversas formas: a literatura pelas palavras, a pintura pelas telas, a músicas pelos sons, daí que seja necessário analisá-las na sua particularidade e individualidade. Estas formas de arte podem, por vezes, ser de impraticável comparação entre linguagens. No entanto, na linguagem poética, podem ser traduzidas as diversas artes. (Souriau, 1983). A poesia é, deste modo, o elemento universal plausível de conceber diversas linguagens artísticas.

Desde os anos 60, temos vindo cada vez mais a privilegiar o nexos relacional e o diálogo entre o visual e a literatura. No âmbito deste contexto relacional e dialogante, surge a *ecfrásis*, uma área que privilegia e analisa de que modo esta relação entre artes acontece.

²⁷Professor do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Indiana.

O termo grego *ecfrásis* aproxima-se do latino *descriptio*, e é uma área que tem vindo a ganhar relevo, mas, o termo grego *Ekphrasis* (*ecfrásis*) surge mencionado pela primeira vez na retórica de Diónisos de Halicarnasso (Retórica, 10.17). Em todo o caso, para a emergência desta área contribuiu a *Ode on a Grecian Urn* de John Keats, os trabalhos de Leo Spitzer e os de outros investigadores que têm vindo a dedicar os seus esforços a decifrar e a desenvolver esta teoria de modo a que a mesma fosse aceite à luz do meio investigativo (John Hollander, W. J. T. Mitchell, Stephen Cheeke). Segundo Clüver, ela:

abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior, ou (...) constituir o texto inteiro (1997, p. 42).

A *ecfrásis* consiste na descrição literária, objetiva ou subjetiva, de algo que pertence ao campo das artes visuais (fotografia, escultura, filme), quer na generalidade da obra, quer em particularidades da mesma.

Denominado *Bildgedicht* em alemão, esta terminologia é praticamente comum à *ecfrásis* e é utilizada para descrever a obra de arte (escultura, pintura), defendida por Claus Chüver como uma forma de transcrição e reescrita. A *ecfrásis* é algo mais do que um género ou de uma *mimesis*, ela procura capturar o mundo através das palavras, da descrição e da reprodução do objeto. O princípio ecfástico promove uma relação dialética entre a imagem (*eidolon*) e a ideia (*eidos*), sendo que a écfase é somente mimética no exercício imaginativo. Esta representação/ descrição é, segundo Fernando Martinho, subjetiva, dado que o escritor não é um mero descritor, ele utiliza da sua experiência com a obra e descreve-a, representa-a da forma como ele a vê e não da forma como “o outro vê” (1996, pp. 259 - 260).

O objeto artístico é, deste modo, um pretexto além de subtexto para realizar este diálogo intertextual que recorre a memórias e sentimentos do próprio autor. Este processo ecfástico pode ocorrer de diversas formas: na descrição do imaginário ou do real da obra de arte de forma descritiva, na metamorfoseação do objeto até atingir uma imagem desconstruída do observado (Ribeiro E. , 2008, p. 147), na posição crítica relativa ao

objeto (Aguilar e Silva, 1990, pp. 214 - 218), na alusão entre sentimentos e objeto artístico de modo alegórico (Cheeke, 2008, p. 13). Além disso, a *ecfrásis* incita um processo criativo de incentivo à criação partindo do mundo observável, que serve como referência e inspiração para a produção artística (ex.: Estudo de Aquiles feito por Homero, onde o autor relatou como Aquiles foi forjado por Hephaestus). Verifique-se o entendimento da Hefferman sobre esta questão:

First, because it [ekphrasis] evokes the power of the silent image even as it subjects that power to the rival authority of language, it is intensely paragonal. Second, the contest it stages is often powerfully gendered: the expression of a duel between male and female gazes, the voice of a male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening, of male narrative striving to overcome the fixating impact of beauty poised in space. Third, the relation between the arts in an ekphrastic work of literature is not impressionistic — not something conjured up by an act of juxtaposition and founded on a nebulous “sense” of affinity. On the contrary, it is tangible and manifest, demonstrably declared by the very nature of ekphrastic representation. And finally, though we have scarcely begun the history and poetics of this mode, it is extraordinarily enduring: as ancient as the descriptions of the shields of Achilles in Homer’s *Illiad*, as recent as John Ashbery’s “Self-Portrait in a Convex Mirror” (1974), his poetic meditation on a painting by Parnigianino. To see how painting and sculpture have been represented by poets ranging from Homer’s time to our own is to see that the history of literature can be written as a history of its perennially conflicted response to visual art (2004, pp. 1 - 2).

Tendo em conta que uma obra de arte visual procura a representação de algo existente ou inexistente, o poema ecfástico é “uma representação da representação” (Martinho, 1996, p. 260). Estas descrições particulares, ao longo dos tempos, tornaram-se mais recorrentes, e a poesia contemporânea começou a recorrer à descrição como mecanismo de contemplação do mundo, da obra de arte por intermédio das palavras. A “descrição”, cada vez mais plástica, não limita a *Ecfrásis* à exposição passiva do observável, mas visa igualmente reconstruir o examinado e agir subjetivamente sobre o objeto. O poeta descritor não se reduz à objetividade do observável comum, mas pretende expor a sua visão “plástica” e diferenciada.

No âmbito da poesia, a éfrase é apresentada por intermédio da descrição do objeto contemplado, quer na sua generalidade, quer na sua particularidade. Este recurso antigo está presente na *Ilíada* de Homero, mas percorre o romantismo, Parnasianismo até os dias atuais. A poesia efrástica transpõe o visual para o âmbito textual num jogo intersemiótico da palavra. Esta técnica efrástica é tão antiga quanto a analogia entre a poesia e a pintura e o seu encontro na antiguidade. Quintiliano diz-nos que:

Premièrement donc rangeons parmi les beautés du discours l'évidence, dont j'ai déjà parlé dans mes préceptes sur la narration puisque cette qualité, que d'autres appellent la vive représentation des objets, est plus encore que la clarté, en ce qu'elle ne se contente pas d'expliquer, mais qu'elle peint (1865, p. 329).

Alexander Pope²⁸, o poeta do século XVIII de origem britânica, praticava a arte pictórica e a arte poética, considerando que ambas apresentavam uma relação estreita uma com a outra. Nas suas obras literárias, ele apresenta um pictorialismo poético e as descrições pormenorizadas permitem o leitor pintar o enredo e as personagens, numa fronteira comum entre ambas as artes. As imagens são enfatizadas pelas palavras, onde o leitor é convidado a “assistir”, na leitura, à visão de uma imagem como se estivesse num museu.

No contexto português é de destacar o papel preponderante de Maria Fernandes Conrado, Fernando Martinho e Rosa Maria Martelo no estudo das relações entre cinema e texto literário. Podemos também assinalar *Ekphrasis: o poeta no Atelier do Artista* (2006)²⁹ de Mário Avelar, porque, nesta obra, o ensaísta elucida-nos a pensar o movimento efrástico e a sua natureza dialogante.

Podemos concluir que o mundo contemporâneo é mais dialogante e as artes, em geral, relacionam-se cada vez mais entre si. Nesta investigação, incidiremos sobre a análise dos diálogos interartes e intertextuais na obra literária e plástica de Irene Lucília

²⁸Nascido em 1688 em Londres, Alexander Pope se destacou como um dos maiores poetas de origem britânica do séc. XVIII. Tradutor da obra de Homero, o poeta foi o mais brilhante satirista da era Augustana e teve fama e relevo internacional.

²⁹Apesar de ser uma obra de extrema importância e interesse a nível do diálogo interartes, optou-se por mencionar somente a obra, uma vez que não exploramos ao pormenor a obra em questão dado que não se aplica às autoras em trabalho.

Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim, explorando esses intercâmbios intersemióticos e os efeitos polifônicos que atravessam as suas criações. De facto, a presença interarte na poesia das escritoras, permitir-nos-á problematizar a *ecfrásis* e as diversas formas que elas se manifestam num texto, quer pela alusão/ citação, quer menção interartística que perpassa nas suas produções.

Este diálogo pode acontecer de diferentes formas: o diálogo entre literatura e outras obras de arte como a pintura e a escultura, assim como o diálogo intertextual entre o texto produzido e outro texto literário, quer por meio de alusão, citação ou pela plasticidade poética dos caligramas.

Irene Lucília Andrade opta pela descrição memorialista de um passado em constante mudança, e, através de descrições, reaviva as sinestésias visuais que imprime à sua escrita. Mas também optou, em determinada altura, por uma poesia mais visual, onde é notória a sua orientação para a poética ritmada que facilmente é adaptada para a música. Na sua escrita, a interarte acontece por intermédio de *ecfrásis*, *caligramas*, diálogo texto e ilustração da própria autora e diálogo texto com imagem de outrem, quer por intermédio de citação e/ou alusão. A autora, fascinada pela música, também cria um diálogo interessante entre o texto e música.

Nas suas ilustrações, Guilhermina da Luz traz à luz as suas raízes africanas. Na sua obra, há efetivamente um resgate memorial de um passado utópico em África. A escritora além de estabelecer um diálogo interartes e intertextual muito interessante, procurará ainda criar um espaço para a discussão sobre assuntos “repudiados” pela sociedade antiga. Ela retrata muito o obscuro, o sombrio, como se fizesse parte de si, revelando uma arte diferenciada no contexto regional.

Teresa Jardim inspira-se em Duchamp e, atualmente, escreve sobre objetos do quotidiano. A sua estética é mais contemporânea e cria espaço para o leitor interpretar as suas criações textuais. A sua obra desenvolve diálogos poéticos com instalações escultóricas de sua autoria, na qual o texto dialoga com fotografias do quotidiano e, tal como Irene Lucília Andrade, recorre à alusão e descrição efrástica para falar de artistas, músicos e outras personalidades que a inspiram.

2.2.1. Irene Lucília Andrade: escritora dos sons, imagens e memórias

*Para mim, a poesia é uma coisa diária
...Escrevo, rabisco coisas ... Tudo parte da
minha relação com o mundo, com as pessoas.*

Irene Lucília Andrade (1987, p. 5)

*O que faz parte de mim é um caos de sentires e
sobressaltos inerentes, afinal, ao comum da
humanidade.*

(Andrade I. , 2009, p. 13)

Licenciada em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1968, Irene Lucília Andrade³⁰ nasceu em Santo António, no Funchal, em 1938, e escreve sobre si, sobre a ilha e sobre o mundo. Escritora e artista, lecionou Educação Visual no ensino secundário, colaborou em diversas revistas e jornais³¹ e também trabalhou na Rádio³², sendo uma “personalidade madeirense que sempre voou através da pintura, da música, da poesia, para além dos limites da ilha” (Abreu, 2009, p. 57). Sempre em contacto com o mundo das artes, Irene Lucília Andrade tem uma habilidosa capacidade em escrever letras, poemas e narrativas. Alguns textos foram, aliás, apresentados em festivais infantis da canção, no Festival Eurovisão da Canção.

Com uma obra literária diversa, Irene Lucília Andrade pertenceu e foi membro eleito da comissão instaladora da Associação de Escritores da Madeira (AEM) e publicou 6 livros de poesia (*Hora Imóvel* (1969), *O Pé Dentro d'Água* (1982), *Ilha que é gente*

³⁰A autora, que começou a escrever quando tinha apenas 14 anos, utilizou a nível literário o pseudónimo de Ilma, estando representada em *Musa Insular* (1959) com três sonetos, dos quais dois são inéditos. In *Dicionário Mundial de Mulheres Notáveis*, Américo Lopes de Oliveira, Mário; Gonçalves Viana, Op. Cit., 1967, p. 61.

³¹Participou em Revistas, tais como *Mare Nostrum*, *a Voz da Madeira*, *a Presente* (Mocidade Portuguesa), o *Jornal da Madeira*, *Eco do Funchal* e no *Diário de Notícias* num suplemento que era inicialmente publicado quinzenalmente e posteriormente semanalmente. De 1988-1992, Irene Lucília Andrade participou na rubrica “Presentes... e recadinhos” do *Diário da Malta do Manel*, diário este que em 2003 passou a denominar-se “A Malta do Diário”. Esta rubrica pedagógica e lúdica era mais orientada para os jovens leitores e teve um contributo importante para a literatura infantojuvenil da região. Informação retirada de: “Presentes e recadinhos” in *Diário da Malta do Manel*. 24-XI-1990.

³²Irene Lucília Andrade teve um programa radiofónico denominado “Extensão” na RDP-M e na década de sessenta foi locutora do programa “Domingo, de manhã” do Posto Emissor Do Funchal.

(1986), *A Mão que amansa os frutos* (1990), *Estrada de um dia só: 32 momentos dum percurso* (1995), *Protesto e canto de Atena* (2001), *Água de Mel e Manacá* (2002)) O seu primeiro livro, *Hora Imóvel*, título que assenta na amargura velada e no desprendimento das coisas para um futuro e voo poético, foi publicado em 1968, aquando do seu prémio no Concurso de Manuscritos do SNI (Secretariado Nacional de Informação).

O livro *A Mão que amansa os frutos* sublinha o espaço circular da ilha, vindo o cais a ser visto como lugar de chegada e de partida. Retratando um deambular poético quotidiano na ilha, há uma evocação à infância nos 26 momentos das suas 32 páginas. Há neste livro uma procura pelo espaço casa e a autora trabalha a temática da ilha na sua ligação ao real e ao imaginário. No que concerne à obra *Protesto e canto de Atena*, a escritora procura o apaziguamento de tudo o que é agressivo e ameaçador. Através de um “Protesto poético”, ela canta, assim, as situações agradáveis da vida.

Publicou, ainda, romances como *Angélica e a sua Espécie* (1993). Nele, estão presentes traços pessoais da escritora, uma característica da sua escrita, refletindo igualmente a autora sobre a ilha enquanto lugar de infortúnio e de bênção pelos seus limites de mar e terra. *Porque me Lembrei dos Cisnes* (2000) é uma obra que narra a história pessoal do protagonista em busca de autoconhecimento, numa viagem para a descoberta do “eu” e que a levará para Porto Santo. Trata-se de um texto acompanhado de descrições de pessoas e locais, desdobrado num imaginário que convida o leitor a refletir sobre as angústias do protagonista na caminhada para o futuro e para as respostas que pretende obter.

Irene Lucília Andrade resgata, também, os jogos tradicionais pertencentes aos costumes e à cultura local da Ilha no livro *Histórias que o vento conta* (1979) e exerce a vertente cronista em obras como: *Crónica Breve da Cidade Anónima – À Hora do Tordo* (2008)³³, *A Penteada ou o fim do Caminho* (2004), *Da fábula ... ao mote* (2011) e *Sete Pássaros sobre a laguna* (2020). No que diz respeito à escrita diarista, a escritora publicou o livro *Um lugar para os dias* (2013), composto de escritos que fizeram parte de uma fase da escritora, onde procura encontrar uma forma intimista de dizer leituras do eu e do mundo. O livro aborda questões ligadas às insularidades, às pessoas e amigos que

³³Livro de crónicas lançado no Golden Gate em 2008. Composto por 105 páginas e seis ilustrações a carvão de Eurico de Sousa, a autora fala não só da nossa cidade, mas também de viagens a países europeus. Há um entrelaçamento dos lugares da memória, do tempo, das reflexões pessoais e da arte, partindo do ponto de origem que é a ilha, como terra, cárcere, mistério, cais, consolo, ilha-mãe.

marcaram o seu percurso de vida, bem como ao posicionamento crítico em relação às disforias da contemporaneidade.

Irene Lucília Andrade escreve textos em revistas, jornais, livros pedagógicos para um público adulto bem como para um público juvenil e infantil. Ligada à literatura e à Cultura, a autora está igualmente representada em diversas coletâneas de cariz literário: *Poet'Arte 90* (1990); *Ilha 2*³⁴ (1979), *Ilha 3* (1991), *Ilha 4* (1994), *Ilha 5* (2008), *O Natal na voz dos poetas madeirenses* (1989), *Cadernos de Santiago I* (2016), *Cadernos de Santiago II* (2020), entre outros³⁵ e participou de modo efetivo no projeto *A Canoa*³⁶ destinado ao público infantil. Participou, igualmente, em diversas exposições na Madeira e nos Açores, e é uma figura relevante do panorama cultural e regional, com visibilidade também fora da região. Diga-se, desde já, que a escrita permitiu derrubar barreiras como revela a autora numa entrevista para o Jornal da Madeira: “a poesia foi para mim, um meio para ultrapassar certas barreiras em relação à ilha” (Mendonça, Andrade, Fino, & Jardim, 1987).

³⁴A poesia em “palavras que levo em viagem” do livro *Ilha 2* é movimentada de duas formas, para fora, para o contacto com o outro, e para dentro, no contacto introspetivo consigo mesma. Deste modo, a sua poesia é da evasão, do sonho, do absurdo, da fuga ao real, mas também do sereno e do contemplativo.

³⁵Participou nas coletâneas portuguesas: *Pontos Luminosos – Açores e Madeira: antologia de poesia do século XX* (2006), *Crónica Madeirense: 1900-2006* (2007), *Comboio com Asas* (2008), *12 meses no Funchal* (2008), *Narrativa Literária de Autores da Madeira* (1990), *Saudades da ilha: evocações poéticas da Ilha da Madeira* (2003), *Contos Madeirenses* (2005), *Cadernos de Santiago I e II* e na Revista online *Canône de La Lengua*. Além de publicações portuguesas, Irene Lucília Andrade está representada em coletâneas bilingues em francês e italiano. É de destacar as obras literárias: *Narrativas Contemporâneas da Madeira = Récits Contemporains de Madère* (1997), *Poeti contemporanei dell'Isola di Madera* (2001) e *Nostalgia dei giorni atlantici* (2005).

³⁶Em 1969, Luiza Helena e um pequeno grupo reuniu-se a fim de discutirem a possibilidade de publicar um jornal destinado às crianças denominado *A Canoa*, onde a escritora pertenceu ao corpo redatorial e participou com a escrita e arte (20 ilustrações). Além das ilustrações presentes em todos os volumes, Irene em *A Canoa* tem texto e ilustração nos seguintes textos: “A aranha bailarina” – canoa nº2 | “A borboleta vaidosa” – canoa nº5 | “O Sapo e o sol” – Canoa nº 8 | “Os calhaus azuis” – Canoa nº19 | “História de uma nuvem” – Canoa nº24 | “Uma alface na lua” – Canoa nº 27 | “Uma História do Mar” - Canoa nº 4 | “O Alquim Rubro” - Canoa nº 13 | “Os detetives” - Canoa nº 23.

Também publicou *Os Sons Atrás do Mar*, CD de música e poesia da autora³⁷. A sua escrita poética é ritmada, acompanhada por sinestésias, capazes de dialogar com a música, podendo, assim, estabelecer um diálogo cruzado entre diferentes linguagens artísticas.

A obra literária de Irene Lucília Andrade evidencia uma dimensão plural, percorrendo diversos géneros literários com retratos de um passado que já não é mesmo. Na poesia luciliana há um retrato de pequenos apontamentos do dia-a-dia e vivências pessoais. Nela, surge, também, a consciência insular e uma visão cosmopolita. Nas raras vezes, a poesia apresenta as dissonâncias do mundo moderno ou as que colocam o insular na margem. Os seus romances evidenciam uma busca de sentidos quer quanto ao mundo pretérito, como à atualidade global.

A escritora apresenta na sua obra literária evidentes marcas e representações do diálogo interartes, o que levou Leonor Martins Coelho a sublinhar “as relações simbióticas entre a escrita, a imagem e a música, testemunhando, desta forma, os movimentos inter-artísticos que a tornam singular” (2009, pp. 9-10). Neste sentido, a escritora em análise vem sustentar: “O que costumo fazer perante as desarmonias do tempo, é tentar organizar as minhas ideias pela harmonia da escrita e observar do mundo os conflitos do seu claro-escuro. Neste último caso faço-o pela expressão das formas plásticas” (2009, p. 13).

Irene Lucília Andrade ama a palavra e exprime-se através da prosa e da poesia. A autora tenta organizar-se nas desarmonias do tempo. A escrita polifónica harmoniza, de certo modo, o mundo em conflito. O seu processo de escrita baseia-se no retrato das sensações, como patente na seguinte observação que a autora fez em entrevista para Ricciardi e Rebelo: “A palavra fascina-me. Procuo numa determinada frase, encontrar a palavra mais adequada para expressar a ideia” (2019, p. 113). Na verdade, revela-se na afirmação da autora um sentido crítico muito apurado:

O que faz parte de mim é um caos de sentires e sobressaltos inerentes, afinal, ao comum da humanidade (...) não me constroam paredes à frente dos olhos, nem me tirem a varada onde ensaio ao longo desta tarde uma experiência sedutora do mundo (Andrade I. , *Autoretrato?*, 2009, pp. 13 -14)

³⁷O CD *Os Sons Atrás do Mar* é Composto por 16 poemas de Irene Lucília Andrade, música de Ricardo Rodrigues, *design* de Luís Gonçalves e Pintura de Alice de Sousa.

A escrita de Irene Lucília Andrade é, assim, necessária, porque, além de cultivar a estética do êxtase e do esplendor, revela-se uma poesia dos sentidos, submersa na matéria, nas suas raízes. A escritora acredita que escrever é um prazer diário e “Quando escrevo penso em chegar a uma determinada elaboração da escrita, como na pintura, porque sou impressionista, tanto na pintura como na escrita” (Ricciardi & Rebelo, 2019, p. 116). Nesta sua afirmação, o leitor pode observar o diálogo que a escritora gosta de estabelecer entre domínios artísticos diferentes. Em todo o caso, o rico intertexto parece conduzir a sua escrita ao traço de Fernando Pessoa na conversa de Ricardo Reis com Caeiro. Veja-se, de facto, o seguinte fragmento poético que nos deixa Irene Lucília Andrade: “Sento-me insistentemente a esta mesa// esta forma pensativa que se ajusta// ao meu modo de tocar as ideias// com dedos sôfregos dum incisivo conhecimento// para além dos objectos// para além do gosto exterior// da porcelana// ou do azul” (Ilha 3, 1991, p. 79).

Leonor Martins Coelho, ao estudar a escrita de Irene Lucília Andrade, anota também o papel da memória e da rememoração. O resgate de um tempo que já findou permite-lhe tecer críticas à degradação do património cultural do seu tempo. Numa “cultura de memória”, a escrita luciliana permite ao leitor ter uma consciência crítica. Diz-nos, pois, que a escritora recupera o passado, pensa o presente de modo a poder perspetivar o futuro, resgatando memórias do passado social e alertando para a perda do património edificado (2009, p. 12). De facto, a sua obra fala das mutações ocorridas na paisagem da cidade do Funchal e da Ilha, como comprova a seguinte observação de Manuel Frias Martins:

Uma escrita feita de murmúrios pessoais, segredos revelados, reflexões e vivências partilhadas na sombra do passado. Uma escrita que equivale a um filme da memória que vai passando diante da consciência e perante o qual se vai emitindo juízos, fazendo julgamentos ou desenhando balanços que façam a sua autora se sentir viva em todas as circunstâncias (2009, p. 97).

Através do binómio imaginário/ realidade, a escritora evoca um tempo mágico que é a sua infância, vindo, por exemplo, no universo que se desdobra em *Água de Mel e Manacá* (2002) e em *A Penteada ou o Fim do Caminho* (2004), a refletir de forma

catártica sobre o passado e a necessidade de resgatar a infância, num discurso testemunhal, descrito através de um lirismo notório. Ao invocar as suas memórias, Irene Lucília Andrade olha de forma lúcida para a terra que a viu nascer, mas também observa o mundo. Desenha, assim, na sua obra literária traços relacionais entre o indivíduo, o meio e outras margens.

De facto, *Água de mel e Manacá* ao longo de sete dias (sete capítulos), recupera o passado e narra o percurso desde a cidade até ao subúrbio. Como refere a própria autora para o Jornal da Madeira, a obra “transpõe toda a experiência e vivência da minha adolescência, é uma obra de memória que tenta recuperar uma certa época de um sítio onde vivi e cresci até aos meus vinte anos, no Caminho da Penteada” (Irene Lucília Andrade e “Água de Mel e Manacá”, 2002). Revela uma vontade de regressar à infância, a um passado em constante mutação e viver tudo de novo na memória de um espaço, porque agora esse espaço surge em degradação constante.

A Penteada ou o Fim do Caminho (2004)³⁸ é um livro que cria, de igual modo, espaço para a memória e para a reflexão sobre a sociedade. É um lugar de encontro entre lugares, pessoas, mentalidades, vivências que permitem ao recetor do texto luciliano recuperar e conhecer o sentido de comunidade e afeto. É, como diz a voz do texto, “Uma procura muito intensa aos dias da infância” (2003, p. II). Sem fronteiras limitadoras, o livro não descarta as privações ou o trabalho infantil. Porém, as vivências são descritas com fulgor pela escritora e artista plástica, em particular quando alude a sítios como Madalena, Água de Mel³⁹, zonas da Penteada e Funchal. Fala-se dos ofícios, dos trabalhos da época que, ao longo dos tempos, têm vindo a perder visibilidade, mas ocupam o imaginário de muitas gentes (ex.: levadeiro, lavadeira, leiteiro, capelista) e trata de revelar uma vida muito ligada ao âmbito agrícola e aos valores do ambiente rural. As pessoas dão assim cor e vida aos espaços, mas a mudança é cada vez mais evidente nestes tempos globais.

³⁸Composto por pequenos textos sobre pessoas que viveram na Penteada, o título *A Penteada e o Fim do Caminho* “deve-se ao fato de ser o fim do caminho, o fim de muita gente e lugares” (*A Penteada ou o Fim do Caminho*, 2003, p. II).

³⁹*Água de Mel* é o nome do ribeiro que desce por S. Roque, das Serras da Alegria, cruza sobre a ponte o caminho da Penteada e desagua na ribeira de Santo António, em frente da Madalena” (Andrade I. , 2002, p. 9). *Manacá* é a planta roxa que Irene Lucília Andrade continua a conservar até os dias atuais.

A escritora desenvolve pois nesta obra aquilo que Leonor Martins Coelho define como “a problemática do memorialismo” (2009, p. 18). A sua focalização incide nos lugares e nas pessoas, num retorno a uma infância feliz de modo a compreender-se a si própria, entender o sentido da sua vida e analisar o rumo da ilha e do mundo. Sobre este livro, Leonor Martins Coelho sustenta, ainda, que a autora manifesta o:

... desejo de resguardar não somente momentos e circunstâncias, objetos e pessoas num recanto da memória afetiva, como também de lhes conferir um lugar na História social humana da ilha, de modo a não serem olvidados pelo desassossego da vida dos tempos modernos, numa sociedade em constante transformação (2009, pp. 20-21).

De facto, o charme da Madeira de outrora opõe-se ao mundo atualizado. A escritora tece, então, duras críticas a uma massificação e edificação de prédios que corrompem a beleza da Ilha e perverte a sua identidade. Sublinhe-se que Helena Carvalhão Buescu afirma que a identidade é produzida através da atividade de memorização, a partir da qual o indivíduo produz imagens mentais que guardam um passado que já não é transcrito no presente, muito menos no futuro (2001, p. 87). Ora, na escrita de Irene Lucília Andrade: “A rememoração de acontecimentos, nomes, lugares e atitudes são, assim, marcadores significativos e reveladores que permitem traçar a trajetória de um grupo, em particular, da sociedade insular” (Coelho L. , 2009, p. 23).

Contudo, a autora não fica presa à rememoração. A escritora constrói uma memória identitária aceite por um coletivo, mas entrevê uma “perspetivação de uma outra cartografia possível: aberta, dialogante e inter-geracional” (Coelho L. , 2009, p. 24). Nesta observação do seu mundo, Irene Lucília Andrade é, ainda, uma escritora dos “sons” e das “imagens”. Ela absorve tudo o que a rodeia de forma natural e elabora múltiplas imagens poéticas.

2.2.1.1. A éfrase poética Luciliana

O que costumo fazer perante as desarmonias do tempo, é tentar organizar as minhas ideias pela harmonia da escrita e observar do mundo os conflitos do seu claro-escuro. Neste último caso faço-o pela expressão das formas plásticas.

Irene Lucília Andrade (2009, p. 13)

Irene Lucília Andrade é, como vimos, uma escritora multifacetada que explora na literatura e na arte traços de um passado utópico, num resgate memorial das paisagens, pessoas e lugares. Ao distanciar-se da Ilha, quer por motivos ligados à sua formação, quer por lazer, a escritora acaba por querer regressar, de modo a encontrar um espaço de inspiração para os seus trabalhos literários e artísticos.

Para nosso estudo, escolhemos focar-nos, essencialmente, nas obras de cariz poético, procurando analisar estes diálogos porque são relevantes na produção da autora. Os livros que analisaremos neste capítulo serão *Ilha 2, O Pé dentro d'água, Ilha que é gente, Ilha 3, Ilha 4, Estrada de um dia só: 32 momentos dum percurso, Protesto e Canto de Atena, Água de Mel e Manacá, Ilha 5, Cadernos de Santiago I e II*, para além de outros textos publicados na revista *Margem*. Aludiremos, também, ao seu contributo junto de outros escritores.

A poesia de Irene Lucília Andrade vai para além das palavras. A escrita tem, efetivamente, uma relação intensa com objetos simbólicos do quotidiano, e, nessa relação, a autora estabelece um pacto de leitura com outras artes. Recorrendo, frequentemente, à pintura (através por exemplo da citação da vida e obra de pintores ou da descrição pictórica de cenários e vivências) e à música (dialogando com melodias populares, composições clássicas, entre outras possibilidades), Irene Lucília Andrade é, por isso, vista como “uma personalidade madeirense que sempre voou através da pintura, da música, da poesia, para além dos limites da ilha” (Abreu, 2009, p. 57). É comum o leitor ou o conhecedor da sua obra sublinhar a delicadeza da sua arte, como revela João Carlos Abreu: “A obra de Irene Lucília é de uma beleza que encanta. A sua poesia é o testemunho da sua grande sensibilidade, da delicadeza de quem tão cuidadosamente borda com as palavras o manto humano que nos cobre” (2009, p. 58).

Reconhecida pela literatura e artes gráficas, Irene Lucília Andrade aliou, desde cedo, a imagem ao texto. Desde a década de 70, escreve para a imprensa regional,

inicialmente utilizando o pseudónimo de Ilma. Destacou-se nos periódicos como *Jornal da Madeira*, *Diário de Notícias*, *Voz da Madeira*, *Madeira Ilustrada* e *Eco do Funchal*. A autora também desenhou cartazes, capas para os seus livros e para outros escritores do panorama regional. De facto, tem uma contribuição notória a nível ilustrativo de *cartoons* e bandas desenhadas. Segundo Thierry Proença dos Santos, ela concebe “o desenho e a ilustração como um espaço informativo e/ou poético e raramente como uma narrativa ou um comentário sobre um determinado assunto” (2009, p. 145). Sobre o contributo de Irene Lucília Andrade, no âmbito da ilustração, diz-nos Isabel Santa Clara: “Uma boa ilustração cria entre a palavra e a imagem uma cumplicidade, já que elas coexistem no espaço físico do livro enquanto linguagens diversas que se acompanham sem redundâncias, mantendo a sua própria especificidade” (2005, p. 119).

Irene Lucília Andrade ilustrou a capa do romance *A Jóia do Imperador* (1992)⁴⁰ de Maria do Carmo Rodrigues. Através da leitura da obra, Irene Lucília Andrade analisa os cenários, de modo a desenvolver uma ilustração capaz de legitimar o diálogo da imagem com o texto. Nessa simbiose, desenvolve o desenho que serve como acompanhante da escrita, para assim esclarecer o próprio conteúdo do livro. Nessa relação intertextual, o leitor, com a imagem da artista, consegue visualizar o que o romance infanto-juvenil pretende expressar. Este recurso imagem/ texto permite resgatar uma memória coletiva desconhecida pelo próprio leitor vindo a parceria entre as duas linguagens a guiar o leitor, contribuindo para desvendar o sentido do texto.

A autora teve, igualmente, contribuição ilustrativa em livros de outros autores. Na obra *Erosão* (1982) de A. J. Viera de Freitas, a ilustradora repensa o termo “erosão” e ilustra um cetáceo mítico, uma espécie de carcaça. Em *Coisas da Madeira: Esquadras de Navegação Terrestre* de César Pestana, de forma simplificada, Irene Lucília Andrade retratou um homem, de boné e bigode fardado, sem rosto como representação das Esquadras de Navegação Terrestre. Na sua contribuição artística para a obra *Luísa Marta* de Horácio Bento de Gouveia, a autora optou, também, pelo uso de uma figura madeirense do século XX, arquetípica e sem rosto, parecendo uma espécie de figura refletida por um espelho. Já em *Poeti Contemporanei dell’Isola di Madera* (2001), a artista desenhou de forma pormenorizada em esferográfica um dragoeiro, na vertical, e uma mulher grávida,

⁴⁰A *Jóia do Imperador* (1992) de Maria do Carmo Rodrigues é uma narrativa policial orientada para o público infantojuvenil.

na horizontal, numa paisagem com falésias e serras, o que nos leva a crer que procurou insistir na identidade de uma escrita afeta à Madeira, que deseja fecunda e reconhecida.

Relativamente à ilustração de obras de sua autoria é de destacar: *Angélica e a sua Espécie* (1993) e *A Penteada ou o Fim do Caminho* (2004). Em *Angélica e a sua Espécie*, a autora resgata a Arte da década de 90, recorrendo a um kitsch (manifestação artística considerada de valor inferior, a anti-arte, o “pechisbeque”) disposto de forma iconográfica.



Figura 1: Capa do Livro "Angélica e a sua espécie" de Irene Lucília Andrade

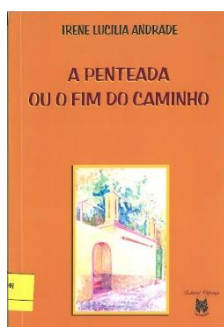


Figura 2: Capa do Livro "A Penteada ou o fim do caminho" de Irene Lucília Andrade

O efeito de recortes presente na capa remonta à década de 70 e evoca uma simbologia que constitui uma sequência narrativa capaz de ser lida e interpretada pelo leitor. Já em *A Penteada ou o Fim do Caminho* a capa da obra é uma aguarela com um traço naturalista da casa onde a escritora viveu na Penteada nº 23, sítio invocado no título da obra. Assim, a ilustração da capa vinca o elo ao lugar do afeto(s) e da vida(s), que a escrita corrobora nas inúmeras histórias convocadas.

A nível plástico, a artista opta pela linearidade de modo a realçar o objeto que pretende desenhar, recorrendo ao traço simples, à geometria inacabada de volumes e formas, e não fazendo uso recorrente de cores, uma característica presente nas suas obras poéticas *Ilha que é Gente* e *Um Pé dentro d'água*. A sua arte em tinta-da-china é alusiva, alegórica, retratista e simbólica, constituindo valores polissémicos com uma panóplia de significados que a leva a aproximar-se de textos e/ou de outras imagens.

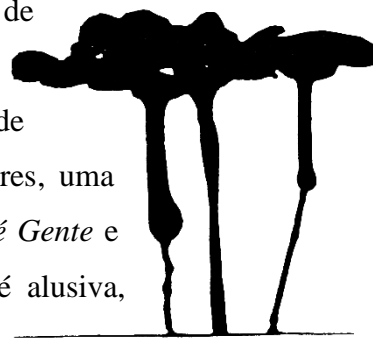


Figura 3: Ilustração presente no livro *Pé dentro d'água*

Essa polissemia leva a que sua arte seja suscetível de interpretações renovadas.

Na sua obra literária orientada para o público jovem há traços do seu ofício como professora. De facto, Irene Lucília Andrade defende a importância da instrução, mas também da recreação da criança. Nas obras de cariz mais infantil, Irene Lucília Andrade opta por ilustrações mais coloridas, de modo a criar por um lado a representação do real e, por outro lado, a despertar os sentidos do jovem leitor. A autora escreve pensando em

quem lê e como lê. O crescimento moral, intelectual e afetivo que a leitura proporciona às crianças é ponto assente no seu percurso de vida e na sua carreira literária. Este diálogo interartes, que tanto a caracteriza nos livros para o público em infantil, é fundamental para desenvolver a curiosidade desses públicos. Assim Irene Lucília Andrade dirá:

A Poesia, pintura, escultura, desenho, computadorização são indiscriminadamente suportes de ideias e emoções, percursos do conhecimento, contentores de uma carga original e audaciosa, que é aquela que todo o individuo criador transporta e é colocada hoje aqui em estiva ao dispor dos respetivos utilizadores (1989, p. 12).

Dirigido por Maria do Carmo Rodrigues, o projeto *A Canoa* era composto por quatro páginas com textos literários para o público infantil e tinha como intuito principal o acesso pedagógico à literatura a crianças com condição económica inferior. Apesar da tentativa de levar a cultura e a arte ao público infantil, o período de ação não foi o mais propício, dado que à instrução na época era cingida ao contexto escolar. A melhor tática seria a inserção de suplementos infantis nos periódicos dos adultos. Além da exposição de textos literários, *A Canoa* oferecia, igualmente, a oportunidade das crianças publicarem seus textos. O projeto tinha, assim, duas vertentes, uma pedagógica e uma mais lúdica.



Figura 4: Capa do Livro "Histórias que o Vento Conta" de Irene Lucília Andrade

Com notória colaboração em *A Canoa*⁴¹, a autora participou, de forma assídua, neste projeto com a ilustração publicitária e com a ilustração de textos, mas também com a publicação de contos de sua autoria. A construção ilustrativa e narrativa está bem patente na publicação de *Histórias que o Vento Conta*⁴².

Irene Lucília Andrade é capaz de estabelecer o encontro entre imagem e texto, ilustrador e autor, leitor e autor,

⁴¹De 1969 a 1970, *A Canoa* era um suplemento do periódico *Eco do Funchal*. A partir de 1970-1971 tornou-se um semanário independente, confluindo em 1979-1982 numa coleção de livros infantis.

⁴² Composto por doze contos acompanhados por desenhos da própria autora, *Histórias que o Vento Conta* retrata a infância por intermédio de lengalengas, canções e narrativas. É um livro que pertence aos cinco livros infantis da coleção *Canoa* publicados pela Ilhatur. Composto por sete textos já publicados na *Canoa* e cinco inéditos, o imaginário infantil nesta obra é resgatado através da sensibilidade poética em diálogo com os grafismos.

recuperando quadros e imagens conhecidas num diálogo intertextual e interartes evidente na sua obra poética. A autora procura retratar na sua poesia e nas suas ilustrações a identidade madeirense, inspirando-se na sua experiência pessoal e na sua vivência na ilha, com a evocação de temas etnográficos, paisagens típicas e personalidade conhecidas em contexto regional.

A ligação ao passado e à memória de lugares e pessoas patenteia-se na sua obra poética *Água de Mel e Manacá*. A escritora, na missiva inicial, dirige o livro a uma pessoa por quem nutre um afeto incondicional. A voz do texto procura elencar os espaços e as gentes que marcaram uma época, de modo a revelar, por oposição, as dissonâncias da atualidade. Este resgate do passado disfórico levar-nos-á a perceber a distopia da modernidade da Ilha. De facto, a autora mostra que as realidades atuais são diferentes. *Água de Mel e Manacá* é, de certo modo, uma elegia de memórias felizes submersas em cantos tristes. O “eu” poético reflete sobre o espaço insular e sobre características etnográficas e históricas que precisam de ser conservadas porque enriquecem o património imaterial e humano. Neste sentido, o sujeito poético dirá: “o modo de colocar a agulha// na raiz da linha é o segredo// da tua eterna renda” (2002, p.65), sugerindo, assim, que a vida é um rendilhar de pequenas coisas que dão sentido à existência.

Minuciosa na pormenorização memorialista de sombras autobiográficas, Irene Lucília Andrade rememora fotograficamente o passado, dialogando, por vezes, com um *tu* e/ou com um *ele/s*, num canto à ilha. Esta visão dialógica está presente, igualmente, no poema “Uma Nesga de Mundo”, inserido em *Ilha 5*: “Dizes agora que a beleza// é essa coisa triste que te rouba o transe// e transfere a alegria// para a viagem impossível// do jazer entre a perfídia e o amor” (2008, p. 31). Segundo Leonor Martins Coelho, trata-se de um resgate do tempo findo em contraste com a massificação e distopia do período atual. A escrita luciliana parece então ditar a vigência de se regressar a um *locus amoenus*, afastando-se da visão dissonante do Funchal atual, alicerçada no ritmo frenético da modernidade. As memórias da escritora operam esse resgate humanizado do passado e dos laços sociais, vindo a memória a ser uma “pedra fundadora” (Buescu, 2001, p. 87) de uma comunidade e de um tempo.

A conceção do poema ilustrado e/ou visual é mais complexo e metafórico em Irene Lucília Andrade. A autora procura fugir à realidade geográfica, social e física. Em *O Pé*

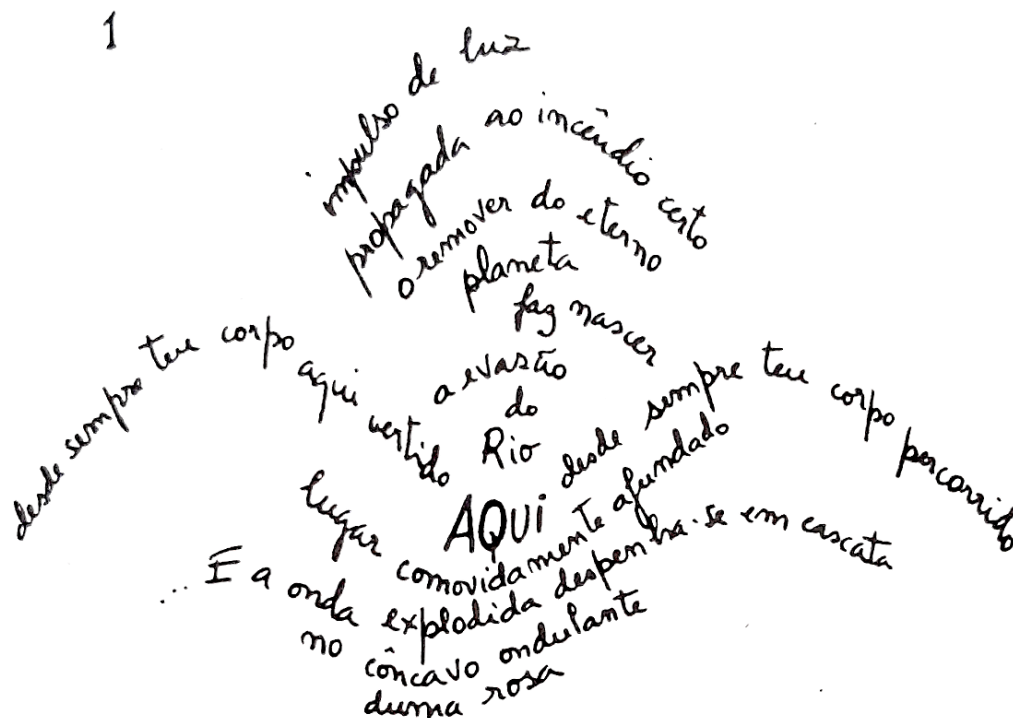


Figura 6: Caligrama em *O Pé dentro d'Água – Vinte Poemas e Dois Caligramas* de Irene L. Andrade

Segundo o *Dicionário de Termos Literários* de Maussaud Moisés (1982), o caligrama/poema figurado engloba as representações poéticas nas quais os versos tendem a moldar uma certa forma ou objeto (cálice, pirâmides, ovo, etc.) referente ao tema do poema. Presente desde a Antiguidade Clássica em Símias de Rodas (*O Ovo*), percorre a Idade Média com Rabelais, persiste no Barroco com poetas metafísicos como Wither e Quarles e sedimenta-se com o advento do Simbolismo no século XIX, período no qual desperta o interesse pelos letrados. Mas é com *Caligramas* (1918) de Apollinaire que se recupera com maior vigor o poema visual:

Appollinaire a donné le nom de *Calligrammes* (qu'il a forgé en agglutinant «calligraphie» et «idéogramme»; du grec *kallos*, «beau» et *gramma*, «lettre») à un recueil de 1918 dans lequel certains poèmes dessinent, par la manière dont sont agencés lettres et mots, le sujet du poème (il a pensé d'abord les appeler «idéogrammes lyrique»). Il s'agissait pour lui de représenter le poème selon une saisie visuelle instantanée, en échappant à la linéarité et en rendant la lisibilité moins immédiate (Aquién, 1993, p. 73).

Na Madeira, António Aragão é um nome incontornável nesse jogo visual. Interveniente importante da Poesia Experimental Portuguesa, em 1964, juntamente com Herberto Helder, organiza a primeira revista de Poesia Experimental, com colaboração, também, de António Ramos Rosa, Salette Tavares, E.M. de Melo e António Barahona da Fonseca. Ora, Irene Lucília Andrade era conhecedora destes trabalhos e das modernidades literárias que se experienciavam aqui e fora da ilha.

Em todo o caso, na obra *Ilha que é gente*, publicada em 1986, a escritora reúne igualmente a literatura e a arte, através das diversas pautas musicais, ilustrações, poesias, trocadilhos, cantando ainda o amor e a sua experiência pessoal. Neste livro, há um evidente diálogo interarte, no qual algumas ilustrações e pautas musicais que acompanham o texto ajudam a materializar a ideia que a escrita pretende passar. Num bilhete elucidativo enviado a José Laurindo Leal de Góis, aquando do lançamento de *Ilha que é Gente* (1986), a autora sustenta:

Os poemas são de vinculação popular, em redondilha maior, o que eu facilita o canto e a apreensão imediata. Tentei “humanizar” através do poema a imagem-postal da Ilha e dei-lhe forma de canção para possibilitar a sua universalidade! Penso que consegui minimamente este objectivo.

Em *Ilha que é Gente*, as ilustrações são mais etnográficas, de leitura acessível, e abordam uma temática regional. Esta coletânea de cantigas fala de tradições da Ilha da Madeira e as imagens, em estilo inacabado, remetem para uma vida ilusória em constante transição, como veremos mais adiante no poema “Emigrante”. Os desenhos de Irene Lucília Andrade não buscam a perfeição artista e técnica, eles procuram sobretudo comunicar, transmitir ideias e sentimentos (ex.: *Margem 2* – Abril 1982):

Irene Lucília liberta a palavra e o desenho dos constrangimentos da significação: a imagem deixa de ser ornamental para se tornar geradora de sentido e tece entre os elementos da realidade as mais pessoais e insólitas analogias. Nasce, assim, novas imagens que incomodam a representação tradicional do mundo, criando uma dimensão na qual tudo é compatível, combinável ao sabor dos sonhos, dos impulsos e da associação de ideias (Santos T. , 2009, p. 150).

Para além das ilustrações que acompanham os textos, em *Ilha que é Gente* (1986), Irene Lucília Andrade resgata a tradição popular das Cantigas da Serra ou da Carga (p. 17):

Sobre Cantigas da Serra ou da Carga

Camponês de lenta fala
quando cantas nas encostas
o peso do canto iguala
a carga que tens às costas...

Camponês de fala amiga,
à verdade quem resiste,
se há na força da cantiga
verdades de quem está triste?

Quando cantas pões na fala
tudo quanto o povo sente,
grito d'alma que assinala
o teu modo de ser gente.

Camponês de rude fala
rude mas não indiferente,
voz de siso que assinala
o teu modo de ser gente!

Compostas por quadras de ritmo lentas e propensas à improvisação, as Cantigas da Serra ou de Carga falam da força do ser humano que carrega o fardo de transportar os bens materiais para manter a casa. Irene Lucília Andrade resgata esse passado difícil tão característico das gentes da ilha. Diga-se, aliás, que Irene Lucília Andrade elogia sempre os ilhéus-serranos porque são incansáveis na labuta diária. Esta homenagem surge, de facto, de modo recorrente na sua obra, como acontece, ainda, no testemunho que Irene Lucília Andrade nos deixa em *A Condição de Ilhéu*⁴⁴. Em todo o caso, através de uma escrita introspectiva, a escritora reflete sobre o passado mas também denuncia a uniformização dos tempos presentes parecendo sustentar as leituras de Lipovestky e Sébastien sobre os tempos hipermodernos, como veio recordar Leonor Martins Coelho: “Deparamos-nos com uma geografia de afetos, onde o microcosmos instaura o diálogo com tempos pretéritos, mas, também, com a época actual globalizante e hipermoderna” (op cit. Coelho, 2021: 25).

⁴⁴Cf. Veríssimo, Nelson; Burnay, Catarina Duff (coord.). (2021). *A condição de ilhéu: Arquipélago da Madeira*. Universidade Católica.

A poesia de Irene Lucília Andrade regista o enclausuramento do “ilhéu”, denuncia um local isolado e com barreiras literárias, mas, também, o pode usar a seu favor. De facto, ela redimensiona as formas e os lugares a nível linguístico, literário e artístico, e revela uma obra diversa e dialogante: “(...) capta ritmos de vida, decompõe tempos e espaços, dialoga com outras artes, propõe vias transversais de pensamento e de reflexão, recorda, ainda, que a ilha se abre ao mundo e que o mundo deve procurar escutar a(s) ilha(s)” (2021, p. 26).

A emigração é um dado incontornável da sociedade portuguesa, em geral, e da insular, em particular. Esta partida para terras estrangeiras surge na escrita luciliana, vindo o texto a ser espaço de inspiração sobre os fenómenos de quem procura melhores condições de vida. Deste modo, Leonor Martins Coelho afirma: “(...) que são textos que parecem ilustrar a emergência de um novo “mito” literário, seguindo, assim, a linha de pensamento de Eduardo Lourenço, para quem o “português-colonizador” é substituído pelo “português-emigrante” (2011, p. 4).

Irene Lucília Andrade escreve sobre mobilidades e descreve o processo de quem deixa o lar em busca de melhores condições. Um tema que, apesar de antigo, continua a ser recorrente nos dias atuais. Ela explora esse adeus à terra, mas sugere esperança, desejando que o emigrante regresse à ilha que o viu nascer. Esta temática é explorada nos diversos géneros de atuação da escritora. De facto, quer na narrativa, quer na crónica, quer na poesia, a problemática da emigração está presente. A título de exemplo, o conto “A Fonte” explora o retorno do emigrante a casa, analisando as mutações, quer a nível paisagístico, quer a nível familiar. É um regresso a um passado utópico, num misto entre a saudade e a necessidade de “reaver o que pudesse restar do pecúlio antigo, num lugar, segundo soubera, devastado por novas construções” (Andrade I. , 1997, p. 80), desvendando, desde já este excerto, uma certa desilusão.

Esta temática é, igualmente, explorada a nível poético, vindo a autora-artista a ilustrar a ilha como lugar de nascimento e abrigo. No poema abaixo transcrito, o sujeito poético aborda a saída do espaço de conforto, “à procura da sorte” (Andrade I. , 1986, p. 31), mas não descarta as raízes pois “só aqui farei o ninho” (1986, p. 32). Irene Lucília Andrade inscreve o percurso de busca de uma melhor vida, mas sustenta que o espaço insular é o lugar do afeto, da memória e da verdadeira construção identitária.

“Emigrante” in *Ilha que é Gente*, pp. 31 - 32

Deixei a casa bem alto,
pousada em cima da serra,
fiz-me ao céu sobre o mar alto,
disse adeus à minha terra.

Deixei raízes no fundo
da minha ilha distante
e cada vez mais distante
porque me afasto do mundo.

Vou à procura da sorte
nem sei que sorte desejo.
mais quero enfrentar a morte
que esta morte em que me vejo.

Hei-de voltar minha terra
minha gente a quem abraço,

a outros vou dar o sangue
a minha força, o meu braço.

De ti preciso da esp'rança
Como a terra do orvalho.
Hás-de saber qualquer dia
quanto vale o meu trabalho.

Terei penas doutras aves
mas serei sempre quem era
minhas asas de andorinha
reclamam a primavera.

Só aqui farei o ninho,
guardarei minha viagem.

Aqui vou plantar a vida
porque o resto é de passagem.

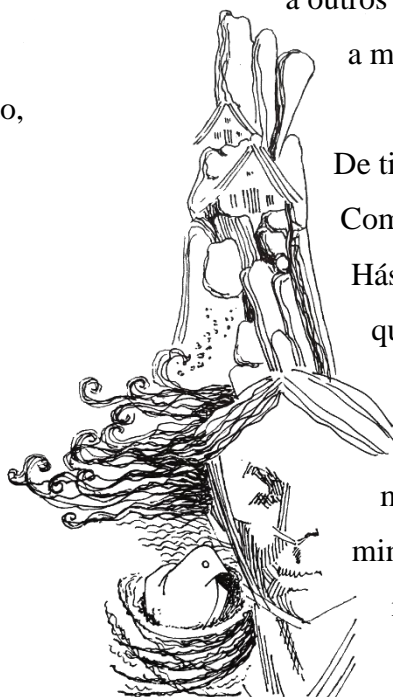


Figura 7: Ilustração
poética "Emigrante"
Irene Lucília
Andrade

O diálogo interartes na obra de Irene Lucília Andrade acontece de diversas formas, quer implicitamente, onde o autor é chamando a desvendar o poema e a encontrar esse diálogo por associação de palavras ou contextos, quer explicitamente, onde a própria autora enumera ou alude a obra de arte no próprio poema. Neste caso, a ilustração desvenda a mensagem do poema, revelando a fotografia agreste da ilha e o espaço como local matricial. Esta escrita da introspeção é bem evidente na obra da escritora, que reflete acerca do eu e do mundo e das suas preocupações com a atualidade, numa problemática que alia a insularidade, a identidade e a alteridade.

A referência à pintura é constante na escrita de Irene Lucília Andrade, não só nas suas poesias, como também em crônicas, contos e romances. Em *Crónica Breve da Cidade Anónima – À Hora do Tordo* Irene Lucília Andrade revisita Martha Telles,

Tintoretto, Van Gogh⁴⁵ Paolo Ucello e Boticelli, entre outros. A autora fascinou-se, igualmente, pela leveza, simplicidade e multiplicidade dos três mil pássaros de origami da instalação de Ana Soler.

Neste seu modo intertextual, Irene Lucília Andrade aproxima-se de Cesário Verde e da sua luminosidade imagética. O processo efrástico pode ser identificado com a obra de Vicent van Gogh que serve de inspiração para a escrita do poema “(Carta a um moinho)” in *Ilha 2* (p. 64). Através de um processo poético efrástico, a escritora descreve a obra de arte de modo poético. Este diálogo surge na explicitação das cores, na inserção do termos “Fontvieille” e “Alphonse” e na localização final “Arles”. Associando todos os detalhes, a autora leva-nos a desvendar a obra de Van Gogh que, em 1888, pintou *Le Moulin d’Alphonse Daudet à Fontvieille*.

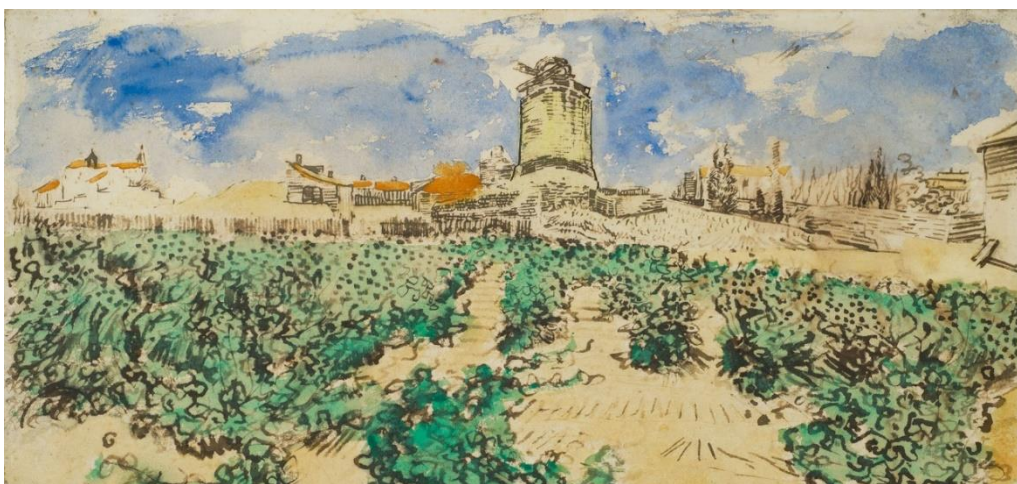


Figura 8: *Le Moulin d’Alphonse Daudet à Fontvieille* de Vincent van Gogh (June 1888)

Caneta e aquarela em papel tecido, com traços de sub-desenho a lápis

30.2 x 49 cm

Dickinson Gallery, London and New York

No texto “23 horas – agosto : 25” (p. 22) inserido em *Estrada de um dia só*, obra literária escrita em apenas um mês apenas (Ricciardi & Rebelo, 2019), Irene Lucília Andrade descreve o seu percurso pelas ruas d’Arles onde lembra, uma vez mais, o pintor Van Gogh que pintou o quadro *Terraço do Café na Praça do Fórum* (1888). Para além disso, a escritora deixa-nos, igualmente, um exercício efrástico na descrição do quadro *Quarto em Arles* (1888) e faz uso do “grafismo” cruzado, recuperando, de certo modo, os experimentalismos poéticos:

⁴⁵Irene Lucília Andrade é inspirada pela qualidade do acabamento esmaltado e pictórico do retrato de Mademoiselle Rivière de Ingres e da igreja de Auvers-Sur-Oise.

tudo se altera quando a noite

d
e
s
c
e

o
b
l
í
q
u
a

que

o
b
l
í
q
u
a

s são as noites
segundo as sensações do espaço vigilante

o lento desviar da v

e
r
t
i
c
a

l transpõe a hora onírica
sobre a fértil veemência
dos mundos possíveis
para além dos olhos

s
e
n
t
e
-
c
l
i
q
u
i
l
a
p
o
i
o
h
a
r
m
o
n
i
a

m
ã
s
a
p
o
s
s
i
b
i
l
i
d
a
d
e
s
t
e
p
o
e
m
a
h
í
b
r
i
d
o

ã
b
h
e
r
b
a
p
r
a
o
i
o
h
a
r
m
o
n
i
a

De facto, embora não tenha pertencido ao grupo dos poetas experimentalistas do Funchal, Irene Lucília Andrade aqui regista o gosto pela fuga à linearidade e a legibilidade imediata. Em todo o caso, partilhamos a observação seguinte:

A desnormalização e a *obliquidade* do real – tema central, aliás, do único texto que, neste volume, se integra numa estrutura de visualização e de “grafismos cruzados” – preponderam efectivamente no seu propósito e na sua prática. Não paradoxalmente, as harmonizações desta escrita assentam quase sempre numa certa convocação desarmónica, numa procurada distorção representativa (“transviam-se as formas”) e numa confinante entrega às virtualidades criativas e regeneradoras das “derivas do sonho”, de um discurso com óbvios acentos surrealizantes (Sousa, 1995, p. 35).

Se Arles é um nome recorrente na obra luciliana é porque Van Gogh parece ser um dos artistas mais referidos na escrita da autora. Irene Lucília Andrade encontra neste pintor inspiração literária para a escrita dos seus textos aludindo, descrevendo, e até identificando, as obras picturais de Van Gogh que mais chamam a sua atenção. A este respeito, Irene Lucília Andrade, em *Estrada de um dia só* (1995), descreve *O Terraço do Café na Praça do Fórum* nas seguintes palavras: “pelos ruas d'Arles vejo-te e refaço uma delas que era estreita de piso côncavo altas paredes cor de areia, a praça e o café onde o pintor pintou a noite com mesas luminosas e as estrelas que brilham ainda hoje como nesse dia” (p. 22) e o quadro *La Chambre à Coucher*: “(...) o quarto com a cama, amarela, o chapéu de palha e a roupa azul. a surpresa do instante à volta dum cadeira em que se cumprisse o acto insigne de consagrar o objecto à importância da luz sobre ele (...)” (p. 22).



Figura 9: *Terraço do Café na Praça do Fórum* de Van Gogh (1888)
Óleo sobre tela
81 cm x 65 cm
Museu Kröller-Müller, Otterlo

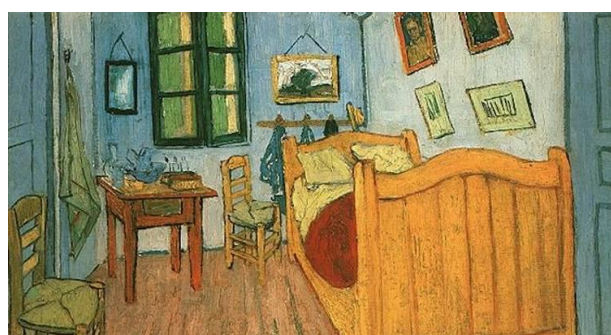


Figura 10: *La Chambre à Coucher* de Van Gogh (1888)
óleo sobre tela
72,4 cm x 91,3 cm
Museu de Orsay

Mas outros pintores são, de modo recorrente, convocados pela autora, como por exemplo Pablo Picasso e George Braques. A explicitude interarte acontece em poemas como “O grito” presente na coletânea literária *Ilha 4*. Inicialmente, podemos pensar que o poema se refere à obra *O Grito* (1893) de Edvard Munch. No entanto, conforme vamos prosseguindo na leitura, apercebemo-nos que a utilização da palavra “grito” serve como ponto de partida para explicar a dor proclamada na obra *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. O quadro de Pablo Picasso surge como modo de manifesto contra o autoritarismo e os governos fascistas que ascendiam na Europa e retrata o massacre na cidade Guernica pelos caças alemães a mando de Francisco Franco. Ícone da Guerra Civil Espanhola, a obra, em tom paradoxal, leva o espetador a experienciar os sentimentos que a obra transpõe: a dor, a morte, o drama, a tragédia, sendo um símbolo de luta pela liberdade e de antimilitarismo.

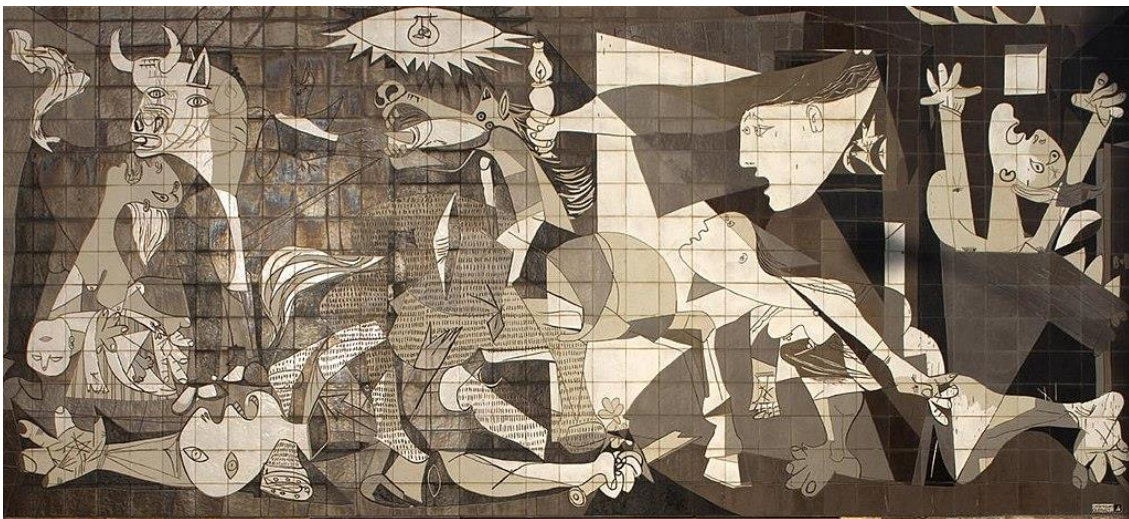


Figura 11: Guernica de Pablo Picasso (1937)

Pintura a óleo

350 cm × 776 cm

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Irene Lucília Andrade, por intermédio das palavras poéticas, descreve a obra e explicita os sentimentos que a mesma causa nela. Em “O grito”, a autora vai, de facto, revelar a monstruosidade dessa guerra como de muitas outras que insistem nas atrocidades contra o Homem e a Humanidade. Leia-se, pois, o poema:

“O grito” in *Ilha 4*, p. 91

o nome verdadeiro da guerra é o grito

ninguém sabe que liberdade ou dor
proclama o nome da guerra.

sobrará sempre Guernica nos olhos dos vivos
a exhibir a estética do ignóbil o disfarce
em rosto humano do anjo abominável
antinomia do monstro portador da luz
obsessiva anunciação do ódio, o vulto
tenebroso a arfar sobre o pequeno riacho verde
ordena-lhe o desvio do leito do país
o traço do destino o limite sinistro da razão e do projecto.

a sombra guarda assustadores enigmas
no vaso de petúnias que alguém regou
de manhã pela última vez.
é o fim dos caminhos.
todas as estradas desembocam nos pântanos.

Hedionda escabrosa Guernica sobrará contra
o acordo o preito os rostos inculpados
o riso-asa das crianças a calada languidez dos gatos.

Muitos nomes tem Guernica na trágica voracidade dos mutos
inexplicável é o brilho das lendas venturosas.

Esta questão autoritarista e dissonante é explorada no poema acima transcrito, bem como na obra literária *Angélica e a sua Espécie*. Neste romance de formação, não será tanto a crítica à guerra (colonial), mas a crítica a outros miserabilismos. A autora descreve à miséria de Portugal no período do regime salazarista que culmina na

emigração, mesmo que a emigração possa ser vista como o meio de concretização e realização pessoal, em particular no caso de Rosa Pancheira, uma das personagens do livro.

Em de *Água de Mel e Manacá*, também é possível identificar esse diálogo interarte com a pintura e com o movimento cubista associado a George Braques (1882-1963). Irene Lucília Andrade apresenta uma espécie de exercício efrástico descritivo que pode ser associado às obras plásticas do *viaduto de L'Estaque* (1907), onde o “suspiro cúbico de Braques” é evidente. As palavras da autora elucidam a esta obra plástica: “surpreende-me o poente // algumas arvores ao fim da vereda // e uma canção corando as falésias // como uma lenda nórdica” (2002, p. 39).



Figura 12: Georges Braque, 1907, *The Viaduct at L'Estaque* (*Le Viaduc de l'Estaque*)⁴⁶
Pintura a óleo
Minneapolis Institute of Arts

Para além do diálogo efrástico com a pintura, Irene Lucília Andrade também cria diálogos com obras de escultura, por intermédio de descrição e alusão. No poema presente na página 63 do livro *Ilha 2* a escritora explicita as sensações que sentiu ao visitar o Museu de Rodin em Paris. Leia-se o poema:

⁴⁶Imagem retirada de: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Viaduct_at_L%27Estaque, 11/09/2021.

(No barro dos corpos
As tuas mãos eram um desafio.)

Tu atiravas então os dedos ao vento
para trás do desalinho do sangue
a agarrar o mito.
Querias convertê-lo à dimensão do dia
com formas lúcidas e puras
antes do desespero.

O amor é a arte da solidão
A devorar o tempo inquieto
Com sua fome de mover enigmas.

Mas não soubeste inventar
uma matéria nova
para o coração das estátuas.

**Paris – (... Havia um espaço incompreendido
entre os verdes frondosos do jardim
e as obras de Rodin a envelhecerem
no museu obscuro.)**

Com uma íntima relação e gosto pela música, Irene Lucília Andrade não deixa de recordar e aludir a músicos nas suas composições poéticas, desenvolvendo um rico diálogo poético musical. Em “19 horas, julho: 23” (p. 19), da obra *Estrada de um dia só* (1995), a autora alude às músicas de Sibelius⁴⁷ e de Berlioz⁴⁸. Já no 6º texto do capítulo “3º dia - O retrato” do seu livro *Água de Mel e Manacá* a autora recorda e menciona

⁴⁷Jean Sibelius (1865 - 1957) foi um compositor de música erudita finlandês. O compositor foi um dos mais populares do século XIX até inícios do século XX.

⁴⁸Hector Berlioz (1803 – 1869) foi um compositor de nacionalidade francesa do período do romantismo, sendo um figura emblemática na formação deste movimento artístico.

poeticamente os músicos Edvard Grieg e Sibelius, referindo-se, de igual modo, ao escritor Shakespeare. A escolha destes músicos parece revelar na autora o gosto pelos romantismos, ou por formas que vincam a problemática da identidade. Em ambas as alusões não há exercício efrástico descritivo. No entanto, no poema “2” do Capítulo “6º dia – O canto (p.74)” do livro *Água de Mel e Manacá*, há uma evidente citação à música “não peças demais a vida” de Amália Rodrigues. Por conseguinte, neste elo entre música e escrita, a autora tanto parecer recorrer à cultura erudita como a uma cultura popular. Apesar de menos frequente, o diálogo com o fado também foi, efetivamente, convocado pela escritora.

No que diz respeito ao diálogo com a literatura, o capítulo “5º dia – A casa” do livro *Água de Mel e Manacá* (2002) dialoga com os livros de Pascoas. Por sua vez, o poema “Fotógrafo “A la minuta” do livro *Ilha que é Gente* faz referência à Ilha dos Amores de *Os Lusíadas*. Ao diálogo intertextual refira-se o diálogo intratextual que a autora opera com as suas obras. A intratextualidade é capacidade do escritor co-relacionar dois ou mais textos e, assim, estabelecer relações entre si. Este olhar cruzado é também notório com a sua própria escrita. De facto, em *Água de Mel e Manacá*, no texto “7º dia - o circulo - 15. p. 97 e 98”, a autora alude à própria obra, mencionando “água de mel e manacá” (p. 56), algo que acontece noutros poemas deste livro. A alusão acontece, igualmente, na obra *Ilha que é Gente*, onde a autora refere a obra *O Pé Dentro d’Água* (p. 27) publicado em 1980. No poema autointitulado “Ilha que é Gente”, além do evidente diálogo texto/ ilustração, a escritora faz menção ao poema “Gente da ilha que é gente/ livro caído no mar” (p. 22), comprovando assim o elo entre textos que publicou.

Irene Lucília Andrade evidencia na sua obra literária o confluir de sensações que a rodeiam e que a própria experimenta. A sua produção é uma construção memorial do espaço insular em diálogo intertextual e interarte com referências, descrições e alusões a pintores, músicos, obras e textos diversos. Irene Lucília, como é carinhosamente conhecida na ilha, é uma escritora que se permite absorver o que vê e lê, trazendo para a escrita inúmeras imagens visuais e paisagísticas que a tanto fascinam ou convocando várias figuras do património cultural local e global.

2.2.2. Guilhermina da Luz: retratos da vida e da morte

Nós não criamos do nada, mas partindo de momentos, de frases, de odores, de paladares, de impressões colhidas por todos os nossos cinco sentidos e mais algum que ainda não conseguimos medir.

Guilhermina da Luz (1996)

Escritora, professora e artista plástica, Guilhermina da Luz Camacho da Silva nasceu a 29 de Janeiro 1947, no concelho da Ponta do Sol, e faleceu a 15 de Fevereiro de 2019. Regressou à Madeira, em 1975, após um período em que viveu em Angola, traço identitário visível em algumas das suas ilustrações. Concluiu, no Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, o Curso Superior de Artes Plásticas/ Pintura. A autora exerceu de 1981 a 2006 a docência de disciplinas em diversas áreas desde a Comunicação Visual, Serigrafia e Artes Plásticas no ISAPM e no Instituto Superior de Arte e Design Universidade da Madeira.

Com obra literária e artística diversa, em entrevista para o *Diário de Notícias da Madeira*, Guilhermina da Luz afirma que sempre teve uma paixão pela escrita, mas teve de deixar amadurecer a literatura ao longo dos anos. Tal como na pintura, na escrita, ela trabalha o texto até atingir o resultado final. Tal como na pintura, muitas das coisas que escreve acaba deitado fora, mas ela diz encontrar uma maior facilidade na criação literária do que na criação plástica. Em todo o caso, ela estabelece com o recetor de sua obra um elo constante, como patente na sua seguinte observação:

Nenhum criador, ao fazer um trabalho que seja, lhe está a dar todos os significados possíveis, porque isso seria ver o enriquecimento da obra. É por isso que eu deixo umas folhas em branco no final dos meus livros, ofereço aquelas folhas do livro para que os leitores acrescentem algo e o tornem muito pessoal, muito único (1996, p. 26).

A sua escrita surge nas revistas *Isleña* e *Margem*, e naturalmente, nas obras literárias intituladas *Corpos de Penumbra* e *Seis Histórias sem história*. Em exposições, encontramos, também, poemas, contos, prosas, por vezes em diálogo com ilustrações. A escrita de Guilhermina da Luz reflete muitos dos problemas patentes na

contemporaneidade, criando espaço para o leitor pensar acerca de assuntos considerados tabus na sociedade hodierna.

De facto, na sua escrita, há um evidente destaque para o universo feminino. Nela, a Mulher é vista como um ser frágil: “Morri por ser diferente// Morri por ser mulher” (Luz G. , 1996, p. 45). Aparece sexualizada: “Eu era muito formosa (...) Mas o maldoso do tempo (...) só roubava o meu encanto” (Luz G. , 1996, p. 49). Surge, ainda, com pouca capacidade mental: “A imagem no espelho// não podia ser a minha// Eu tinha um cérebro brilhante (...)” (Luz G. , 1996, p. 53).

Esta desvalorização do papel da Mulher remonta a épocas anteriores quando não lhe atribuíam as mesmas possibilidades que eram oferecidas ao homem. Ao longo dos tempos, a mulher foi subalternizada e relegada para um plano menos visível. Segundo Gilles Lipovetsky, em *A Terceira Mulher*⁴⁹, ela só atinge uma maior visibilidade a partir dos anos 60 do século XX. Até então, eram-lhe propostas funções próprias ligadas ao género, dito “menor” na leitura patriarcal e sexista que perdurou durante longos séculos.

Guilhermina da Luz retrata na sua escrita essas memórias de um tempo e de uma cultura que enclausura a entidade feminina. No retrato que a escritora elabora da Mulher, ela sublinha os papéis tradicionais que lhe eram atribuídos. Note-se a “parideira” de muitos filhos que morriam antes dos próprios pais: “como acho injusto// o sobreviver dos pais” (Luz G. , 1996, p. 94) ou a dona do lar que casa virgem, como evidenciam os versos “Mãe solteira no meu tempo// desonrava toda a gente” (Luz G. , 1996, p. 67). A Mulher subjuga-se ao homem, assim o expressou em “Conseguiu tudo o que quis// Eu era a sua muleta” (Luz G. , 1996, p. 80) e aceita o adultério, como sublinha o excerto: “e àqueles que eu gostava// oferecia a minha cama” (Luz G. , 1996, p. 68). Apesar do amor tóxico “Insultava e até batia” (Luz G. , 1996, p. 73), a Mulher aceita essa subjugação.

Procura literária e artisticamente criar diálogos com o seu público, sem optar por uma posição feminista, optando por “satisfazer o olhar daqueles que se afirmam sem tempo para estas coisas de arte” (Silva L. , 2006, p. 13). Contudo, ao eludir a esta fragilidade, a sua escrita é, de certo modo, uma tomada de posição contra o poder masculino, ancestral e impositivo.

⁴⁹Cf. Gilles Lipovetsky. (2000). *A Terceira Mulher - Permanência e Revolução do Feminino*. Portugal: Instituto Piaget.

A autora não se deixa reprimir pelos padrões “socialmente aceites” e explora literariamente assuntos que precisam ser discutidos. Ela olha não só para o passado, mas também retrata o presente, explorando na poesia o tráfico sexual “(...) eles negociavam// como lhes apetecia (...) Clientes novos e velhos// para jogos obscenos” (Luz G. , 1996, p. 30) e o tráfico de órgãos como patente neste excerto: “e o homem que vigiava (..) Com força tapou-me a boca// enrolou-me numa toalha// e levou-me dali com ele. (...) Quem me roubou não me queria (...) Só queriam partes de mim// para pôr noutras meninas” (Luz G. , 1996, p. 19).

Na obra *Corpus de Penumbra*, Guilhermina da Luz fala, ainda, da morte de modo tão natural que, por vezes, causa uma certa apreensão junto do leitor: “Andei por lugares perigosos// Visitei antros infectos” (Luz G. , 1996, p. 58). Na sua obra poética, que dialoga com uma vertente narrativa, ela conta histórias de pessoas, as suas vivências, ocupações e problemas. Assim, este livro retrata as carências, dramas, mágoas e histórias de pessoas comuns, numa perspetiva humana e intimista. Em entrevista para o *Diário de Notícias da Madeira*, Guilhermina da Luz denomina a sua obra como prosa de ficção, destacando a ausência da pontuação e propõe uma leitura contínua na sua estrutura frásica (1996, p. 26). O livro é composto por 25 poemas que seguem o alfabeto do A ao Z, mencionado no canto superior direito com uma ilustração floral da



Figura 13: Ilustração Floral Guilhermina da Luz in *Corpos de Penumbra*

Corpos de Penumbra dá igualmente nome a uma mostra de arte que procura o carisma e imaginário por intermédio de esculturas de madeira e da pintura sobre tela em acrílico. Com influências africanas, fruto das suas vivências em Angola, a autora tem uma linguagem própria para falar de sentimentos.

Guilhermina da Luz descreve e cria narrativas próprias, estimula o leitor a emergir nas “histórias” poéticas de modo a questionar-se acerca do mundo e das implicações do passado na vida das pessoas. Ela tenta manter na memória múltiplas vivências, criando espaço para o diálogo com o leitor, para que possa refletir sobre o presente, mas também sobre o passado. Esta vertente memorialista cria, tal como em Irene Lucília Andrade e em Teresa Jardim, um diálogo com uma época pretérita que tem vindo a modificar-se ao longo dos anos. Assim, a autora explora temáticas de uma cultura popular muito antiga, que, de certo modo, pode ser vista como antiquada. De facto, este resgate do passado

utópico contrasta de forma evidente com o presente, um mundo cada vez mais globalizado e padronizado.

Na sua produção, há um evidente regresso à infância, ao país que a viu crescer, mas também à Madeira. No poema “A minha caixa de lata”, da obra *Lapinha de Poesia*⁵⁰, evidencia-se esta vertente memorialista e a escritora invoca as lembranças que restam: “A minha caixa de lata// Redonda// da cor do Sol// faz-me sair do presente// e das coisas que o povoam// Retorno a outros lugares// pressinto outros odores// saboreio outras imagens” (Luz G. , 2017, p. 67). Neste livro de poesia, Guilhermina da Luz abre a caixa da sua existência e nela vê um ser mestiço: “e a mim coube o destino// de retratar a mistura// de duas raças distintas” (p. 67), na leitura apresentada por Martine Abdalhah Pretceille⁵¹ ou por estudiosos que problematizam a mestiçagem cultural e identitária.

Esta questão identitária que liga dois mundos está patente na sua escrita, como na sua arte plástica, o que revela um entendimento relacional e simbiótico de duas culturas que a formaram e lhe deram voz. Esta poesia, de certo modo, autobiográfica, revela, então, essa osmose, como patente no seguinte excerto: “Eu tinha feições de branca// pele e cabelo de negra” (p. 69). Trata-se, também, de uma homenagem e rememoração da avó Januária “Ai como eu tinha saudades// da minha Avó Januária// Dela apenas me restava// a minha caixa de lata// redonda// da cor do Sol” (p. 69). A voz do texto revela, pois, um “eu” poético, mestiço e rizomático, no sentido acordado por Serge Gruzinski em *La Pensée Métisse*⁵².

Quanto ao diálogo interartes e intertextual, ele é constante na obra poética de Guilhermina da Luz. Em *Corpos de Penumbra*, os seus poemas são acompanhados por ilustrações da sua própria autoria, criando um diálogo entre texto e imagem, o que contribui para uma melhor compreensão da informação textual. As ilustrações, nesta obra, são uma espécie de “rascunhos”. A autora parece, assim, oferecer ao leitor um sentimento de inacabado. Veja-se o poema seguinte:

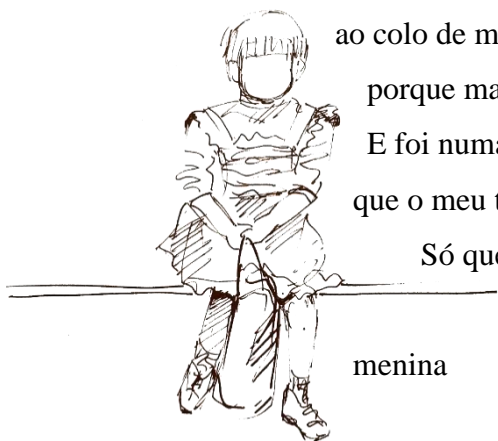
⁵⁰O poema “A minha caixa de lata” foi originalmente publicado na Revista *Margem* 2, nº 2 de Dezembro de 1995. pp. 45-46.

⁵¹Cf. Martine Abdallah Pretceille. (1999). *L'éducation Interculturelle*, Paris.

⁵²Cf. Serge Gruzinski. (1999). *La Pensée Métisse*, Paris, Fayard.

(Luz G. , *Corpos de Penumbra*, 1996, p. 19)

Eu estava sobre uma esteira
a brincar com a minha mãe
quando meu pai a chamou
Fiquei sozinha um instante
e o homem que vigiava
aproveitou o momento
Com força tapou-me a boca
enrolou-me numa toalha
e levou-me dali com ele
E nunca fui encontrada



Quem me roubou não me queria
Andei de casa para casa
ao colo de muita gente
porque mal engatinhava
E foi numa toda branca
que o meu tormento acabou
Só queriam partes de mim
para pôr noutras
menina

Cabe ao leitor descodificar a mensagem contida no texto poético. Parece-nos entrever na parte final do texto o abuso cometido sobre a jovem menina. Destituída de partes do seu corpo, ela é negada e, por isso, é um ser incompleto e inacabado.

A ideia do “inacabado” é uma característica muito comum na literatura da escritora, na medida em que ela permite ao leitor trazer parte do trabalho que ela produziu. Como já referimos, nas últimas páginas dos seus livros, a autora deixa páginas para que o recetor da sua produção possa “acrescentar”, “retificar” ou “sugerir”, servindo estas sugestões como ponto de partida para outras escritas e/ou ilustrações⁵³. Este mecanismo adotado leva a que o livro e o escritor tenha uma maior proximidade, criando um sentimento de empatia por parte do leitor que se sente parte integrante da obra da escritora. Tal como Teresa Jardim, Guilhermina da Luz convida o leitor a participar na sua produção, de modo a compreender e a decifrar a mensagem e a imagem. É uma exploração do comportamento do ser humano carregado de letras suscetível de diversas leituras.

No diálogo intertextual que perpassa na obra de Guilhermina da Luz, o recetor do texto pode ainda entrar no universo Disney. *Corpus de Penumbra* faz menção da história de Cinderela e da madrasta “(...) E se eu era Cinderela// eu queria a fada madrinha” (Luz

⁵³Transcrição: “Caro(a) Leitor(a) / Esta última ilustração é para si (p. 123). Parta dela para escrever a sua história. Ou para desenhar outros corpos de penumbra. Em simples esboços. Ou de modo mais elaborado. A escolha é sua. Seja feliz. Apenas. Guilhermina da Luz” (Luz G. , 1996, p. 125).

G. , 1996, p. 37), integrando, igualmente, o “sapo” de A Dama e o Sapo “Em vez disso foi um sapo// medonho que me apareceu” (Luz G. , 1996, p. 37). Na alusão feita pela autora, a narrativa segue outro rumo completamente distinto do universo infantil, destacando que nem todas as histórias retratam finais felizes. Guilhermina da Luz resgata esses contos de fadas e apropria-se dessas memórias infantis para sublinhar que entre a ficção e a realidade as diferenças podem ser grandes. Trata-se, pois, de uma escrita interventiva, de certo modo inquietante, vindo o leitor absorver a mensagem que perpassa no texto e que, frequentemente, reenvia para um sentido dissonante. Leia-se o seguinte poema:

(Luz G. , *Corpos de Penumbra*, 1996, p. 7)

E as sombras ganham vida

Quando a luz trespassa a noite

e a noite se torna dia

Quando o espírito resplandece

e a madeira alimenta o fulgor da alma

Quando a imagem do divino abraça a
terra

e a energia retorna para formar um novo
ser

E as sombras ganham vida

nos seres purificados

libertos de tortuosas existências

Já não se teme essas imagens irreais

Já não se entende a sutil essência

dessas formas fugidias e mutantes

Nem sombras nem ecos

no absoluto das coisas permeáveis

E as sombras ganham vida

na luz de inocentes vivências

prisioneira dos corpos de penumbra

Além da alusão ao imaginário ainda que subvertido pela voz do texto, Guilhermina da Luz no poema acima transcrito⁵⁴, que introduz a obra *Corpos de Penumbra*, referencia um texto publicado pela escritora na Revista *Margem* nº 4 de Setembro de 1996 intitulado “Nem sombras nem ecos”. Neste diálogo intratextual, o texto publicado numa *Margem* evidencia um diálogo interartes com uma ilustração produzida pela própria autora. Na ilustração complexa e repleta de significações, é possível identificar as suas inspirações de índole africana. Veja-se, acerca da sua arte, a leitura proposta por Carlos Valente:

As memórias do continente africano, onde viveu na sua juventude, estão presentes nas peças trabalhadas em madeira. Pequenos objectos, esculturas de parede, e outras soluções tridimensionais — ora com molduras geométricas ora figurando silhuetas humanas simplificadas — são povoadas com ideogramas secretos, inscritos na superfície polida da madeira, evocando memórias pessoais de outros lugares e tempos (1999, p. 149).



Figura 14:
Ilustração de
Guilhermina da
Luz

De facto, a preto e branco, a autora ilustra um mundo que lhe é pessoal. A ilustração, neste poema, serve de complemento para a poesia, na medida em que permite ao leitor ler e identificar os elementos descritos pela escritora na ilustração.

No poema intitulado “Nem sombras nem ecos”, a escritora apresenta uma certa musicalidade no ritual à morte e à vida: “As sonoridades lembram lamentos.// Ou recordam alegres sussurros.// Melódicos. Hipnóticos.// Quem alguma vez os ouviu jamais os esquecerá” (Luz G. , 1996, p. 56). Esse sentimento que liga vida/morte, está também presente na ilustração. Ambos os registos dialogam com o movimento, no que seria em espécie de dança de celebração a um ritual de evidentes características à cultura africana, e no que é, também, um diálogo entre linguagens diversas.

A intertextualidade está igualmente presente no poema “o alfabeto escreve com que a lembrança se escreve” in *Margem 2 – nº 26* de Maio 2009. Nele, Guilhermina da Luz faz menção à obra poética *Água de Mel e Manacá* de Irene Lucília Andrade e cita os

⁵⁴ Este poema surge igualmente no catálogo de exposição de *Corpos de Penumbra* (de 16 de Outubro a 13 de Novembro de 1996).

seguintes versos “*alguns anos*” e “*presença incisiva da infância*” (Andrade I. , 2002, p. 9). Há, ainda, uma referência à subdivisão da obra *Água de Mel e Manacá* de Irene Lucília Andrade. Dividida também ela em sete dias, esse percurso deu voz ao texto de Guilhermina da Luz, significativamente intitulado: “no último dos sete dias” (Luz G. , 2009, p. 77). Guilhermina da Luz resgata o sentido memorial do passado utópico de Irene Lucília Andrade, prestando, assim, homenagem à escritora. Neste mesmo texto poético, a autora dialoga, também, na sua ilustração com os traços africanos que são recorrentes na sua produção. A ilustração em traços simples apresenta uma imagem duplicada na qual os elementos de destaque são a menina, a montanha, o muro, o dente de leão e uma espécie de alfabeto codificado.

A arte de Guilhermina da Luz não é apenas uma representação de formas, ela é narrativa. A linguagem simbólica expressa um referencial às origens e à força da cultura africana⁵⁵. Com uma extensa produção escultórica, as peças decorativas de Guilhermina da Luz são cuidadas no acabamento e sedutoras nas texturas, materiais e cores. Nas várias exposições realizadas por Guilhermina da Luz são evidentes os traços pessoais que marcam a sua vida e a sua passagem vivencial por África, procurando, por um lado, esse imaginário infantil, e refletindo, por outro lado, essa “mulher” plural e conciliadora de culturas distintas. Esta expressão pós-colonial na sua arte está aliás traduzida na seguinte observação:

África, vinculou-a de uma maneira muito própria a determinadas cores, materiais e referências gráficas que vão surgindo nas suas criações, como um avivar de memórias – pictogramas obsidianes, inscritos na pintura em tela, reproduzidos na serigrafia, ou gravadas nas esculturas em madeira e que remetem para a arte e cultura do Nordeste de Angola, como também para um alfabeto visual que instaura um espaço primevo, de simplicidade e inocência (Créditos: MUDAS. Museu de Arte Contemporânea da Madeira⁵⁶).

⁵⁵A exposição “Na Imensidão de Azul Que Não Existe” (2007) na Magnólia estavam presentes peças trabalhadas na sua frente e verso, de modo a interpelar uma crítica do mundo natural face ao mundo virtual.

⁵⁶Informação retirada de: <https://cultura.madeira.gov.pt/obras-e-artistas1/377-guilhermina-da-luz.html>, consultado no dia 23/03/2021.

Tal como na escrita, a nível plástico, Guilhermina da Luz procura representar a dor, o caos, o mal, a noite, utilizando símbolos referentes a artistas angolanos que representam momentos do quotidiano. Na mostra “Eu queria pintar a Noite”, ela representa o medo da noite, recorrendo a formas antropomórficas que lembram espíritos (Rocha, 1997, p. 22). Em diálogo com o poema produzido pela própria autora⁵⁷, a autora exprime o sentimento de impotência pela escuridão e propõe nessa pintura, que a noite seja menos obscura e solitária.

Como artista plástica, a sua obra está patente em diversas exposições de escultura e pintura de índole privada⁵⁸ e coletiva⁵⁹, sendo uma personalidade importante na produção cultural, literária e artística da região (Rocha, 2002, p. 22). Mas não só. Realizou pinturas murais no Funchal⁶⁰ e em Luanda⁶¹, participando, juntamente com outros artistas e escritores, na 3ª exposição de Poesia Ilustrada de 1989⁶². A autora multifacetada foi,

⁵⁷Cf. Anexos referentes ao diálogo interartes com ilustração da própria autoria.

⁵⁸Nas exposições de índole privada é de destacar: “16 Peças em Madeira/ Figuras no Vazio Primevo” – 1990 – Galeria SRTC | “Guardiões da Terra” – 1991 – Galeria do SRTC | “Silêncios” – 1992 – Casa Museu Frederico de Freitas | Escultura e Serigrafia – 1993 – Galeria Funchalia | “E Calam-se os Anjos” – 1993 – Galeria da SRTC | “Não Há Janelas no Céu” – 1995 – Galeria SRTC | “TERRA MOLHADA tem cheiro que TERRA SECA não tem” – 1998 - CMF | “Há memória nas paredes” – 1999 – Salão Nobre TMBD (instalação com diversas pinturas que remetem para épocas passadas de glamour cinematográfico, onde as imagens “flutuam” nas paredes - DN (Rocha, 1999, p. 29)) | “Grrnhnhh!” – 2000 – Galeria SRTC (Uma exposição na qual a obra da artista tem raiz escultórica de inspiração africana. DN (2000, p. 24) ; DN (Rocha, 2000, p. 25)) | (Santos M. , 2002) | “In memoriam” - 2001 – Casa Museu Frederico de Freitas (é uma exposição que relembra os artistas plásticos já falecidos.) DN (2001, p. 22) | “A Porta não existia” – 2002 – Galeria da SRTC - DN (2002, p. 22) | “Mors Ultima Ratio” – 2004 – Galeria SRTC - DN (Rocha, 2004, p. 23).

⁵⁹As exposições coletivas de Guilhermina da Luz ultrapassam a meia centena e aconteceram em diversos sítios (Curitiba, Ponta Delgada, Santa Cruz, Rio de Janeiro, Funchal, Luanda, Lisboa, Estoril, Porto Santo, Amadora, Roma e Setúbal) desde 1967 até 2003.

⁶⁰Guilhermina da Luz fez pinturas murais no Funchal na Escola Industrial e Comercial do Funchal (1968), no Pavilhão Gimnodesportivo dos Trabalhadores (1988) com pinturas de exploração serigráfica em estilo de figuração pessoal.) e no Aeroporto de Santa Catarina (1983), atualmente denominado de Aeroporto Internacional Cristiano Ronaldo com pinturas em abstratas e coloridas com motivos relativos ao imaginário turístico da Ilha da Madeira.

⁶¹Em Luanda a sua intervenção mural aconteceu no ano de 1974 na Escola D. João I.

⁶² Organizada pela Associação de Escritores da Madeira (coord. José António Gonçalves) em colaboração com a Associação de Artistas da Madeira, a 3ª iniciativa de Poesia Ilustrada (1989) contou com vinte e um

igualmente, ilustradora do livro *O Monstro das Sete Cabeças e as Meninas Roubadas* de Octaviano Correia (1989) e participou com textos e ilustrações na revista *Margem e Ilzenha*. Investigadora na área de Serigrafia (1985 a 1993) no projeto intitulado “A Serigrafia artística ou técnica serigráfica ao serviço da criação artística”, a sua obra encontra-se representada na coleção privada de diversos espaços públicos como o Museu de Arte Contemporânea da Madeira (MUDAS). A artista foi distinguida com diversos prémios⁶³ em várias áreas como a escultura⁶⁴, pintura⁶⁵ e a escrita⁶⁶ e, de 1993 até 2003, produziu textos para vinte e seis catálogos expositivos de Artes Plásticas.

A união texto e obra plástica é evidente em “In memoriam”⁶⁷, uma exposição que homenageia artistas⁶⁸ já falecidos. Figuras físicas escultóricas são acompanhadas de um pequeno texto⁶⁹ e o título da exposição estabelece um pacto de leitura com a homenagem aos que já partiram (“Exposição homenageia artistas madeirenses já falecidos”, 2001, p. 25).

Na exposição “A porta não existia” (2002, p. 24), que remonta para a infância, para o ato de criar e tem por base textual a frase “Mas a menina não é menina, a menina é a humanidade”, a autora, através da junção texto/imagem, aborda as suas preocupações com os comportamentos e atitudes da espécie humana e apela ao pensamento natural, verdadeiro, afirmando que a sociedade “está desumanizada”. Trata-se de uma mostra onde as peças surgem soltas, aludindo à vida e às mudanças constantes de lugar. Estas peças de um puzzle sugerem, assim, as múltiplas vivências do ser humano numa

pintores e trinta e quatro poetas. Esta iniciativa foi antecedida do I Salão de Poesias Livres (1976) e II Salão de Poesia Ilustrada (1981).

⁶³Guilhermina da Luz recebeu prémios de índole escolar da Associação Industrial de Angola (1967/66/67).

⁶⁴A artista/autora conquistou o 1º Prémio de Escultura (ex-aequo) com Menção Honrosa de Serigrafia em 1989 no Concurso de Artes Plásticas “Comemorações de Colombo na Madeira, e recebeu igualmente menção honrosa em 1992 no Concurso de Artes Plásticas do Festival de Música da Madeira.

⁶⁵A autora conquistou o 3º Prémio de conto no Concurso Literário das “Comemorações do X Aniversário do Instituto de Vinho da Madeira em 1990.

⁶⁶Obteve o 1º Prémio na categoria de Poesia e Pintura do Concurso Literário Artístico da EICF em 1968.

⁶⁷“in memoriam” é um poema de homenagem aos escritores falecidos, texto esse que surgirá novamente na folha de sala da exposição *Na Frescura do Luar*, realizada no Salão Nobre do Teatro Municipal Baltazar dia em Outubro de 2009.

⁶⁸Os artistas escolhidos para serem homenageados foram o escultor Maurício Fernandes, Danilo Gouveia, a pintora Élia Pimenta e o arquiteto Marcelo Costa.

⁶⁹ Conferir poema “in memoriam” presente nos anexos desta dissertação.

atualidade cada vez mais líquida como diria Zygmunt Bauman⁷⁰. Ao mesmo tempo, a artista convida o espectador a refletir para a perda da capacidade de criar, resgatando o passado, a pureza e imaginário infantil que se perde ao longo dos tempos, e que a fórmula hipercodificada “era uma vez...” parece sugerir:

“Era uma vez uma porta, castanha, com vidros brancos e puxador amarelo. A porta não existia. Mostrava-se quando alguém queria. Ficava por algum tempo e logo desaparecia, até novo encantamento” (“A porta não existia” : Guilhermina expõe na SRTC, 2002, p. 22).

Na exposição *Na Frescura do Luar*, que teve lugar no Teatro Municipal Baltazar Dias, em 2009, Guilhermina da Luz colabora com três poemas que dialogam entre si. “Na Frescura do Luar”⁷¹ é o poema que intitula a mostra artística da autora, servindo como ponto de partida para o diálogo intratextual⁷² entre textos da autora que se complementam. Veja-se o poema “Na Frescura do Olhar” que dialoga com “A Lua sua Rainha”, que por sua vez dialoga com “A terra seria Água”:

“Na Frescura do Olhar”

há sempre sons

não ouvidos

há ritmos

não conhecidos

há danças que não se vê

Na frescura do Luar

ondula o junco na água

ondula o corpo que sente

corpo cego

corpo surdo

na celebração da vida

no triunfo sobre a morte

no chamamento da terra

FX/2008

⁷⁰ Cf. Zygmunt Bauman. (2007). *Tempos líquidos*, Jorge Zahar.

⁷¹Presente do catalogo da exposição “Frescura do Olhar” de Guilhermina da Luz no Salão Nobre do Teatro Municipal do Funchal em outubro de 2009.

⁷²Sobre intratextualidade conferir verbete in *Dicionário inFormal*, acessido em <https://www.dicionarioinformal.com.br/intratextualidade/> no dia 05/09/2021. Ou conferir a definição fornecida na página 73 desta dissertação.

“A Lua sua Rainha”

Mulher

Mãe

sonho dos homens

fantasia da noite

Deusa

do mistério que vicia

da sedução

do feitiço

e

todo o saber do mundo

na frescura do Luar

“A Terra seria Água”

pela sua liberdade

pela força que ela tem

Água

memória sem tempo

que fascina

universo sem voz

que acolhe

que consola

A Terra seria Água

A Lua sua Rainha

Guilhermina da Luz, neste catálogo expositivo composto por poemas seus, referencia, primeiramente, a negrito, o poema “A Lua sua Rainha”, que, por sua vez, menciona, igualmente a negrito, o texto “A Terra seria Água”.

Para além da dor e do caos, Guilhermina explora artisticamente a morte como meio de renovação, fertilidade, tomando como base o universo feminino, aspeto patente, também, a nível poético-literário. Na exposição “Mors Ultima Ratio”, ela explora, efetivamente, a figura feminina, a sua transformação e vitalidade perante a morte. Há nesta mostra uma dicotomia vida/morte assente num carácter filosófico e reflexivo. A morte influencia e determina comportamentos tratados nas Artes e na Literatura e, por isso, há uma presença de um labirinto espiral onde as forças das palavras são expressas nas imagens que constam da exposição.

Esta instalação parte da “morte” para afirmar a “vida”, numa busca por respostas existenciais, numa sociedade hipermoderna cada vez mais à deriva. Neste sentido, a escritora afirma: “Vivemos num mundo de plástico, no qual, entre outras coisas, o dinheiro é de plástico, andamos numa vida de plástico” “As máscaras ficam lá fora, o disfarce é proibido cá dentro” (“Guilhermina da Luz expõe na Galeria da SRTC”, 2004,

p. 19). Está, assim, claramente patente a leitura da modernidade que Zygmunt Bauman ou Gilles Lipovetsky elencaram⁷³. Os objetos escultóricos são figuras femininas, grávidas, magras, sensuais, trabalhadas em rede de fibra de vidro, onde se aplicou silicone em jeito de escrita, como se fosse uma caneta a desenhar os símbolos de uma linguagem (Rocha, 2004, p. 20). Em nosso entender, também (re)desenham um certo vazio e a superficialidade dos tempos mais atuais.

O património literário e artístico de Guilhermina da Luz é de extremo valor na sociedade e cultura madeirense. A obra da autora é, ao contrário de Irene Lucília Andrade e Teresa Jardim, mais evidente no âmbito das artes plásticas, nas inúmeras exposições que realizou. Ainda que mais escassos, os livros promovem questionamentos sobre as sociedades antigas e estabelecem sobretudo diálogos intertextuais e interartes. Contadora de histórias, a sua obra evidencia como já referimos traços da sua infância em África, um passado que ela nunca esqueceu e serve de inspiração para a sua arte e para a escrita.

A sua obra é centrada em temáticas como o universo feminino, a morte, a condição humana e a memória, oferecendo ao leitor e ao espetador espaço para a interpretação. É através do elo entre texto e imagem que o leitor compreenderá as múltiplas mensagens contidas na arte de Guilhermina da Luz que ligam o passado e o presente, o local e o global, mundos feitos de rizomas.

⁷³ Cf. Lipovetsky, G., Charles, S., & Vilela, M. (2004). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla; Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.

2.2.3. Teresa Jardim e as imagens repletas de palavras

A angústia de encontrar as palavras exactas para as imagens. Palavras que descubram imagens, ou que as façam emergir do austero da afasia ou do esquecimento.

(Maço & Jardim, 1994, p. XVI)

Nascida no Funchal em 1960, Teresa Maria Gonçalves Jardim estudou o Bacharel em Design e Projeção Gráfica e licenciou-se em Artes Plásticas-Pintura pelo ISAPM. Ligada à Associação de Artistas Plásticos da Madeira e sócia co-fundadora da Circul'Arte⁷⁴ e do Atelier Infantil “Casa das Cores”, a professora de Artes Visuais da Escola Secundária Francisco Franco publica poesia desde 1976 em diversas coletâneas⁷⁵. Desde o *Anuário de Poesia* (1986), passado pelos *Cadernos de Santiago I* até aos *Cadernos de Santiago II*, a escritora revela uma prática poética peculiar com combinatórias entre linguagens diversas, mas evitando que a coloquem num “enfileiramento” e seguindo sempre um caminho próprio. A escritora escreveu, igualmente, em revistas⁷⁶ e recebeu uma Menção Honrosa no Festival de Poesia de Vila Voz com a sua obra *Anjos de Areia*⁷⁷ e integrou a 3ª exposição de Poesia ilustrada da Câmara Municipal do Funchal em 1989⁷⁸.

⁷⁴A Circul'Arte foi a única Associação de Artistas Plásticos da Madeira que apostou na formação como modo de “fornecer meios de trabalho e alargar o espectro de artistas, numa operação que tentou modificar o panorama geral da arte madeirense” (Circul'Arte aposta na formação para os próximos anos, 1992, p. 12). A associação tratou de maximizar as condições de trabalho dos artistas de modo a causar melhorias na produtividade e qualidade. DN (1991, p. 13). Esta associação desenvolveu a Marca 187, um festival de Arte Contemporânea da Madeira que ocorreu em 1987 e 1989.

⁷⁵Teresa Jardim participou nas coletâneas *Ara Gris* (Tomar) | *Anuário de Poesia de autores não publicados* Assírio & Alvin (1986) | *O Natal na voz dos poetas madeirenses* (1989) organizado por José António Gonçalves | *70 Poemas para Adorno* (2015) | *Cadernos de Santiago* (2016) | *Lapinha de Poesia* (2017) sob organização de Nelson Veríssimo.

⁷⁶Os poemas de Teresa Jardim estão igualmente presentes na *Revista Espaço-Arte*, no *Boletim do Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira*, na revista *Salém* (1987) e na revista *Telhados de Vidro* (nº 21 & 22).

⁷⁷*Anjos de Areia* é uma obra asfíxiada onde convivem os anjos sequestrados ao dispor dos objetivos, é um livro que busca “o real pelo caminho mais longo” (Maço & Jardim, 1994).

⁷⁸Os textos desta exposição estão presentes na coletânea *POET'ARTE 90: Antologia de Poesia Madeirense* (1990), coordenada por José António Gonçalves. (1990).

Teresa Jardim publicou dois livros individuais, *Jogos Radicais* (2010) e *Anjos de Areia* (1993) e neles garante a sua singularidade como poetisa. Quer em obras individuais, quer em coletâneas, a sua escrita demonstra um carácter performativo, permitindo ao leitor/espetador observar a obra que “atua” e ganha vida. A sua poética tem, efetivamente, uma ligação íntima com a sua vida. A escritora recorre a versos curtos, condensados, de modo a causar uma emergência sinestésica de sensações no leitor. Ela explora os lugares que a fascina, absorvendo as impurezas estranhas e próprias. Assim acontece em *Jogos Radicais* no resgate dos retratos em que a autora aparece a caminhar na serra agreste madeirense. De facto, este livro, na envolvência da vegetação e da natureza inabitada, mostra que para ela tudo pode ser trabalhado, até o vazio. Porém, para Teresa Jardim, o “nada” não é vazio, é uma massa volúvel e informe que pode ser (re)criado numa liberdade tensional, transgressiva e vertiginosa do quotidiano mundano (Salgueiro, 2017, p. 13).

Colaboradora do suplemento do *Diário de Notícias Jovem*, Teresa Jardim participou com ilustrações em diversos livros⁷⁹, projetos⁸⁰, periódicos e estreou-se na exposição de poesia ilustrada “Poesia 76”, encarando, ao longo da carreira, a poesia como uma fonte de criação artística e literária.

O jogo fonético de Teresa Jardim advém, frequentemente, da sonoridade das palavras e do ato da escrita, onde as palavras transcendem o código literário dotando-se de sonoridade (ex.: “Rugas de Expressão” & “A Chave de Casa”). Este “ruído” / “som” é munido de musicalidade contemporânea, modelada pela experimentação das sonoridades do mundo doméstico. Trata-se de uma escrita transformadora, que dialoga com a música⁸¹, a pintura, a escrita e a escultura.

⁷⁹Teresa Jardim ilustrou em 1990 a obra *Os dias Contados* de José Tolentino Mendonça.

⁸⁰A autora-artista desenvolveu o projeto Lonarte “Jardins do Mar Suspensos” dinamizado pela Casa das Mudanças. Esta iniciativa surgiu em (2004) em colaboração com Domingas Pita com o intuito de divulgar artistas plásticos madeirenses com a exposição de obras plásticas e textos na rua e marginal da Calheta.

⁸¹Este diálogo com a música está patente na transformação musical de seu poema “eu vivo aqui” pela banda VÉRTICE em 2015, bem como em *O Canto dos Poetas Madeirenses* (1999), um projeto coordenado por José António Gonçalves aquando do 1º aniversário da TSF-Madeira, onde a escritora aproxima sua escrita à música. Este diálogo música/texto também aconteceu na exposição coletiva *Hortus Deliciarum* (2010), onde a instalação performativa de Teresa Jardim faz uma articulação entre a criação musical (silenciada), visual e literária com fragmentos de texto de Ana Teresa Pereira (Escritora Madeirense) e Hildegard Von

A escritora escreve de manhã bem cedo ou de noite não muito tarde, sem preparo. Sem uma vida demasiado rotineira, Teresa Jardim diz que a sua produção “tenta ensinar o tempo cronológico a respeitar o meu tempo criativo, em que preciso realmente de muito tempo e espaço para as coisas da poesia e das artes plásticas” (Jardim T. , 2019). Afirma também que escreve mentalmente quando está na rua, no ritmo dos detalhes e das lembranças criativas. É uma escrita sem “descanso”, porque a autora trabalha o texto durante algum tempo até ser publicado. Recorre a diversos mecanismos, como lápis, computador, esferográfica e a sua inspiração surge na escrita, na leitura, no desenho ou até numa fotografia. Tal como António Aragão, Teresa Jardim permite-se experimentar os diversos materiais e as diversas formas de expressão artística. Acreditamos que a escritora-artista tenha sido influenciada pelos experiencialismos que ocorreram em Portugal ao longo dos anos, vindo a sua obra a dialogar com a tradição e inovação, num questionamento constante.

A escrita de Teresa Jardim é de facto estimulada pela poesia, pelas imagens e palavras, suas e de outrem. Sobre esta intermitente continuidade de escrita, dir-nos-á a autora:

“Método de Escrita” in *Jogos Radicais* (2010), p. 43

Vencida pela espera, quando não distingo
um fruto de outro fruto, estou pronta
para entregar a minha inocência
ao escuro.

José Tolentino Mendonça considera a escrita da autora como uma narrativa “capaz de enumerar (e de fazer falar) um real disperso em objetos, fragmentos, resíduos; um sábio emergir de imagens; uma notável agilidade de representação” (Mendonça J. , 1994). Ela usa temáticas quotidianas como fonte criativa para a sua escrita e para as suas obras

Bingen (poetisa mística, doutora de igreja, naturalista, compositora musical de referencia alemã no séc. XII).

de cariz plástico, desenvolvendo significações em coisas do dia-a-dia que normalmente não usamos como ferramenta de criação artística.

Teresa Jardim arrisca ao apostar na empatia que espera dos leitores que lêem os seus poemas, visto que ela partilha um quotidiano de resistência à uniformidade literária e sócio-cultural, de modo sensível e muito particular. Leia-se o seguinte poema:

“Lâmpada” in *Jogos Radicais* (2010), p.32

Em torno de uma lâmpada de 60 W
como um pequeno insecto ataco as palavras,
vulnerável como um insecto
em torno de uma lâmpada de 80 W.

Esta apropriação de termos quotidianos para criação artística e literária é evidente em poemas como “Guarda-jóias”, “Poema Kitsch”, “Cadeira”, “Televisão”, “Caixa de fósforos”, “casaco”, “a chave de casa”, “Lâmpada” e “Postal de Boas Festas (a partir de um cartão ilustrado, guardado numa gaveta).

Curiosamente, José Tolentino Mendonça, em “caracóis e outras heterodoxias”, estabelece uma comparação entre a escrita de Teresa Jardim a este animal. Contudo, não se trata de uma crítica desconstrutiva. Pelo contrário. O ensaísta revela, sobretudo, o poder da lentidão na observação da matéria (...) ⁸². A escrita de Teresa Jardim procura o entendimento pessoal e ensina ao leitor a desenhar, rir, ler, esperar, coser, guardar. Assim, José Tolentino Mendonça sustenta que a escrita da autora “ensina que a compaixão é um grão de pólen que deve primeiro perfurar o corpo e, depois talvez, fazê-lo florir” (2016, p. 260). Veja-se o elogio de José Tolentino Mendonça à arte da escritora:

Uns ficarão ligados à poesia de Teresa M. G. Jardim porque ela tresanda de ironia, essa coisa imunda e saudável, essa descontração do bicho que se sacode ao sair do banho e faz de conta que não vê o alarme em seu redor [...] (2016, p. 261).

⁸²In Mendonça, José Tolentino (2001). “Caracóis e outras heterodoxias”, Jardim, Teresa *et alii*, *eu vivo aqui. Exposição de Artes Plásticas (1960/2000 – lugares revisitados*, catálogo de exposição, Funchal: s.n., pp.6-7.

A sua poesia é a arte do encontro com o quotidiano, quer geral, quer particular, numa nostalgia e melancolia que cativa com ternura quem a lê como parece confirmar a voz do texto: “Num misto de admiração e inveja, // toda a gente repara na minha capacidade // de atravessar abismos // finos como um cabelo // da minha cabeça” (Jardim T. M., 2010, p. 33). É, de facto, uma escrita que descreve o quotidiano comum que habitualmente não costuma ter voz literária.

Conhecida pela descrição subjetiva que faz da sociedade desajustada, Teresa Jardim cria e recria imagens segundo uma métrica literária. Ela explora o género feminino, tal como Guilhermina da Luz, diferenciando-se da segunda pelo facto de não se limitar a uma imposição de género “Nunca me apaixonei no cinema // como as outras raparigas: apaixonei-me // pelo cinema” (2010, p. 10).

Escrever numa clara referencialidade pessoal e local é parte da prática do processo criativo da escritora, traçado pelo recurso à paráfrase, à citação, à alusão e a outras formas de manipulação e inclusão de autores nas suas instalações como fotografias e até poemas. Trata-se de um filtrar de vivências diárias “onde o convívio com os livros e a leitura se mistura com a plasticidade do desenhar-pintar-esculpir-colar-remontar” (Salgueiro, 2017, p. 9), mesclado com a localidade e contextos diários domésticos (ex: levada, jardim, serra). Para Teresa Jardim, a pintura e a poesia estabelecem uma grande importância na medida em que são diferentes formas de expressar e registrar momentos ou coisas. No entanto, a palavra é mais acessível e espontânea ou seria mais prática. Talvez por isso, Francisco Clode venha afirmar:

A poesia tem também uma especial capacidade de distender o universo do sentido das palavras e de alargar também o nosso universo finito e quotidiano (...) Há palavras que têm gosto, cheiro, peso, temperatura; “há palavras que são como seres vivos” (...) A plasticidade da poesia tem um fascínio especial que a pintura não substitui (1991, p. 20).

A nível das artes plásticas, a artista não gosta de expressar muito a opinião acerca dos trabalhos, preferindo “deixá-los falarem por si próprios” (Clode, 1991, p. 9). Considera, aliás, que dar uma explicação retira o charme da interpretação textual. Numa entrevista a Francisco Clode, ela considera que pintar é o misto da opção e da descoberta. Pintar é para Teresa Jardim fruto de muito trabalho e paciência, que está ao alcance de todos que podem e devem criar, mas a banalização da arte pode levar a que a pintura

possa cair no desuso e desvalorização. Teresa Jardim⁸³ sintetiza, nos quadros, as suas vivências num cenário existencial autónomo, onde a pintura é de “intenção modernista, na expressão é barroca, na representação é figurativa e na concretização é maneirista” (Clode , 1991, p. 9).

A obra de Teresa Jardim é heterogénea e a artista recorre, frequentemente, a um diálogo entre Artes Plásticas e Poesia. A escritora, numa entrevista a Luís Rocha, em 2010, afirmou que não faz distinção entre ambas as artes (Literatura-Artes Plásticas). Para ela: “São ambas essenciais. Há uma certa dualidade, uma tensão entre as duas: no fundo, abordam coisas idênticas, materializando-se de formas diferentes” (Rocha, 2010, p. 24).

Na pintura Teresa Jardim encontra-se algo mais narrativo e menos angustiante. Para além disso, a pintura permite-lhe “abordar o quotidiano, contar, narrar, fazer escorrer as cores sobre as formas, abrir formas nas cores, invocando outras formas e cores” (Maço & Jardim, 1994). Já na poesia, Teresa Jardim recorre, constantemente, a palavras do quotidiano, como referimos anteriormente. Mas não se trata apenas de um quotidiano banal, calmo e linear. É na poesia que encontra, de facto, uma maior angústia. Talvez no encontro das palavras, a “imagem” que pretende transmitir resulte de um esforço maior ou porque foi pela palavra que se redescobriu. Em todo o caso, a artista-autora está consciente do modo diferente de experienciar a Arte: “Nas Artes Plásticas, criam-se imagens de forma idêntica à criação de textos (...) pinto e escrevo de diferentes maneiras (...) junto imagens e refaço-as, assim como nos textos (...) escrever ajudou-me na minha descoberta como mulher” (Ricciardi & Rebelo, 2019, pp. 258-260).

Enraizada na ilha, o seu discurso poético-visual e verbal reflete as suas origens. Porém, a artista não deixa que esse localismo confine a sua arte ao mero ufanismo. “Eu nunca me distanciei o suficiente da ilha para encontrar nela um lugar místico” (Mendonça, Andrade, Fino, & Jardim , 1987). O sentimento de pertença à ilha é representado, fotograficamente e poeticamente, com recurso íntimo à experiência local da artista: “A ilha é o meu espaço” (Mendonça, Andrade, Fino, & Jardim , 1987). Assim, a sua poesia é da memória, do seu entendimento acerca do mundo e de si própria. De facto, a sua poesia é “voz” no silêncio, uma “escrita que nunca vem só” (2010, p. 250), como revela a própria autora ou como confirma uma das estudiosas da obra da escritora:

⁸³Os artistas prediletos de Teresa Jardim são: DaCosta, Graça Morais, Júlio Pomar, Paula Rego no contexto nacional e Jeonimus Boch, El Greco, Goya, Van Gogh, Roberto Matta e Artistas de arte rupestre e arte egípcia no panorama internacional (Clode , 1991, p. 20).

A metamorfoseadora escrita e arte de Teresa Jardim ocupa um lugar-translocal, “numa relação profundamente orgânica com os seus mundos: quer os vários mundos da ilha e de outras geografias físicas e culturais, quer os mundos da escrita e das artes em geral” (Salgueiro, 2017, p. 26).

No entanto, para além deste eco de pertença identitária, há que sublinhar os encontros transdiscursivos, intertextuais e transculturais na sua arte. Em *Jogos Radicais*, é evidente o entrecruzamento entre a criação poética e visual, quer nos seus auto retratos na serra madeirense, quer no desenho da própria capa. Para além disso, a escritora, no título de alguns dos poemas, menciona o artista que inspirou ou que dialoga com a poesia. Isto é evidente no poema “Natureza Morta”, escrito sobre imagens de Josefa de Óbidos e “Mulher-Sono” com imagens de Paula Rego. Atente-se no seguinte poema:

“Mulher-Sono (com imagens de Paula Rego)” in *Jogos Radicais* (2010), p. 27

Se tivesse uma filha
mostrava-lhe como fiar
e desfiar um novelo,
para que fosse mais desconfiada
com a vida que leva.
Ensinava-lhe desde o berço
a dar utilidade a tudo: à Branca de Neve
como toalha de mesa, ao nariz do Pinóquio
para colher peras abacates, etc.
Viver seria mais simples para ela
do que tem sido para mim.

Em “Mulher-Sono” essa vertente interarte é mais palpável e menos descritiva, na medida em que há referência a outras obras da Paula Rego, como “Branca de Neve” e “Pinóquio”, que são algumas das temáticas da artista em questão, daí, também, a referência à história da Bela Adormecida. Teresa Jardim, em “Mulher-sono”, faz o resgate intertextual e interarte do conto de fadas *Branca de Neve e os Sete Anões*, ao referir que

quer “ dar utilidade a tudo: à Branca de Neve” (2010, p. 27), mas também menciona a história de *Pinóquio*⁸⁴. Em *Jogos Radicais*, ela dirá esse elo que a liga ao imaginário infantil, como patente no excerto: “como toalha de mesa, ao nariz do Pinóquio” (2010, p. 27).

A alusão a pintores e a factos históricos da vida dos mesmos é evidente na sua escrita e arte. No âmbito poético, é de destacar o caso de “Bolo de café e Limão”. Nele, a escritora faz referência ao episódio trágico em que Van Gogh corta a orelha. Curiosamente, trata-se de um pintor que também marcou presença na escrita de Irene Lucília Andrade. No que diz respeito a Teresa Jardim, ela convoca, ainda, um nome incontornável da arte portuguesa. De facto, o poema “Praia Formosa” faz menção a Lourdes de Castro, uma artista plástica com produção artística regional e conhecida internacionalmente pelo uso de sombras. Nas palavras de Teresa Jardim, a pintura é convocada nestes moldes: “(as sombras de Lourdes tocadas pela brisa)”. Para além disso, em “Postal de Boas Festas (a partir de um cartão ilustrado, guardado numa gaveta)”, Teresa Jardim escreve a composição poética tendo por base um cartão festivo ilustrado que se encontra guardado.

Em “vidro”, inserido em *Telhados de Vidro*, a autora fala da poesia como uma janela, aberta para o mundo, sem parapeito, onde não podem ser construir barreiras que enclausure a criatividade em permanente introspeção. Ana Salgueiro considera que esta inserção de imagens-palavras de outros autores (ex.: Szyborska em *Jogos Radicais*) leva a caracterizar a sua “arte” como um resultado da iminente experimentação da “janela sem parapeito, sem caixilho, sem vidros” (Szyborska, 2010, p. 11). As fronteiras entre discursos, materialidades, linguagens, culturas e lugares devem ser absorvidas de forma livre e não restrita. As fronteiras para Teresa Jardim funcionam como aberturas para o mundo, para o encontro com a estranheza, para o novo eminente.

Refira-se, aliás, que estas novas materialidades foram ensaiadas e desenvolvidas por António Aragão e por todos os poetas que pretendiam inovar ou contrariar formas obsoletas. Teresa Jardim perspectiva, também, este gosto pela inovação/provocação como já procurámos relevar. Assim, vai sugerir:

⁸⁴A história de Pinóquio foi escrita por Carlo Collodi no seu romance ficcional *As Aventuras de Pinóquio* (1883), e narra a criação escultórica em madeira por Geppetto, cuja característica mais conhecida deve-se ao facto do seu nariz crescer quando Pinóquio contava uma mentira.

[à poesia,] peço-lhe que explore, investigue, encaminhe e me desperte antes do sono. Ao mesmo tempo a poesia pede-me exigência, disciplina, silêncio, solidão [...]. No meu caso, escrever tem a força de uma obrigação. Está num plano anterior a qualquer necessidade [...]. As palavras, quanto mais perfeitas mais perto chegam [...]. Chegam a uma consciência. Um estar desperto. A minha poesia é um relato curto e denso, mas obsessivo e severo de estados de consciência. É uma vivência eruptiva [...] o poeta é [...] um visionário de imagens que cegam. É pela poesia que se resgatam continuamente os olhos. [...] na poesia há [...] a angústia de encontrar as palavras exactas para as imagens. Palavras que descubram imagens, ou que as façam emergir do austero da afasia ou do esquecimento [...] a arte nasce [...] de uma ferida aberta. De uma ferida aberta com a simplicidade dos olhos que se abrem. Se calha descermos por eles, a saída é para diante rasgando o próprio caminho. A beleza tem tanto de artifício como de sangue (Maço & Jardim, 1994).

Apesar de ser evidente uma íntima ligação entre música e poesia⁸⁵, a poesia contemporânea portuguesa, ao longo do século XX, aproximou-se mais das artes visuais, onde a palavra é mais direccionada para a matéria gráfica e visual, livre de rima, daí distanciar-se do registo *cantabile*⁸⁶. Teresa Jardim, apesar de demonstrar um interesse na música e na sua utilização na escrita, não procura criar estas pontes e diálogos de forma intencional. Em Portugal, E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly ficaram conhecidos pela sua invenção no campo poético e por essa busca constante. Isabel Santa Clara, a este respeito, afirma que Teresa Jardim evoca nos seus desenhos, tal como Ana Hatherly, “a legibilidade e ilegibilidade do texto e do gesto caligráfico” (2021, pp. 109-110). Esta é uma tentativa experimentalista de alargamento do campo de interpretação literária do texto que se funde e se complementa com a pintura e/ou desenho, tornando-o de certo modo ilegível, para que se o leitor restitua a “escrita à sua forma original, semiótica, icónica e autonomamente semântica” (Hatherly, 1975, pp. 22-23). Também Herberto Helder ou António Aragão incentivam à transgressão proposta pelas vanguardas e surgem como vozes incontornáveis das modernidades de então. Também Teresa Jardim soube enveredar pelos caminhos da diferença e da Modernidade.

⁸⁵“De la musique avant toute chose” de Verlaine em *Art Póétique* é uma máxima que orienta muitos poetas simbolistas na transição do século XIX e XX, no que concerne a estes diálogos entre poesia e música.

⁸⁶No contexto português, a aproximação entre música e texto acontece em Camilo Pessanha (1867 - 1926) e nos madeirenses Cabral do Nascimento (1889 – 1973) e Edmundo Bettencourt (1889 – 1973).

No que à poesia diz respeito, os versos de Teresa Jardim, tal como em outros poetas contemporâneos, são difíceis de ser cantados, dado a falta de rima. Optando pelo verso e estrofes curtas, a autora condensa o poema a poucas palavras ou únicas, onde as palavras rompem e criam imagens inesperadas, contrastantes. É pois assim que a escrita da autora comunga com as práticas poéticas experimentais. Ela recorre a versos com intensificação discursiva, que são condensados, apurados e por vezes reescritos.

Apesar dessa ausência cantabile na obra de Teresa Jardim, o grupo Vértice, em 2015, com o projeto de divulgação e criação artística, intitulado *Em Legítima defesa da poesia insular*⁸⁷, vai experimentar o património cultural poético da autora e de outros nomes do património literário afeto à ilha da Madeira usando-o, e traduzindo em canções a poesia contemporânea. Seguindo uma dinâmica recreativa e transgressiva, que transcende o local, os mentores deste projeto respondem ao silenciamento criativo regional, procurando a divulgação literária de autores insulares. Trata-se de uma forma de dar a conhecer ao público um património literário e de anular o preconceito que há pela cultura tradicional face à modernidade, utilizando instrumentos tradicionais menos comuns no contexto contemporâneo. A criação literária e de outras artes contemporâneas, em específico de Teresa Jardim e do projeto do grupo musical Vértice, exige uma dinâmica contraditória e com certa dualidade dado que os artistas-autores aceitam:

a fluência e flutuação da liberdade de criar sem rede ou parapeito, mas resistir ao vortex, quer da radical dissolvência na massa informe do discurso de todos os outros (o tal nada de que nos fala Teresa Jardim), quer da formatação opressiva (ainda que tantas vezes dissimulada) do espaço estriado (para recuperarmos o conceito de Deleuze e Guattari) oferecido pela cultura de massas aos sujeitos contemporâneos (Salgueiro, 2017, p. 23).

Em Teresa Jardim há um trânsito transferencial entre materialidades artísticas e linguagens, entre discursos de criação e culturas, onde se reinscreve o discurso artístico novo, contemporâneo no espaço cultural regional, entrecruzando um presente com um passado, o estrangeiro com o local, a música com a poesia (a palavra poética). Apesar de

⁸⁷A iniciativa *Em Legítima defesa da poesia insular* do grupo musical Vértice contou com o apoio e patrocínio da Câmara Municipal do Funchal, através do programa de Apoio Financeiro de Projetos Culturais.

a poética musical e a poética contemporânea se distanciarem, ambas apresentam dois aspectos em comum: a predisposição para experienciar o novo e “a procura do encontro e da iminência desse abismo paradoxal (...)” (Salgueiro, 2017, p. 22) que permite dizer que é *ferida e fenda* dos lugares e corpos impuros.

O rico intertexto que perpassa na obra de Teresa Jardim acentua o diálogo com outros nomes da literatura. Fascinada pela literatura de Herberto Helder, a escritora acredita que “O poeta é [...] um visionário de imagens que cegam” (Maço & Jardim, 1994), imagens essas de um mundo em constante metamorfose, rugoso, abismal, com um travo amargo que ocupa um lugar difícil de escrever e dar a ler. A autora, em *Jogos Radicais*, menciona *Toda Obra de Herberto Helder*. O poema intitulado “Boca da Corrida” ganhou uma nova materialidade ao sair do papel, tendo uma nova abordagem a nível plástico.

“Boca da Corrida” in *Jogos Radicais* (2010), p. 31

Mesmo antes de avistar o trilho
mais difícil se tornou a subida, ainda tentei
contar os degraus ao coração pesado.
Não restou outro remédio
senão deixar para trás
a *Poesia Toda* de Herberto Helder

basalto
prestes a despenhar-se
sobre o vale do Curral das Freiras,
no fundo dos meus olhos
verdes.



Parece-nos ver nesta sinalética o sentido contraditório que o poema contém. Em todo o caso, é igualmente possível encontrar um sentimento que apela a que se deixe para trás o passado para seguir novos rumos. O poema e a sinalética complementam-se na perfeição numa dualidade subida/descida, ida/volta. Deste modo, a escritora encontra no poema material que pode ser trabalhado ao longo dos tempos, entregando novas abordagens e reinterpretações ao texto em constante mutação. Na obra poética de Teresa

Jardim é possível encontrar, tal como em Irene Lucília Andrade, os poemas figurados, caligramas onde a escritora cria formas com as palavras e frases, desde árvores ou aviões. Esta visualidade artística está patente nos poemas: “Árvores”⁸⁸, “Postal do Funchal”⁸⁹, “Avião”⁹⁰ e em “uma tangerina ao centro da cabeça”. Estes textos criam uma imagem visual e o leitor/espetador pode assim imaginar o mote do poema. Veja-se, a título de exemplo, o poema “Avião” incluído numa exposição coletiva:

Gostas
de brincar
com as palavras
desenhar nuvens no céu
É a isso que chamas poesia?
jogas palavras cá para fora, eu deixo-me cair dentro de ti como
um avião de papel.
Silenciosa, respeito o teu silêncio
de escultura. É a isto que chamo
poesia, há também uma mulher
sentada sobre resmas de
papel, a cabeça envolta
em ar, a mão sob
o queixo, o colo
de remendos
palavras
restauradas
poemas como novos.

⁸⁸O poema “Árvores” foi apresentado na Exposição Colectiva de Artes Plásticas "Atelier Portátil" no Teatro Baltazar Dias em 2013.

⁸⁹Relativamente ao poema “Postal do Funchal”, ele marcou presença na colectiva "Labirinto da Memória" na Sala dos Arcos, Universidade da Madeira de 18 de Outubro a 17 Novembro de 2013.

⁹⁰O poema “Avião” foi exposto na colectiva “Atelier Portátil” do Teatro Municipal Baltazar Dias em 2013.

A visualidade em Teresa Jardim além da retoma poética dos caligramas, cria instalações “literárias” que transmitem, visualmente, a mensagem que a autora pretende passar. Assim acontece, também, com os poemas “(mulher que mostra a língua)” e “céu da boca”, como veremos adiante.

Sublinhe-se, ainda, que, além do diálogo poesia e artes plásticas, o diálogo poético fotográfico é evidente em algumas das publicações de Teresa Jardim, em particular as que surgem no *facebook*. A escritora escreve, então, segundo um processo efrástico de observação de um local fotografado. Teresa Jardim é uma observadora perspicaz e faz do que vê arte e poesia, explora o pitoresco quotidiano com naturalidade, sem demasiado esforço. A artista permite-se absorver as imagens ao seu redor e cria, a partir delas, diálogos textuais, intertextuais e interartes. O mundo é a sua inspiração nas diversas matérias plásticas e literárias. A artista-autora procura muitas vezes acompanhar o texto fruto da matéria plástica (escultura, fotografia, pintura), vista através do seu olhar perspicazmente observador. Na sua página de *facebook*, é possível encontrar esse diálogo, já que alguns poemas são acompanhados de uma imagem fotográfica: “Porta nº54”, “[Casa de campo]”, “Macaco”, “Vidraça”, “Música”, “Entrelinhas”, “Diário Frástico”, “Cabeça”, “Dia 25 de Abril”, “Acto de Ler” e a “(foto-poema de Teresa Jardim)” - “Esta carta abre com os latidos dos cães”. As imagens, em muitas destas poesias, servem como ponto de partida para a criação poética de descrição do que vê e a fascina. Atente-se nas seguintes composições:

“Porta nº54” in *Telhados de Vidro* p. 89

Anjos sempre passam por debaixo
das portas
de tão finos, entre a espessura
dos versos
a persistência das cores
(os vidros coloridas da porta nº54)
o cheiro
a sabão azul das primeiras
palavras
a criança suspensa por uma linha de pesca.



Figura 15: Fotografia de Teresa Jardim

Encontros fortuitos no regresso dos cardumes
ao abismo do mar – o azul no centro.

A poesia acima transcrita referente à Porta nº 54 na Zona Velha do Funchal está presente no volume 21 de *Telhados de Vidro* num poema que serve de inspiração para a escrita do mesmo. No volume 22 desta obra, a intertextualidade levá-la-á a dialogar com o seu livro autointitulado *Anjos de Areia*, uma obra que se subdivide em 3 grandes capítulos “anjos de areia”, “anjos em queda” e “lugar dos anjos”. Nele, o leitor pode acompanhar um diálogo interarte entre texto da autora e ilustrações de Lúcia Gontardo.

Tal como em Irene Lucília Andrade, o diálogo com textos de outros autores também é evidente na obra de Teresa Jardim. Sublinhe-se que a escritora exerce, em *Cadernos de Santiago II*, o resgate memorial dos provérbios populares característicos de épocas antigas. É de destacar os seguintes exemplos: “em casa de ferreiro, espeto de pau” (Jardim, 2021), “o pão nosso de cada dia” e “osso de roer”. Ainda em *Jogos Radicais*, ela faz uma evidente referência ao provérbio popular *Quem ri por último, ri melhor* (Jogos Radicais, p. 21). Assim sendo, Teresa Jardim dialoga com todas as linguagens, quer as que convocam a doutrina cristã, quer as que frisam a literatura oral e popular, sugerindo uma certa barroquização, como fora, aliás, revelado por Francisco Clode no tocante à arte plástica.

O jogo poético visual acontece, igualmente, por intermediário de instalações produzidas pela própria autora. Teresa Jardim cria um diálogo poético visual entre objetos do quotidiano e a poesia, optando por uma contemporaneidade literário-artística que incita o leitor a ver e a tirar as suas próprias conclusões. A sua poesia e escrita não se restringem à descrição objetiva do observável. Pelo contrário, ela cria um espaço no imaginário das pessoas, deixando espaço a múltiplas interpretações.

O poema em Teresa Jardim é, aparentemente, sempre escrito sem intenção plástica, sendo possível ser relido e reinterpretado por cada leitor/ espectador. É de destacar, neste sentido, o poema “Facto” e “Poema Portátil”. O poema ganha uma forma plástica em uma televisão antiga, onde o grafismo a preto e branco introduz os versos do



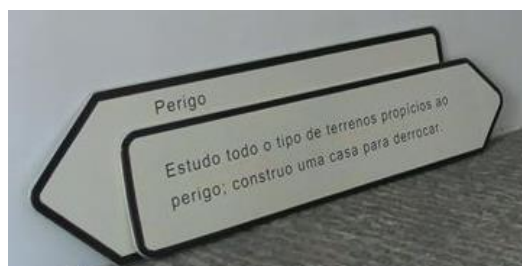
Figura 16: “Facto”. Poema-objecto
Foto: Teresa Jardim

livro *Jogos Radicais* (2010) “Por exemplo: ainda durmo na mesma casa (...) onde nasci” (p. 16).

Os objetos, tal como os poemas visuais, parecem ser uma escrita de resistência, de questionamento literário, cultural e social e da matéria poética e/ou artística. A passagem do poema da obra literária para uma instalação acontece em poemas como “Poema com três gatos”⁹¹, “pele”, “perigo”, “Marcenaria”⁹², vindo esta transmutação a acentuar as reinterpretações da obra e a questionar a uniformidade de uma única leitura⁹³. Veja-se, a título de exemplo, o texto visual intitulado “Perigo”

“Perigo” in *Jogos Radicais* (2010), p.30

“Estudo todo o tipo de terrenos propícios ao perigo; construo uma casa para derrocar.”



Apesar do interesse que tal processo possa trazer para uma melhor interpretação do texto, a interdisciplinaridade da poesia de Teresa Jardim, por vezes, causa alguns questionamentos na crítica literária, dado que a ampliação do poema ao objeto pode ser visto como uma “subjugação” ao óbvio, à inutilidade. Mas comungamos da leitura de Nuccio Ordine para quem, em *A Utilidade do Inútil*⁹⁴, a arte faz-nos humanos, leva-nos a pensar, incorporarmos o que não dá lucro no quotidiano das nossas vidas. A arte de Teresa Jardim é um convite à reflexão. De facto, esta reinterpretação do texto poético faz o poema sair do papel, inserindo-o no espaço físico, possibilitando que seja pensado e repensado ao longo dos tempos, e junto de diferentes públicos leitores.

A escrita de Teresa Jardim é embutida de pendor caligráfico. De facto, o desenho mistura-se com a colagem, pintura, objetos e com a literatura. Esta visualidade dada às palavras é estimulada pelo seu gosto por experimentar, “corporiza-se pela incorporação de poemas em desenhos e pinturas; pela objectualização do texto na verticalidade da parede para ser lido/visto como quadro (...) fazer sentir bem a diferença entre a

⁹¹Cf. Poema-instalação presente nos anexos desta dissertação.

⁹²Poema inserido no livro *Cadernos de Santiago I*. que ganhou uma nova materialidade num objeto.

⁹³ Cf. Anexos referentes aos Poemas-objeto de Teresa Jardim.

⁹⁴Cf. Ordine, Nuccio. (2016). *A Utilidade do Inútil*. Fatoría K de Livros.

intimidade da leitura em livro e o texto objectualizado; e ainda pela pela criação de poemas-objeto” (Santa Clara, 2021, p. 110).

Esta objetificação do texto, em peças plásticas, cria um diálogo mais íntimo com o leitor, que vê e lê o labirinto da poesia materializada da autora. Como define André Breton, o poema-objeto: “est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation reciproque” (Breton, 1942). Esta combinação literário-plástica, apesar de ser um recurso linguístico interessante, pode comprometer a linguagem plástica, na medida em que causa tensão entre a palavra e o objeto, sugerindo novas formas de leitura e associação. Trata-se de uma híbrida articulação de elementos, repetitivos, ambíguos, que, combinados, produzem relações metonímicas e metafóricas que conduzem a uma transfiguração do literal.

Teresa Jardim rebela-se contra a sintaxe e corta os versos no objeto para permitir a novas interpretações e leituras. O discurso usado é multiforme, as diferentes linguagens coexistem sem fronteiras ou hierarquias, numa atitude comunicacional diferenciada de expressão linguístico-artística livre de catalogações. Como nos diz Foucault, “o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc” (Foucault, 1995, pp. 53-54). Os objetos utilizados pela artista-autora são as folhas de papel, os livros os padrões, os espelhos, as paisagens, as caligrafias, objetos quotidianos desviados da sua função comum e textos soltos. Atente-se, neste sentido, na composição que se segue:

A vantagem das
metáforas é serem
inquebráveis.

De resto
na queda somos todos iguais.



Figura 17: Fotografia de uma instalação de Teresa Jardim em diálogo com a poesia

Participante em diversas exposições coletivas e individuais⁹⁵ desde 1976⁹⁶, Teresa Jardim socorre-se, frequentemente, da visio-plastia, vindo a poesia a surgir numa dinâmica de “campo expandido” com a pintura, desenho, performance, instalação e fotografia. A autora trata de levar para o âmbito plástico e da instalação o gosto que nutre pela literatura. Essa visio-plastia é evidente em várias das suas exposições realizadas ao longo dos anos, onde “a poesia escapa ao livro e corre pelas paredes, num outro face a face com o leitor” (Santa Clara, 2011, p. 4).

Em 2019, a exposição *este poema* foi um projeto desenvolvido em torno da poesia que se concretiza em objetos e imagens (desenhos, fotografia e instalação), invocando a paisagem interior, a insularidade portátil do corpo e da memória. Este projeto de Teresa Jardim revisitou a iniciativa expositiva *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim* que teve lugar no Museu de Arte Contemporânea, em 2011, promovendo, também agora, o diálogo contínuo entre a poesia e o visual em campo expandido.

Em *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim*, apresentado no Museu de Arte Contemporânea do Funchal⁹⁷, há um elo entre a literatura e as Artes plásticas: “a

⁹⁵No que concerne a exposições individuais, Teresa Jardim expôs na Galeria ISAD em 1984 (porque te amo?), na Galeria da SRTC (*Jogos de Adivinhação* (1997); *eu vivo aqui* (2001)) e no Museu de Arte Contemporânea (Funchal - *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim* (2011); Calheta – *este poema* (2019)).

⁹⁶Relativamente as mostras coletivas é de referir a participação de Teresa Jardim nas seguintes: (2017 – Persona – TMBD | 2013 – Atelier Portátil (coletiva com participação de Domingas Pita, Alice Sousa, Mafalda Gonçalves e Graça Berimbau) – TMBD | 2010 – Hortus Deliciarum (colaborativa com Carmen, Alice Sousa, J. Manuel Gomes) – TMBD | 2009 – Viagem ao Coração dos Pássaros (coord. Sérgio Beju) – CCCL | 2008 – Horizonte Móvel (curadoria Vitor Magalhães, Isabel Santa Clara) – MACF | 2007 – Semear ainda compensa? (colaborativa com Miguel Ângelo Martins & Domingas Pita) – CCCL | 2005 – Casas próximas (com Miguel Ângelo Martins & Domingas Pita) – Espaço Mongólia | 2001 – Galeria em Grande – Exposição coletiva em Pequeno Formato | 1999 – Um Retrato Para Fernando Pessoa – Associação Fernando Pessoa (Porto) | 1997 – FAC 97 – FERIA de Arte Contemporânea – FIL/Lisboa | 1993 – Escada de Jacob (coletiva com Domingas Pita, Lúcia Contardo e Eduardo Freitas) – Casa Museu Frederico Freitas | 1991 – Olhares Atlânticos – Biblioteca Nacional de Portugal && Diálogos (Graça Berimbau, Guilhermina da Luz, Filipa Venâncio, Domingas Pita & Mafalda Gonçalves) – Galeria Câmara Municipal Porto Santo | 1987 – Marca Madeira 87 – TMBD | 1983 – 24 Artistas Madeirenses nos Açores.

⁹⁷O Museu de Arte Contemporânea do Funchal foi um espaço museológico localizado na Fortaleza de São Tiago, cujo ganhou a designação de MUDAS: Museu de Arte Contemporânea da Madeira em 2015, levando à deslocação do espólio para o Centro das Artes - Casa das Mudanças.

poesia escapa ao livro e corre pelas paredes, num outro face a face com o leitor” (Santa Clara, 2011, p. 4), num processo que transgride e se funde em diversas linguagens, modalidades e discursos artísticos, quer seja da imagem para a poesia, quer da poesia para as artes plásticas. Inaugurada em 2011, esta exposição recorre à linguagem escrita, constituída na sua totalidade por poemas inéditos em diálogo com obras do próprio espaço da Fortaleza de São Tiago.

Nesta exposição, bem como em “Semear ainda compensa”⁹⁸, que teve lugar na Casa da Cultura de Câmara de Lobos, Teresa Jardim apresenta-nos o “poema”. Trata-se de uma instalação criada num contexto dialogante e transitório, um tecido fragmentário irregular que resulta de diversas leituras e estabelece múltiplos discursos. Está assim em contante remontagem, reelaboração e reapresentação, coados e modificados através da experiência pessoal da artista. A escrita, como vimos, sempre esteve presente nas obras de Teresa Jardim. Na instalação de livros intitulada “poema”, os textos poemáticos têm um fio condutor com uma sensibilidade interior com vivências quotidianas e têm uma forte ligação com as peças. Há uma evidente aliança entre o desenho, fotografia e poesia, num sentido memorial. A escrita aproxima-se, assim, da plasticidade da linguagem na lenta modelação das palavras e no diálogo com outras materialidades, daí a escritora sustentar “Gosto de escrever e faço com que as imagens sejam ponto de partida para a escrita, ou seja, o que escrevo não é um texto a propósito da imagem, mas sim um texto que parte da imagem” (Jardim T. , 2007, pp. 20-23).

⁹⁸A exposição colaborativa com Domingas Pita “Semear ainda compensa...?” incide sobre as gentes do concelho, expressando as experiências pedagógicas e humanas que tiveram ao longo dos anos que lecionaram no concelho.

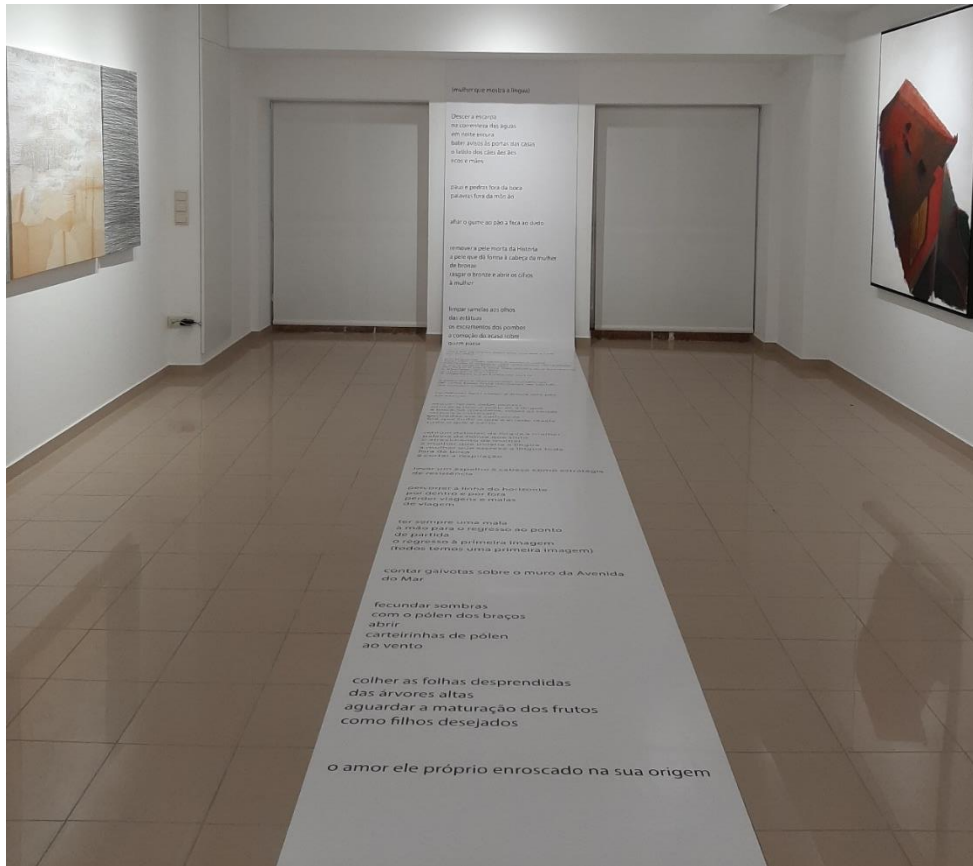


Figura 18: Poema "(mulher que mostra a língua)" de Teresa Jardim em diálogo cruzado com Obras Plásticas de Filipa Venâncio

Na exposição “Diálogos cruzados no feminino”⁹⁹, na Galeria Marca de Água, além das instalações de autoria própria em diálogo com poesias SUAS, Teresa Jardim estabelece um diálogo interartes com as obras de Filipa Venâncio, nomeadamente com o poema “(mulher que mostra a língua)”¹⁰⁰. A autora resgata da obra plástica acima exposta para criar versos que criam uma fusão entre pintura e poesia e leva o espetador a submergir na obra de modo a conseguir perceber, questionar e fascinar-se com o que vê,

⁹⁹Exposição com a presença de uma dezena de obras de artistas madeirenses femininas em diálogo com autores e artistas internacionais como Mário Bismarck, Costa Pinheiro, Júlio Resende e Sónia Delaunay. A exposição explora o universo feminino socialmente e historicamente em diálogos cruzados. JM (2020).

¹⁰⁰“(mulher que mostra a língua)” é uma obra que foi revisitada de uma exposição de 2019, transmutando-se para um poema-objeto, sendo que inicialmente era uma obra de cariz plástico acompanhada por versos cortados do poema. Cf. Santa Clara, Isabel. (2021). “Teresa Jardim — A Diversidade como fio condutor” in *Pensar Diverso n.º 8 (novembro 2021): Revista de Estudos Lusófonos*. Funchal: Universidade da Madeira, p.109.

lê e sente. A sua instalação poética dispõe-se de forma criativa, o que permite ao espetador observar uma língua evidentemente exposta.

A 27 de Janeiro de 2021, com “Dar a Palavra” na Galeria Espaçoamar da Escola Básica e Secundária Gonçalves Zarco, a autora procurou, novamente, encontrar na poesia a voz para uma partilha criativa. Do visual ao literário, da fotografia, imagem e desenho à palavra em contínuo movimento, cria-se um espaço para a memória. Salienta Sandra Ascensão Silva:

A Artista apela a uma criação enquanto interrogação do real. Uma metáfora do tempo, uma construção poética permanentemente inacabada. A realidade tornada visível através da palavra, enchendo o espaço como se se tratasse de matéria orgânica, materializando e desmaterializando um jogo de assimetrias plenas. Exibindo desta forma a palavra, tornado-a legível¹⁰¹ (Silva S. A., 2021).

Teresa Jardim, tal como nos diz o título polissémico, cede a palavra, num íntimo diálogo entre o seu trabalho e o visitante. Ela revisita a sua obra e articula os novos trabalhos com os pretéritos, numa poética experimentalista de repetição e de variação característica de uma obra em constante transmutação: “narrativa do reencontro que sempre se estabelece quando folheamos cadernos, arrumamos e rearrumamos trabalhos mais antigos” (op. cit. Jardim, 2021, p. 108).

“Eu vivo Aqui” trata-se de uma exposição que afirma a natureza individualista da artista. Segundo José Tolentino Mendonça, no artigo de Luís Rocha sobre Teresa Jardim (2001, p. 25), nas produções da autora-artista metamorfoseiam-se rostos que vistos à distância podem parecer indiferentes e irónicas. No entanto, aludem ao terror de mundos em contradição ao controle. Essa interioridade é uma característica incontestável da artista, onde a sua arte é algo mais do que pictórico vai ao fundo da essência, a luz de Rimbaud: a realidade é rugosa.

Em “Jogos de adivinhação” há um entrecruzamento entre animais e figuras antropomórficas do imaginário artístico da pintora, uma mensagem figurada codificada com inspiração onírica e racional. Assim, nas palavras de Teresa Jardim para o jornalista Luís Rocha “o jogo tem qualquer coisa de racional, de pegar em imagens que, para mim,

¹⁰¹Citação retirada do Diário de Notícias da Madeira do dia 21 de Janeiro de 2021, disponível via *online*: <https://www.dnoticias.pt/2021/1/22/247706-teresa-jardim-inaugura-exposicao-na-galeria-espacomar/>

fazem parte de um código, e tentar interliga-los. De alguma forma, essas imagens são símbolos de uma linguagem própria” (Rocha, 1997, p. 21). Como afirma Carlos Valente:

A sua pintura, gestual e incisiva, apresenta figuras híbridas e outros elementos fantásticos. Tem vindo nas últimas exposições a abandonar a fluidez e espontaneidade de traço iniciais para realizar uma pintura de cor plana, de jogos formais e cromáticos sem abandonar, contudo, as temáticas anteriores (1999, p. 147).

Teresa Jardim é uma artista multifacetada e completa. Na literatura, revela uma arte do dia-a-dia. No entanto, a produção não tão óbvia como possa parecer a uma leitura menos atenta. Ela incita à interpretação e compreensão da mensagem por detrás de um simples poema. Na sua poesia, o “objeto” literário é um produto rasurado, modificado e reaprendido, ao qual se atribui novas significações. Desenvolvendo-se e modificando-se ao longo dos tempos, o poema na arte de Teresa Jardim também contém a ideia de inacabado.

É uma literatura que não permanece no papel. Ela ganha outras materialidades e abordagens no âmbito plástico. A artista procura mesclar de forma natural mundos diferentes, o plástico e o literário, e estabelece assim diálogos interartes muito singulares. É uma arte “inexplicada”, porque o leitor/ espetador tem espaço para tirar as suas próprias conclusões sobre o que observa e/ou lê.

3. Concepção, desenvolvimento e realização do projeto

A literatura hoje não preserva a ilusão clássica da pureza dos gêneros, nem da romântica da autonomia criadora do espírito, mas encontra-se sempre hibridamente articulada em contato com gêneros não-literários e com meios de comunicação e expressão não-discursivos. Nesse sentido, o hibridismo é hoje o fundamento e a regra para o escritor e não a exceção.

(Olinto & Shollhammer, 2002, p. 16)

A exposição literário-artística em torno da obra de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim surge da necessidade de explorar a produção das autoras e dá-las a conhecer ao público, evidenciando o seu contributo a nível da literatura e das artes plásticas. Tendo em conta o papel que estas artistas têm na cultura da Madeira, o projeto expositivo visa a promoção do legado identitário e patrimonial que representa, no contexto regional, a produção das autoras.

Por um lado, esta re-abordagem vem fazer face à necessidade de inserção de uma vertente prática no contexto desta dissertação, já que estava planeada, inicialmente, uma exposição em formato físico e presencial. Tendo em conta o contexto pandémico que se faz sentir a nível mundial, desenvolver novas possibilidades de interação com o público pode ser um contributo interessante para superar um obstáculo com o qual não contávamos. Por outro lado, tornou-se um desafio maior.

Esta mostra em formato digital (que pode ser visualizada no seguinte link: <https://www.artsteps.com/view/60db39654463e2672e147b66/>) surge de modo experimental, a partir do qual procuraremos defender uma proposta inclusiva e unificadora do texto nos diferentes campos semióticos de multimédia e do audiovisual. Pretendemos, igualmente, verificar se uma exposição virtual tem mais adesão do público do que uma exposição em formato presencial. Esta amostragem da informação, estritamente reservada aos diálogos interartes presentes na obra das três autoras, sem desenvolvimento teórico no contexto expositivo, visa fornecer ao visitante os mecanismos basilares para uma melhor perceção do diálogo que a literatura e a arte podem estabelecer. Apesar de se apresentar em formato *online*, esta exposição não será aberta, num primeiro momento, ao público, tratando-se, apenas, de uma exposição de dados abordados nesta dissertação, em contexto académico.

Esta exposição enquadra-se no âmbito do Mestrado em Gestão Cultural, dado que este ciclo de estudos pretende desenvolver na teoria e na prática conceitos relacionados com a gestão e organização cultural, fornecendo as ferramentas necessárias para o exercício da profissão de Gestor Cultural. Este ciclo de estudos coloca o formando na posição de gestor e convida-o a encontrar formas criativas e viáveis de gestão artístico-cultural, salientando, assim, a importância da promoção e divulgação da cultura. Este trabalho dialoga, ainda, com o campo mais específico que é o da Gestão Cultural da Literatura, já que tem como intuito a divulgação da obra artística e literária das autoras, incentivando o público à leitura da sua produção.

A obra literária de Irene Lucília Andrade, Teresa Jardim e Guilhermina da Luz dá conta de inúmeros elos que podem ser estabelecidos, quer intertextuais, quer interartes, quer ao nível do resgate da memória passada. Na produção de Teresa Jardim e Irene Lucília Andrade, há uma evidente referência ao universo místico da “ilha” que inspira e as incentiva a perpetuar as memórias do passado. Por sua vez, Guilhermina da Luz assume as suas raízes africanas, país que a viu crescer, e estabelece na sua arte um debate com aspetos sociais, políticos e emocionais, vindo a sua escrita a contar pequenas histórias de pessoas e culturas que a marcaram.

Pretendemos dar a ver/ a ler/ a sentir as textualidades poéticas e o seu diálogo com outra sensibilidade artística de modo a entender a dimensão plural da produção de três propostas e mostrá-las em diferentes modos de interação com diferentes públicos. Desta forma, no cruzamento do que são os estudos culturais e literários aplicados à gestão cultural, procuraremos contribuir com ações concretas que levem ao estudo destas modernidades, bem como à divulgação das mesmas.

A exposição irá apresentar a dimensão poética das pinturas e a dimensão plástica da poesia das três autoras, fornecendo ao visitante diversas possibilidades de ver e perceber as (re)escritas e composições picturais. Ela explorará o diálogo entre a poesia e a pintura de forma a entender as interferências interartes e as transversalidades destes diálogos no feminino, dando a ver a forma como a criação visual e a criação poética se entrecruzam e, de certo modo, se complementam.

Para acompanhar a exposição foi projetada uma visita guiada, onde é plausível de encontrar uma explicação sumária sobre a mostra. Esta documentação evidencia o diálogo interartes nestas escritas, servindo, sobretudo, como acompanhamento para o visitante. A visita guiada projetada será pois uma mais-valia, dado que contribuirá para uma melhor

interpretação do que será observado, deixando, igualmente, espaço para o visitante absorver, analisar e interpretar a produção apresentada.

Tratando-se de um evento em formato digital, o prazo de visita é ilimitado. O visitante, sempre que tenha interesse, pode aceder à exposição. Esta possibilidade virtual permitirá, ainda, que (re)veja, analise e (re)avaleie, questionando e interpretando os dados ao longo das várias consultas que pretenda fazer.

Esta ideia de exposição permanente com recurso aos *media* pode trazer problemas associados, tal como a desatualização dos dados. Por um lado, deixaremos claro que a exposição é um produto “inacabado”, elaborado no âmbito de uma dissertação. Por outro lado, podemos regressar ao projeto, incluindo novos dados, fazendo desta exposição um *work in progress*, que pode, aliás, vir a ser continuado por outros estudiosos da obra das três autoras-artistas.

Em todo o caso, este projeto expositivo convida o visitante a emergir na obra de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim, criando as condições que garantam uma experiência única e diferenciada. Salientamos, sobretudo, que procuramos adaptar o projeto a pessoas com deficiência visual, através da criação de legendas pormenorizadas nas peças apresentadas, que permitam que eles possam ter uma noção das diversas imagens presentes na exposição e o modo como elas dialogam entre si. Este é, sem dúvida, um dado relevante porque é nossa intenção que o projeto tenha uma vertente inclusiva. Considerando que a tecnologia está cada vez mais evoluída, esta exposição procurará levar a cultura a todos os interessados, independentemente da condição física, entregando ao receptor-leitor uma mensagem acessível e perceptível.

3.1. O Projecto: Escolha de Espaço Virtual

Apesar de o mundo digital não ser algo concreto, ele segue a mesma estrutura que a escrita, exige um código, literário no caso da literatura, binário no âmbito tecnológico. Este mundo abstrato, fruto de *softwares* e *hardwares*, proporcionou não só novas formas de divulgação literária, como propiciou o desenvolvimento de novos géneros literários, tal como os poemas visuais, patentes na obra literária das autoras em estudo. Como nos diz Duarte a este respeito:

Quando as imagens e as palavras saem do papel e são visualizadas em uma tela, a obra poética deixa de ser estática e incorpora o movimento e as sonoridades graças aos recursos de um software específico que configura um discurso virtual, eletrônico-digital e, portanto, diferenciado. O hibridismo entre palavra, imagem, som e tecnologia é uma experiência anterior a popularização da internet. (2010, p. 59).

Considerando a sua realização em formato digital, a exposição conta com uma estrutura automaticamente projetada na plataforma *online artsteps* (www.artsteps.com/). O espaço contará com 4 salas, subdividas consoante as temáticas analisadas no segundo capítulo da dissertação. Decidiu-se optar por uma organização por núcleos¹⁰².

Inicialmente explorar-se-á o diálogo intertextual da poesia das autoras com outras referências textuais, quer por meio de alusão, quer por meio da citação. Esta intertextualidade evidenciada no *corpus* das três autoras em análise, permite, por um lado, dar uma certa complexidade subjetiva ao texto das próprias escritoras, e, por outro lado, evidencia um diálogo com outros textos e autores, permitindo ao leitor ficar a conhecer um património rico e diverso.

Num segundo momento, explorar-se-á diálogo interartes da poesia com a pintura, escultura e outras formas plásticas, quer com obras de autoria própria, quer com obras de outros artistas a que as escritoras recorrem para complementar os seus textos. No *corpus* literário das autoras este diálogo surge de forma diversa. De facto, certas obras plásticas influenciam a escrita do poema, enquanto que, em outros momentos, a obra plástica surge após a elaboração do texto. A multi-significação do texto é mais evidente na obra de Teresa Jardim. Com efeito, a autora-artista socorre-se do objeto literário in(acabado) e atribui-lhe novas significações no âmbito plástico. Em Irene Lucília Andrade, evidencia-se a obra plástica como fonte de inspiração para o texto e/ou como complemento literário. A autora aproxima-se de Teresa Jardim e Guilhermina da Luz pelo facto de alguns dos seus poemas serem acompanhados por ilustrações próprias, bem muito evidente no *Corpus* literário de Guilhermina da Luz.

Num terceiro momento, dar-se-á destaque aos caligramas e/ou poemas ilustrados. Neles, as autoras buscam transmitir ao leitor a mensagem através do “uso visual” de formas escritas. Este uso visual é interessante na medida em que pede ao leitor tempo para ler e absorver a mensagem. Este mecanismo é usado com maior frequência na escrita

¹⁰² Cf. *Printscreens* presentes nos anexos desta dissertação.

de Teresa Jardim, que usa com fulgor a plasticidade das letras que formam imagens. Em Irene Lucília Andrade surge como uma experimentação de novas formas de escrita num determinado período da sua carreira literária e em Guilhermina da Luz não foi possível encontrar esta visioplastia literária.

Para além dos diálogos anteriormente referidos, neste projeto expositivo, sublinharemos de que modo a memória afetiva está presente nos textos e servem como fonte de inspiração para a escrita dos mesmos. Em Irene Lucília Andrade e Teresa Jardim, o universo inspiracional é centralizado na ilha da Madeira, enquanto Guilhermina da Luz resgata o seu passado experienciado em África. Recorrendo a cartografias diferentes, as autoras ancoram a sua arte na memória e usam-na no seu plano criativo.

Tendo em conta o leque de possibilidades que um espaço virtual oferece e o facto de não haver exigência de recursos materiais, faremos uso das paredes de fora do edifício como espaço criativo, onde serão colocadas citações relevantes para o conhecimento e aprofundamento da informação referente à exposição. Estas citações das autoras retiradas de notícias de jornais surgem inspiradas pela exposição *este poema* de Teresa Jardim, na qual a autora fez uso das paredes do MUDAS. Museu de Arte Contemporânea da Madeira para expor alguns dos seus poemas.

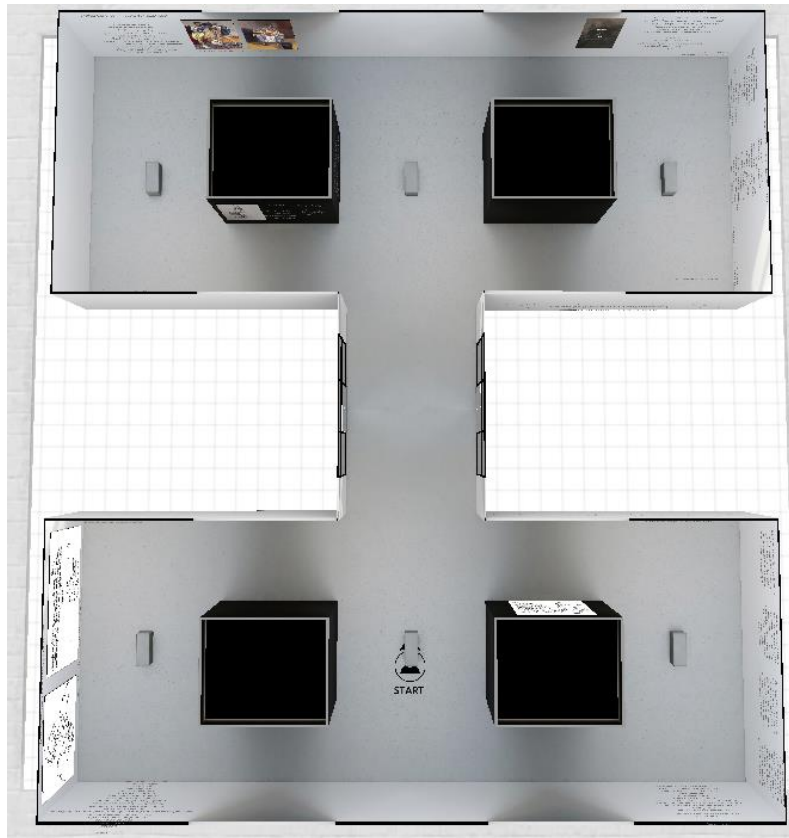


Figura 19: Planta do espaço *online* expositivo *artsteps*

Com espaço abrangente, esta exposição em espaço virtual permitirá que o visitante percorra livremente a proposta apresentada *online*. Tendo em conta que se vive cada vez mais de forma apressada nos tempos atuais, é nossa intenção contrariar o frenesim da realidade quotidiana. Assim, o visitante poderá ter tempo para ler, reler, aproximar-se dos artefactos ou ver à distância este projeto expositivo. Não há motivo específico para a escolha da estrutura deste espaço, mas, através de uma análise das predefinições presentes no *artsteps*, considerou-se que um edifício virtualmente programado e composto com 4 salas de tamanhos iguais seria a melhor opção para esta mostra expositiva. É de destacar que, muitas das vezes, o espaço tem influência na matéria de trabalho artístico. Com efeito, há que ter em conta o espaço e a preocupação conceptual do artista, porque a obra é criada, concebida e pensada consoante o lugar (ex: Teresa Jardim – “Pulmão de Papel”¹⁰³). No entanto, neste trabalho, tratar-se-á de uma exposição de dados investigativos, daí que o espaço, apesar de ter influência, neste caso particular não influenciará a forma e os objetivos que pretendemos transmitir para o visitante. Apesar de ser apresentado de forma completamente diferente, esta reprodução de texto e obras plásticas deslocará a obra para outro contexto, reativando a experiência original em meio diferenciado em contexto *online* e não presencial.

Relativamente às obras escolhidas, decidiu-se utilizar aquelas que melhor ilustram os diálogos intertextuais e interartes, organizando o espaço expositivo por ordem de nascimento das autoras.

Na primeira sala dedicada aos diálogos intertextuais selecionou-se o poema “Fotógrafo à La Minuta” de Irene Lucília Andrade, que dialoga com o texto “Ilha dos Amores” de Luís de Camões; o poema “o alfabeto escreve com que a lembrança se

¹⁰³Na exposição “Pulmão de Papel”, inserida no conjunto de *Partilhas Francas*, Teresa Jardim escolheu a Capela da Boa Viagem como espaço de atuação pelo facto de ser um espaço pouco convencional, onde a urbanidade respira contemporaneidade nas camadas de insularidade e tempo que desperta incontornáveis narrativas na mente do espetador. No espaço em questão, coabitam imagens religiosas com paredes resignificadas de arte contemporânea da autora, onde tudo fala, resgatando os sentidos e a memória da cidade velha, do Mercado dos Lavradores, os cheiros e ruídos de história e vivência. Para TJ é um remontar à memória individual e coletiva de uma vida de estudo no liceu, onde viu e absorveu os pormenores dos lugares, das pessoas, as particularidades das palavras soltas, o riso e o silêncio, numa geometria de quadros toponímicos do urbano das ruas que insistem em repor a memória visio-gráfica. (retirado do catálogo da exposição “Pulmão de Papel”).

escreve” de Guilhermina da Luz, que evidencia pontes com a poesia de Irene Lucília Andrade e com a obra *Água de Mel e Manacá*; e o poema “Boca da Corrida” de Teresa Jardim, com ligação à obra literária de Herberto Helder.

Na sala dedicada aos diálogos interartes, optámos por abordar esta temática segundo duas formas distintas: o diálogo com obras de outros artistas e o diálogo com obras plásticas da sua própria autoria. Relativamente ao diálogo com obras pertencentes a outros artistas, seleccionámos o poema “O grito”, de Irene Lucília Andrade, que descreve o quadro *Guernica* de Pablo Picasso, assim como o poema “Mulher-sono (com imagens de Paula Rego)”, de Teresa Jardim, em diálogo com o Universo Disney da obra plástica de Paula Rego. Relativamente ao diálogo com obras plásticas da sua autoria, escolhemos o poema “Emigrante”, de Irene Lucília Andrade, o poema “C” (p.19), de Guilhermina da Luz, e o poema “as palavras caem do céu”, de Teresa Jardim, texto esse que conheceu uma (re)abordagem e a poesia deu origem à obra plástica.

A terceira sala ficou reservada aos caligramas/ poemas ilustrados presentes na obra poética das autoras. Tendo em conta que, na nossa investigação, não encontramos esta proposta poética na obra literária de Guilhermina da Luz, este espaço contém apenas textos de Irene Lucília Andrade e de Teresa Jardim, duas autoras que, com alguma frequência, fazem uso deste modo de expressão literária. Optámos pela exposição de “dois caligramas sobre a eterna demonstração de amor”, de Irene Lucília Andrade, e os poemas “avião”, e “árvore” de Teresa Jardim. Além disso, inserimos uma citação de Aquien sobre os caligramas, para que o público pudesse, de imediato, perceber o contexto.

Na última sala, foi dado destaque ao universo memorial evidente na obra literária das autoras em estudo, quer o passado experienciado na ilha, no caso de Irene Lucília Andrade e Teresa Jardim, quer as vivências em África, no caso particular de Guilhermina da Luz. Para esta exposição, escolhemos o poema “Ruas do Funchal”, de Irene Lucília Andrade, o poema “a minha caixa de lata?”, de Guilhermina da Luz, que evidencia esse apego ao passado vivenciado em África, assim como o poema “eu vivo aqui”, de Teresa Jardim.

Como referimos anteriormente, este projeto visa constituir um arquivo literário-artístico de acesso livre em torno da produção de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim. Pretende-se que seja o ponto de partida para novos projectos, nomeadamente os que venham a analisar, de uma forma mais aprofundada, a produção das autoras-artistas. Independentemente das reinterpretações das suas obras, este trabalho,

efetuado no âmbito da Gestão Cultural, procurou inovar ao expor, pela primeira vez, em versão *online*, textualizações de três autoras-artistas. Procurámos, pois, ir ao encontro dos objetivos do ciclo de estudos ministrado na Universidade da Madeira. Na verdade, com esta exposição no âmbito digital, pretendemos que seja uma ferramenta didática e dinâmica, uma “casa” da memória e da divulgação de um património relevante. Como nos diz Derrida:

le sens de «archive», son seul sens, lui vient de l'arkheîon grec: d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. (...) les archives ne pouvaient se passer ni de support ni de résidence (1995, pp. 12-13).

Manter viva a memória colectiva e cultural faz parte do trabalho do Gestor Cultural, como pudemos sublinhar no 1º capítulo da nossa dissertação. Cabe ao Gestor Cultural encontrar formas de contornar os obstáculos para oferecer um projeto ao público delineado com a devida antecedência. Os percalços existem e há que encontrar soluções. A proposta encontrada permitiu-nos descobrir inúmeras plataformas e contribuiu, também para novas aprendizagens.

Este trabalho prático visa entregar à comunidade traços de cultura e de identidade evidentes na obra artístico-literária de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim, permitindo que outros mundos e comunidades descubram um universo rico e diverso que se expressa na sua produção. Fixar em arquivo escrito e virtual é importante na medida em que irá, efetivamente, difundir a informação sobre as textualizações das suas obras, dando a conhecer em rede o trabalho das autoras através de um enquadramento metodológico. Esta exposição disponibilizará em português, de modo gratuito, a informação para os interessados na visualidade literário-artística da obra das três autoras. É nossa intenção, futuramente, dar a conhecê-las em inglês e possivelmente em espanhol para assim pensarmos nas comunidades de diáspora ou de públicos falantes diferenciados.

Na conceção desta mostra expositiva, procurou-se encontrar através das diversas pesquisas o modelo mais adequado para o trabalho que se pretendia apresentar. Nas pesquisas efetuadas na *internet* foram encontradas várias ferramentas essenciais. No entanto, muitos dos *websites* exigiam o pagamento de um plano mensal e/ou anual para

trabalhar na plataforma. Outros que não exigiam qualquer pagamento não eram tão intuitivos quanto o *artsteps*.

É de destacar as seguintes plataformas:

- O *Google Open Gallery* oferece ao utilizador a possibilidade de criar exposições gratuitas através do *upload* de vídeos e imagens;
- O *Open Exhibits* permite que o visitante interaja, gratuitamente, com o objeto;
- A *Emaze* é uma plataforma paga que fornece os meios para importar vídeos, imagens e sons para uma área 3D digital;
- O *CoSpaces Edu* permite ao utilizador anexar imagens em parede 3D de forma gratuita, mas tem, também, uma vertente paga;
- O *Omeka* é um sistema pago que permite a montagem de uma exposição de arquivos digitais;
- O *CONTENTdm* é um *software* de administração de uma coleção de fotos digitais;

Para além disso, verificou-se, ainda, a existência de *viewing rooms* como o *arteref* e *Brasil 3D*.

Escolheu-se o *artsteps* por ser aquele que, na sua generalidade, oferece os meios necessários para concretizar este projeto. A plataforma *artsteps* é uma ferramenta *online* disponível para todos os *browsers* e permite criar exposições e/ou galerias em 3D (três dimensões). Trata-se de um mecanismo que veio permitir que os artistas exponham as suas obras em formato digital, criando espaço para a divulgação das mesmas para o público em geral. O *artsteps* é intuitivo e permite ao utilizador a modelação de exposições tridimensionais (instalações, objetos) e bidimensionais (quadros, imagens) no desenvolvimento do seu projeto. Além disso, fornece ferramentas para criar visitas simples (o visitante pode percorrer o espaço livremente) e/ou visitas guiadas (com um percurso de orientação projetado pelo autor). As exposições desenvolvidas, nesta plataforma, podem ser visualizadas e visitadas via *tablet*, *smartphone*, através do acesso à aplicação na *Google Play* (Android) ou *Apple Store* (iOS) e via *browsers* do computador e/ou telemóvel.

O processo de criação na *artsteps* segue os seguintes 4 passos:

1. Definição do espaço através da criação do zero ou o uso de modelos predefinidos;

2. Inserção das peças a expor (quadros, textos, objetos 3D);
3. Planificação da visita guiada caso seja necessário e publicação/ partilha com o público;
4. Criação do produto expositivo: o autor pode incorporar em *sites web*, blogues e também pode divulgar nas diversas redes sociais (Linkedin, Facebook, Twitter e Pinterest);

3.2. O processo curatorial

3.2.1. Curadoria e espaço expositivo

O processo curatorial tem evoluído ao longo dos anos. Cada vez mais, o artista é convidado a participar no processo com o curador para um melhor entendimento da arte contemporânea que vai ser exposta. Como diz Smithson: “Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits” (1996, p. 154).

A curadoria provém do latim *curāre* e significa cuidar, tratar de um certo objeto ou coleção a que são atribuídos valores culturais e patrimoniais. O seu papel surge em colaboração com o/os artista/s que estão presentes na exposição, mediando a informação e apresentação segundo um enquadramento adequado fruto da interpretação crítica que ele tem da obra. Também ele pode ser responsável pelo acompanhamento, edição, produção, controlo financeiro, garantia de meios necessários para a exposição, bem como e controlo das reproduções escolhidas de modo a garantir um rigor fidedigno da informação. Deste modo, o curador é responsável pela tomada de diversas decisões de investigação, produção e difusão tendo que ter sempre em consideração a obra, o autor e o contexto que a recebe. Num mundo onde a difusão da obra de arte através de diversos meios (presencial e *online*) é cada vez mais frequente, o curador tem de ser capaz de equacionar as diversas possibilidades e tomar as decisões mais acertadas na hora em que é curador de uma exposição e o meio que vai utilizar.

Esta exposição, em modo experimental, pretende entregar um produto de qualidade ao público. O espaço escolhido não foi negociado. Foi aquele que consideramos mais adequado a esta mostra. Optámos, ainda, por não determinar um tempo específico de duração da exposição. A escolha do espaço é fundamental na medida em que fornece a base para que o curador e/ou artista organize a exposição consoante uma ordem que

faça sentido. Depois da escolha do espaço, foi necessário mediar as obras e os textos de modo a perceber quais eram aqueles que faziam mais sentido para a mostra em questão, fazendo, por isso, uma seleção apurada.

Considerando ser importante a montagem de acordo com uma ordem coerente, refletimos acerca das diversas possibilidades de experimentar o espaço expositivo, trabalhando no âmbito de curadoria da exposição as melhores opções, quer na inclusão, quer na exclusão de obras a expor. Como fomos, simultaneamente, autor desta dissertação e curador de exposição, tivemos liberdade de escolha, mas prezando sempre pela coerência do trabalho, seguindo uma linha de raciocínio que conduziu à exposição de alguns trabalhos das três autoras-artistas.

De modo geral, foi necessário perceber a totalidade da obra literária e artística de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim, para selecionarmos uma mostra que respeitasse o universo das autoras e no qual elas desenvolveram discursos diversos que, por isso mesmo, permitem ao público múltiplas interpretações. Focámos, assim, na re(apresentação) de obras existentes, procurando expor os diálogos interartes e intertextuais, que dão título a esta dissertação.

Qualquer exposição tem uma dimensão público-privada, na medida em que as obras de cariz privado são expostas num espaço comum/ público, para que possam ser fruídas pelo visitante, entrando, assim, no espaço artístico-privado do autor. Em todo o caso, a obra/ instalação transforma o espaço numa peça artística, levando o visitante a experienciar, não só a obra, mas, também, o espaço onde ela está inserida. Como refere Groys:

Anything included in such a space becomes a part of the artwork simply because it is placed inside this space. The distinction between art object and simple object becomes insignificant here. Instead, what becomes crucial is the distinction between a marked, installation space and unmarked, public space¹⁰⁴ (2009).

¹⁰⁴Retirado de <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>, consultado em 12/05/2021.

Apesar de virtual, o espaço escolhido foi importante na medida em que conseguiu contemplar todas as peças que pretendíamos expor nesta mostra literário-artística.

3.3. Programação e coordenação do projecto

O projeto em questão seguiu o seguinte cronograma:

- Procura da melhor plataforma para a realização da mostra;
- Escolha crítica das peças e textos a estarem patentes na exposição;
- Divulgação de uma data para abertura da exposição em formato *online*;
- Montagem virtual da exposição, posicionando os objetos nos espaços pretendidos;
- Análise e recolha de resultados de visitas e opiniões acerca do projeto;

Foi nossa intenção criar uma programação geral aberta, sem um cronograma específico com datas, de modo a dar uma abertura criativa ao curador. Tratou-se de garantir uma flexibilidade de trabalho, procurando, no entanto, não comprometer o projeto através da fixação de algumas datas e prazos de entrega e divulgação do projeto. Nesta mostra, quisemos manter uma reprodução fidedigna das obras já existentes, substituindo a obra física e dando novas significações à mesma.

Organizou-se as obras e textos que seriam expostos de modo a ter qualidade e de modo a que fossem visualmente adequados e ponderou-se a publicitação nas redes sociais com *reminders* e convites para a exposição. Este último passo é fundamental para garantir uma maior adesão e visita por parte das pessoas.

Considerações finais:

A exposição sublinhou os aspetos interartes e intertextuais analisados ao longo desta dissertação. Levando em consideração a importância do Gestor Cultural e a gestão desta Literatura e Artes Plásticas, procurámos a promoção e divulgação literária regional, tendo presente que uma exposição virtual abre-se ao mundo e, por conseguinte, poderá ser vista num contexto mais alargado.

Tendo em conta as limitações encontradas ao longo desta investigação, e que se prendem com o contexto pandémico, este projeto virtual veio adaptar-se à situação

mundial, uma vez que, a meio do nosso percurso, ainda não tínhamos informação sobre o fim do confinamento provocado pelo vírus da SARS-COV2. Assim, não sabendo se poderíamos vir a atuar de forma física e presencial, foi necessário passar para o modo virtual o último passo do projeto. Desta forma, quisemos atingir públicos de diversas idades, géneros e condições sociais, incluindo o maior número de pessoas, criando mecanismos que permitissem a visita a todos aqueles que se interessam por estas matérias.

Acreditamos que, os visitantes possam sublinhar, com este modelo, os diálogos múltiplos que se materializam na obra literária e artística de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim.

Conclusão

Na produção de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim, é claro o diálogo interartes. O contacto com as duas áreas - a Literatura e a Pintura - foi uma constante no percurso destas autoras-artistas, pese embora o facto de se revelar mais contínuo na produção de Teresa Jardim. O trabalho que desenvolvemos procurou, pois, as relações do texto com o plano visual e a visualidade da escrita, em particular no campo da produção poética. Foi nosso propósito explorar de que modo os diálogos plurais se encontram representados na poesia e na plasticidade artística das autoras, desenvolvendo o nosso estudo, não só num âmbito de análise textual, mas, também, numa vertente prática.

A Literatura e as Artes Plásticas são duas áreas que, apesar de distintas, apresentam algumas similaridades, dado que fazem uso do processo *ecfrástico* de descrição de um objeto/imagem, embora recorrendo a mecânicas de trabalho distintas (o código literário *versus* materiais plásticos). Esta relação é evidente na obra das autoras, como tivemos a oportunidade de sublinhar. Na produção poética também fazem uso da descrição de espaços - reais ou imaginários - e essa atenção permite-lhes manter viva a memória de um povo ou de um lugar. Também, assim, resgatam a paisagem de um passado utópico. Trata-se de revelar as inúmeras alterações que a modernidade impôs. Esta fixação escrita dos “retratos de memória” são importantes, na medida em que perpetuam estas informações identitárias e paisagísticas para a futura geração. Procurámos, então, sob o signo da intertextualidade encontrar sentidos de leitura na Literatura e na Arte que os textos das três autoras-artistas congregam.

Se o texto propõe modos de “ver”, a observação de uma obra de arte aponta, desigualdades, para vários sentidos de leitura. O alargamento do diálogo entre linguagens levou-nos, por conseguinte, a procurar entender o carácter interartístico da produção de três personalidades relevantes no contexto cultural da contemporaneidade insular. Ao longo da investigação, fomos percebendo as relações entre imagem e palavra e os modos específicos de cada uma das autoras-artistas. De facto, cada escritora estabelece, de forma diferenciada, pontos de contacto entre a escrita e as imagens, entre Literatura e Pintura, mais concretamente.

Esta confluência entre linguagens distintas, que recua a épocas remotas, ocupa no presente da produção de Irene Lucília Andrade, Guilhermina da Luz e Teresa Jardim um

destaque claro. Percorrer a obra delas implica, efetivamente, uma leitura plural e entender a polifonia de uma produção que relaciona texto/imagem, ora através de uma intertextualidade explícita, ora implícita.

O dialogismo, ora mais exposto, ora mais subterrâneo, revela a visualidade da escrita ou a representações de sentidos expressas na arte plástica. Assim, foi nossa intenção destacar essas relações, levando ainda ao público uma amostra destes elos, reinventados pela arte de três vozes incontornáveis do panorama regional.

Considerando a importância do Gestor Cultural como mediador e promotor da cultura, a sua intervenção sociocultural é imprescindível para promover, divulgar e preservar o património literário e artístico. Manter viva a memória das autoras e relevar os ecos que a obra delas sustenta foi o foco central desta dissertação. Nela, procurámos demonstrar a importância destas vozes e destes ecos no panorama artístico-literário regional, salvaguardando a memória desse contributo para gerações procedentes. Apesar das dificuldades encontradas ao longo do processo investigativo, foi possível obter um *Corpus* relevante que nos permitiu evidenciar o modo como as Artes Plásticas e a Poesia estabelecem relações incontornáveis.

No contexto da pandemia de SARS-COV2, na impossibilidade de realizar uma exposição em contexto presencial, procurámos explorar a vertente prática dos diálogos interartes presentes na obra das autoras numa exposição virtual na plataforma *artsteps*. Este confluir de informações teóricas e práticas exige que o Gestor Cultural seja mais do que um simples gestor. Não raras vezes, é, também, um curador que efetiva na prática o que desenvolve ao longo de uma investigação. Foi assim que procurámos operar. Ao longo do terceiro capítulo, apresentamos, pois, os passos seguidos na conceção, desenvolvimento e realização do projeto. Estamos conscientes que se trata de um trabalho exploratório, mas procurámos estabelecer metas para que a exposição pudesse realizar-se dentro dos prazos pretendidos.

A dissertação finaliza com a apresentação de algumas considerações gerais sobre o estudo da obra das autoras e sobre o processo investigativo, incluindo uma secção destinada à bibliografia utilizada ao longo do nosso trabalho e uma secção reservada aos Anexos.

Bibliografia

- "A porta não existia" : Guilhermina expõe na SRTC. (23 de Novembro de 2002). *Diário de Notícias da Madeira*, 22.
- "Exposição homenageia artistas madeirenses já falecidos". (07 de Dezembro de 2001). *Jornal da Madeira*, 25.
- "Guilhermina da Luz expõe na Galeria da SRTC". (05 de Fevereiro de 2004). *Jornal da Madeira*, 19.
- "Protesto e Canto de Atena" lançado ontem no Funchal. (21 de Março de 2002). *Jornal da Madeira*, 26.
- A Penteadada ou o Fim do Caminho. (13 de Abril de 2003). *Jornal da Madeira - Cultura Viva*, II.
- Abreu, J. (2009). Irene Lucília: a sua poesia faz reflectir. Em Coelho, Leonor (coord.), *Margem 2 - Irene Lucília Andrade : uma voz na margem* (Vol. Nº 26, pp. 57 - 59). Funchal: Câmara Municipal do Funchal - Departamento da Cultura.
- Aguiar e Silva, V. M. (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Alves, S. (2012). Gestão de Recursos Humanos no Sector Cultural: Perfis e Competências. Em R. N. (coord.), *Cultura e Sociedade* (pp. 111-129). Porto: Cordão de Leitura Unipessoal, Lda.
- Andrade, I. (1982). *O pé dentro d'Água (Vinte poemas e dois caligramas)*. Funchal.
- Andrade, I. (1986). *Ilha que é Gente*. Funchal: Secretária Regional do Turismo e da Cultura.
- Andrade, I. (1995). *Estrada de um dia só (32 momentos dum percurso)*. Lisboa: átrio.
- Andrade, I. (1997). A Fonte. Em T. P. Santos, *Narrativas contemporâneas da Madeira (ed. bilingue)* (s. B. Santos, Trad.). Funchal.
- Andrade, I. (2002). *Água de Mel e Manacá*. Porto: Campo das Letras.
- Andrade, I. (2009). Autoretrato? Em Coelho, Leonor (coord.), *Margem 2 - Irene Lucília Andrade: uma voz na margem*. Funchal: Câmara Municipal do Funchal - Departamento da Cultura.
- Andrade, I. L. (1979). (No barro dos corpos, as tuas mãos eram um desafio). Em J. A. Gonçalves, *Ilha 2*. Funchal.

- Andrade, I. L. (20 de Agosto de 1989). Poesia Ilustrada em exposição no Teatro Municipal. *Diário de Notícias*, 12.
- Aquien, M. (1993). *Dictionnaire de poétique*. Paris: Le Livre de Poche.
- Avelar, M. (2006). *Ekphrasis - O Poeta no Atelier*. São Paulo: Edições Cosmos .
- Azeredo, J. (2007). *Ensino de português: fundamentos, percursos, objetos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Barreto, J. L. (12 de Abril de 2006). "Conversa com Vasco Graça Moura" - Poesia & Lda.
- Barros, D. P. (2003). Dialogismo, polifonia e enunciação. Em D. P. Barros, & J. Fiorin, *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp.
- Barthes, R. (1976). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.
- Bazerman, C. (2006). Intertextualidade: como os textos se apoiam em outros textos. Em C. Bazerman, J. Hoffnagel, & A. Dionisio, *Gênero, agência e escrita* (J. Hoffnagel, Trad., pp. 87-103). São Paulo: Cortez.
- Bloom, H. (2001). *Como Ler e Porque?* Lisboa: Caminho.
- Bonet, L., Castañer, X., & Font, J. (. (2009). *Gestión de Proyetos Culturales – Análisis de Casos*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- Breton, A. (27 de 02 de 1942). *Du poème-objet*. Obtido de André Breton: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100199560>
- Brussa, H. (10 de 2004). La ciudad y su cultura. *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, Boletín GC: Gestión Cultural N° 9: Turismo Arqueológico*.
- Buescu, H. (2001). *Grande Angular: Comparatismos e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação para a Ciência e para a Tecnologia, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cador, A. B. (2007). *Imagens Escritas*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Calixto, J. A. (2010). *Para além da Branca de Neve: Bibliotecas, educação e literacia da informação*. Lisboa: Edições Colibri.
- Campos, A., Pignatari, D., & Campos, H. (1987). *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2004). *Dicionário da análise do discurso*. (F. Komesu, Trad.) São Paulo: Contexto.
- Chassay, J.-F. (2008). Intertextualité. Em P. Aron, D. Saint-Jacques, & A. (. Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire* (pp. 317-219). Paris: Puf.

- Cheeke, S. (2008). *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester UP.
- Cicero, A. (2008). Comentário a ‘A mulher dos crisântemos. Em *Relâmpago* (Vol. nº 23). Fundação Luís Miguel Nava.
- Circul'Arte aposta na formação para os próximos anos. (17 de Julho de 1992). *Diário de Notícias da Madeira*, 12.
- Clode, F. (04 de Janeiro de 1991). Das Artes e da História : Conhecer Teresa Jardim. 9 e 20.
- Clüver, C. (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Em *Literatura e Sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo.
- Coelho, L. (2009). Irene Lucília Andrade: resgate(s) do passado para um questionamento do presente. Em *Veredas* (Vol. 12, pp. 9-27). Santiago de Compostela: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas.
- Coelho, L. (2011). "O Emigrante" de João França: Da Escrita à Representação Cénica. Em O. (. Pereira, *Emigração na História da Madeira, Newsletter do Centro de Estudos de História do Atlântico (CEHA)* (Vol. 12).
- Coelho, L. M. (2021). A Ilha e o mundo na escrita de Irene Lucília Andrade. Em L. M. Coelho, *Insularidades: Rotas, gentes, lugares*. Porto: Edições Afrontamento.
- Colombo, A., & Cerezuela, R. D. (2008). *Gestión Cultural - Estudios de Caso*. Barcelona: Ariel Património.
- Cortez, C. Z. (2003). Literatura e Pintura. Em T. Bonnici, & L. O. Zolin, *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem.
- Crespi, F. (1997). *Manual da Sociologia da Cultura*. Lisboa: Estampa.
- Cruz, A. D. (2011). *Aprendizagem da leitura – processos cognitivos, avaliação e intervenção*. Viseu: Psicosomo.
- Cruz, M. J. (2007). *Animação do livro e da leitura – o projeto ANIB, Tese de Mestrado*. Lisboa: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação.
- Cruz, V. (2007). *Uma abordagem cognitiva da leitura*. Lisboa - Porto: Fim do século – edições técnicas, lda.
- Cuche, D. (1999). *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. São Paulo: EDUSC.
- Da Vinci, L. (2000). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. (E. Carreira, Ed.) Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

- Daibert, A. (1995). *Caderno de escritos*. (J. C. Guimarães, Ed.) Rio de Janeiro: Sete Letras.
- Declarada da utilidade pública : Circul'Arte pretende expôr arte contemporânea na Madeira. (14 de Fevereiro de 1991). *Diário de Notícias da Madeira*, 13.
- Derrida, J. (1972). *La Dissémination*. France: SEUIL.
- Derrida, J. (1995). *Mai d'Archive*. Paris: Éditions Galilée.
- Duarte, E. (2010). Práticas de leitura na era do texto digital. (Varginha, Ed.) *Interação: Revista de ensino, pesquisa e extensão*, nº 12, pp. 56-61.
- Eliot, T. (1996). *Notas para Uma Definição de Cultura*. Lisboa: Século XXI.
- Ferin, I. (2002). *Comunicação e culturas do quotidiano*. Lisboa: Quimera.
- Ferreira, A. M., & Pereira, M. E. (2007). *Ofício do livro*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Foucault, M. (1995). *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Gonçalves, A. J. (1987). *Ut Pictura Poesis: Estudo Evolutivo dos Tropos em Busca da Narrativa do Poético*. Tese de Doutoramento, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Gonçalves, A. J. (1994). *Laokoon revisitado*. São Paulo: Eduspe.
- Gonçalves, José Antonio (org.). (1991). *Ilha 3*. Funchal: Câmara Municipal do Funchal.
- Gonçalves, M. A. (2008). *Ilha 5*. Vila Nova de Gaia.
- Gouveia, N. (01 de Setembro de 2004). "Lonarte - A arte na Rua" na Marginal da Calheta. *Diário de Notícias da Madeira*, 15.
- Groys, B. (2009). Politics of Instalation. *e-flux*. Obtido de <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
- Guerra, I. d. (2002). *Fundamentos e Processos de Uma Sociologia de Acção. O Planeamento em Ciências Sociais*. Principia.
- Guilhermina assinala 35 anos de exposições. (22 de Novembro de 2002). *Diário de Notícias da Madeira*, 24.
- Guilhermina da Luz entre a escrita e a arte. (17 de Outubro de 1996). *Diário de notícias da Madeira*, 26.
- Guilhermina da Luz reflete comportamento do "Homo Sapiens". (04 de Outubro de 2000). *Jornal da Madeira*, 29.
- Guilhermina da Luz: À Procura do Tempo Perdido. (21 de Novembro de 2002). *Jornal da Madeira*, 22.

- Guimarães, F. (2003). *Artes Plásticas e Literatura : Do Romantismo ao Surrealismo*. Poro: Campo das Letras.
- Hansen, J. (2006). Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP. São Paulo: n.71*, pp. p. 85-105.
- Hatherly, A. (1975). *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Editorial Futura.
- Heffernan, J. A. (1993). *The Museum of Words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heffernan, J. A. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago P.
- Homem, M. (2009). Viagem à roda de "A Mão que amansa os Frutos". Em L. (. Coelho, *Margem 2* (pp. 85-87). Funchal: Câmara Municipal do Funchal - Departamento da Cultura.
- Instalações de Luísa Spínola e Teresa Jardim em "Diálogos Cruzados" com Sonia Delaunay na Marca de Água. (17 de Julho de 2020). *Jornal da Madeira*.
- Irene Lucília : das fábulas para um diário. (21 de Junho de 2011). *Diário de Notícias da Madeira, 25*.
- Irene Lucília Andrade e "Água de Mel e Manacá". (06 de Maio de 2002). *Jornal da Madeira*.
- Irene Lucília Andrade lança obra na Feira do Livro: Vivências e memórias na antiga penteada. (18 de Abril de 2004). *Jornal da Madeira, 26*.
- Irene Lucília apresenta livro. (06 de Dezembro de 2013). *Jornal da Madeira, 20*.
- Jardim, T. (19 de Maio de 2007). Teresa Jardim e Domingas Pita expõem na Casa da Cultura de Câmara de Lobos. *Jornal da Madeira, 20-23*.
- Jardim, T. (05 de Janeiro de 2019). Como escreve Teresa M. G. Jardim. (J. Nunes, Entrevistador) Obtido em 18 de Janeiro de 2021, de <https://comoeuescrevo.com/teresa-m-g-jardim/>
- Jardim, T. M. (2010). Jogos de Adivinhação. Em e. a. José de Sainz-Trueva, *Cadernos de Santiago* (pp. 247-260). Lisboa: Âncora Editora.
- Jardim, T. M. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Jenny, L. (1979). A Estratégia da Forma. Em *Intertextualidades - Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias* (Vol. nº 27, p. 5). Coimbra: Livraria Almedina.
- Jenny, L. (1979). A estratégia da forma. Em *Intertextualidades, "Poétique"* (C. Rocha, Trad., pp. 5-49). Coimbra: Livraria Almedina.

- Koch, I. (2004). *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes.
- Koch, I. G., Bentes, C., & Cavalcante, M. M. (2007). *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez.
- Koch, I. V., & Travaglia, L. C. (1995). *A coerência textual*. São Paulo: Contexto.
- Koch, I., & Travaglia, L. C. (2000). *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez.
- Krauss, R. (2013). *O Fotográfico*. (A. Davée, Trad.) Barcelona.
- Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. Em *Critique*. Paris.
- Lessing, G. E. (1998). *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras.
- Linuesa, M. C. (2007). *Leitura e Cultura escrita*. Mangualde : Edições Pedagogo, Lda.
- Luz, G. (1996). *Corpos de Penumbra*. Funchal: Edição de Autora.
- Luz, G. (1996). Nem Sombras Nem Ecos. Em M. A. Homem, *Revista Margem n°4* (pp. 56-57). Funchal: Câmara Municipal do Funchal.
- Luz, G. (2009). escreve o alfabeto com que a lembrança se escreve. Em L. (. Coelho, *Margem 2 - Irene Lucília Andrade : uma voz na margem*. Funchal: Câmara Municipal do Funchal - Departamento da Cultura.
- Luz, G. (2017). A minha caixa de lata. Em N. Veríssimo, *Lapinha de Poesia: Antologia de Poetas Madeirenses* (pp. 67-71). Funchal: Imprensa Académica.
- Luz, G. d. (1996). *Corpos de Penumbra (catálogo de exposição)*. Governo Regional da Madeira: Secretária Regional do Turismo e da Cultura - Direção Regional dos Assuntos Culturais, Funchal.
- Machado, A. M. (2002). *Como e porque ler os Clássicos Universais desde Cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Maço, T., & Jardim, T. (1994). Buscar o real pelo caminho mais longo. *JM Revista*, n° XVI.
- Marcuschi, L. (2007). *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- Martínez, J. T. (2007). *Conceptos y Experiencias de la Gestión Cultural*. Ministerio de Cultura.
- Martinho, F. J. (1996). "Ver e Depois: A Poesia Ecfrásica em Pedro Tamen". Em *Revista Colóquio/Letras* (pp. 258-263).

- Martins, M. (2009). A escrita íntima de Irene Lucília Andrade. Em Coelho, Leonor (coord.), *Margem 2 - Irene Lucília Andrade : uma voz na margem* (Vol. nº 26, pp. 94-99). Funchal: Câmara Municipal do Funchal - Departamento da Cultura.
- Mendonça, J. (12 de Fevereiro de 1994). Dedicado a Marcel Duchamp. *JM Revista*, nº XVI.
- Mendonça, J. T. (2016). Esta mão com garras e a outra mão de seda. Em J. e. Sainz-Trueva, *Cadernos de Santiago I*. Lisboa: Âncora Editora.
- Mendonça, J. T., Andrade, I. L., Fino, C., & Jardim, T. (22 de Setembro de 1987). Entrevista. Viagem ao interior da "poesia madeirense". *Jornal da Madeira*, 5-6.
- Miranda, M. A. (2012). Política Cultural. Em R. N. (Coord.), *Cultura e Sociedade* (pp. 45 - 62). Porto: Cordão da Leitura Unipessoal, Lda.
- Mora, C. d. (2004). Os limites de uma comparação: Ut pictura poesis. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6, pp. 7-26.
- Morgado, M. (2000). *À Margem do Adulto. Quatro Estudos sobre a construção cultural da criança (Tese de doutoramento não publicada)*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Morgado, M., & Pires, M. d. (2010). *Educação Intercultural e Literatura Infantil: Vivemos num Mundo sem Esconderijos*. Lisboa: Edições Colibri.
- Muhana, A. (2002). *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. (J. Neto, Trad.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp.
- Nina, I. F. (2008). *Tese de Mestrado: Da leitura ao prazer de ler: contributos da biblioteca escolar*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Olinto, H., & Shollhammer, K. (2002). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC RIO.
- Pedroso Júnior, N. (Março de 2011). Ut pictura poesis: das interartes às intermédias. *Letras & Letras*, v. 27, nº 2.
- Pellegrini, T. (2003). Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. Em Pellegrini, T. et al, *Literatura, cinema e televisão* (pp. 15-35). São Paulo: Senac.
- Poesia Ilustrada em Exposição no Teatro Municipal. (Agosto de 20 de 1989). *Diário de Notícias*, 12.
- Prole, A. (2008). *Como fazer um projecto de promoção da leitura*. Obtido www.casdaleitura.org, acedido a 01/01/2020.
- Quintilian. (1865). *Oeuvres complètes de Quintilien* (Vol. deuxième). (C. P. Ouizille, Trad.) Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.

- Radolph, W. A., & Pasner, B. Z. (1992). *Planeamento e Gestão de Projetos*. (P. Viegas, Trad.) Lisboa: Editorial Presença.
- Reis, C. (1981). *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Ribeiro, E. (2008). "A Hipótese da Realidade: Sobre o Laocoonte". Em *Relâmpago: Revista de Poesia* (pp. 145-162).
- Ribeiro, I., & Viana, F. L. (2009). *Dos Leitores que temos aos leitores que queremos*. Coimbra: Almedina.
- Ricciardi, G., & Rebelo, H. (2019). *Biografia e criação literária : Região Autónoma da Madeira : entrevista a escritores*. Funchal: Livros.pt.
- Riffaterre, M. (1981). L'intertexte inconnu. Em *Littérature, Intertextualités médiévales* (Vol. nº 41, pp. 4-7).
- Riffaterre, M. (1980). La trace de l'intertexte. Em *La Pensée. approches actuelles de la littérature* (Vol. nº 212, pp. 4-18).
- Rocha, L. (21 de Setembro de 2000). Guilhermina da Luz na SRTC. *Diário de Notícias da Madeira*, 24.
- Rocha, L. (29 de Novembro de 1997). Guilhermina da Luz: trinta anos a expor. *Diário de Notícias da Madeira*, 28.
- Rocha, L. (13 de Março de 1997). Teresa Jardim o primado da cor e do onírico. *Diário de Notícias da Madeira*, 21.
- Rocha, L. (01 de Outubro de 1999). Guilhermina da Luz cativa as memórias. *Diário de Notícias da Madeira*, 29.
- Rocha, L. (30 de Setembro de 2000). Guilhermina da Luz ou a ironia do ser humano. *Diário de Notícias da Madeira*, 25.
- Rocha, L. (29 de Dezembro de 2001). "In memoriam" até 6 de Janeiro. *Diário de Notícias da Madeira*, 22.
- Rocha, L. (18 de Janeiro de 2001). Exposição "Eu vivo aqui" - Reencontrar a arte de Teresa Jardim. *Diário de Notícias da Madeira*, 25.
- Rocha, L. (19 de Abril de 2002). Guilhermina da Luz na "segurelha". *Diário de Notícias da Madeira*, 22.
- Rocha, L. (31 de Janeiro de 2004). Guilhermina da Luz expõe instalação na SRTC. *Diário de Notícias da Madeira*, 23.
- Rocha, L. (05 de Fevereiro de 2004). Morte, Vitalidade, Sensualidade e Criação. *Diário de Notícias da Madeira - Suplemento Cultura*, 20.

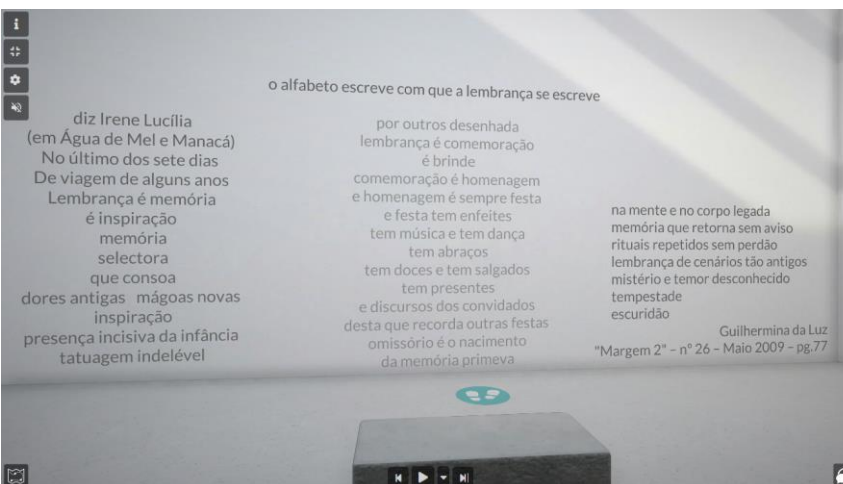
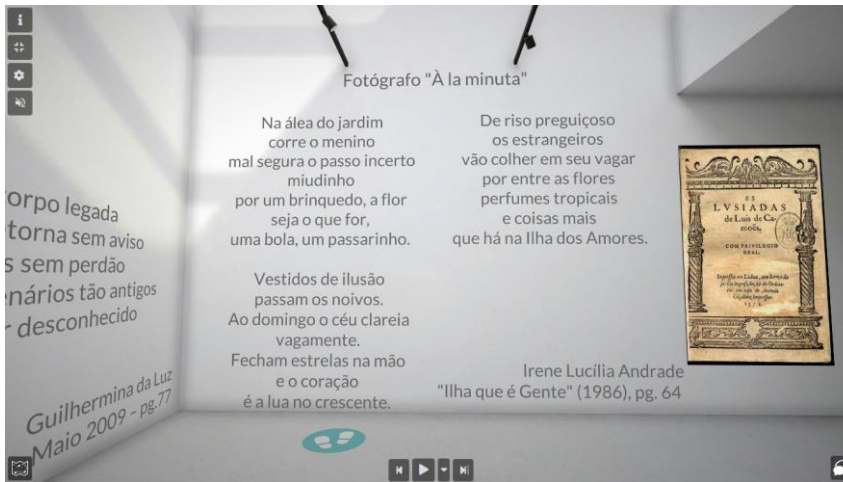
- Rocha, L. (04 de Outubro de 2010). Teresa Jardim publica livro na "Assírio & Alvim". *Diário de Notícias*, 24.
- Rocha, L. (14 de Maio de 2011). Teresa Jardim apresenta projeto no MAC - Funchal. *Diário de Notícias da Madeira*, 30.
- Roldão, V. S. (2010). *Gestão de Projectos - Abordagem Instrumental ao Planeamento, Organização e Controlo*. Lisboa: Monitor.
- Sacristán, G. (2000). *A educação obrigatória: o seu sentido educativo e social*. Porto: Porto editora lda.
- Sainz Trueva, J. d., Andrade, I. L., Coelho, L. M., & Proença dos Santos, T. (. (2021). *Cadernos de Santiago II*. Lisboa: Âncora Editora.
- Salgueiro, A. (Outubro - Dezembro de 2017). Teresa M. G. Jardim em Vértice. Notas de Leitura. *Translocal : Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas, número 1*, pp. 1-31.
- Sangsue, D. (2000). A Intertextualidade. Em J. Bersani, & G. Quinsat, *O Grande Atlas das Literaturas da Encyclopaedia* (pp. 28-29). Lisboa: Página Editora.
- Santa Clara, I. (2005). Nem só de livros vivem as histórias. Em *e depois? sobre a cultura na Madeira*. Funchal: Universidade da Madeira.
- Santa Clara, I. (2011). Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim. *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim. [catálogo da exposição]*, pp. 4-7. Funchal: MACF - Museu de Arte Contemporânea do Funchal.
- Santa Clara, I. (2011). Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim]. Em *Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim [Catálogo da exposição]* (pp. 4-7). Funchal: MACF - Museu de Arte Contemporânea do Funchal.
- Santa Clara, I. (11 de 2021). Teresa Jardim - A Diversidade como Fio Condutor. *Pensardiverso: Revista de Estudos Lusófonos*, 8, pp. 107-120.
- Santos, M. (4 de Janeiro de 2002). Guilhermina da Luz : Retrospectiva Antológica. *Jornal da Madeira*, 24.
- Santos, T. (2009). Irene Lucília, ilustradora de textos e de livros. Em Coelho, Leonor (coord.), *Margem 2* (Vol. nº 26, pp. 145-157). Funchal: Câmara Municipal do Funchal - Departamento de Cultura.
- Silva, Aguiar, V. (2008). *Teoria e Metodologias Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Silva, L. (07 de Julho de 2006). A Condição Feminina por Guilhermina da Luz. *Jornal da Madeira*, 13.

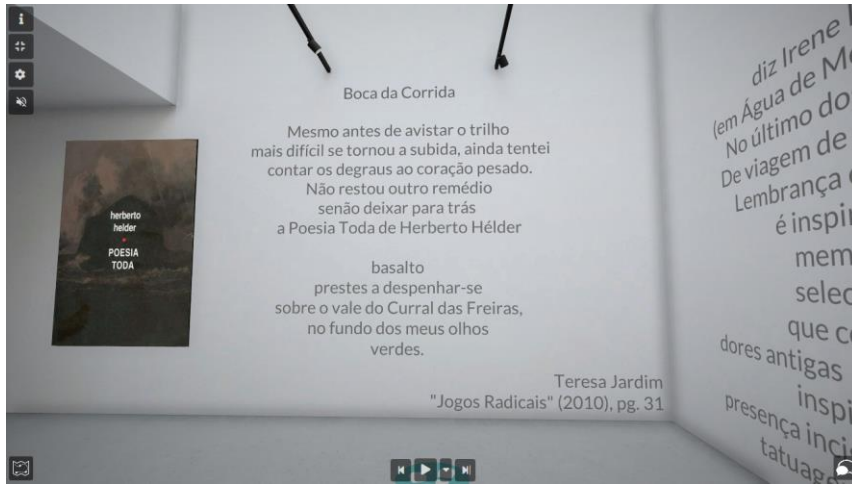
- Silva, S. A. (22 de Janeiro de 2021). Teresa Jardim inaugura exposição na Galeria Espaçomar. *Diário de Notícias*. Obtido de <https://www.dnoticias.pt/2021/1/22/247706-teresa-jardim-inaugura-exposicao-na-galeria-espacomar/>
- Smithson, R. (1996). Cultural Confinement (1972). Em J. Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings* (p. 154). Berkley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press.
- Souriau, É. (1983). *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. (Maria, M. C. Queiroz, & M. Cunha, Trads.) São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- Sousa, J. (1995). Irene Lucília Andrade ou a refração do real. Em I. Andrade, *Estrada de um dia só (32 momentos dum percurso)* (pp. 32-35). Lisboa: átrio.
- Szyborska, W. (2010). Em T. Jardim, *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvin.
- Valente, A. (1999). *As Artes Plásticas na Madeira (1910 - 1990) : Conjunturas, Factos e Protagonistas do Panorama Artístico Regional do Século XX* (Vol. 1). Tese de Mestrado em História da Arte, Funchal: Universidade da Madeira.
- Veneroso, M. d. (2005). A letra como imagem, a imagem como letra. Em L. Nazario, & P. Franca, *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Vigner, G. (1979). *Lire: du Texte au Sens*. Paris: Clé International.

Anexos

Printscreens da exposição online

Sala 1:






Sala 2:



Mulher-Sono (com imagens de Paula Rego)

Se tivesse uma filha
mostrava-lhe como fiar
e desfilar um novelo,
para que fosse mais desconfiada
com a vida que leva.
Ensinava-lhe desde o berço
a dar utilidade a tudo: à Branca de Neve
como toalha de mesa, ao nariz do Pinóquio
para colher peras abacates, etc.
Viver seria mais simples para ela
do que tem sido para mim.

Teresa Jardim
"Jogos Radicais" (2010), p. 27




Branca de Neve e a Madrasta, Paula Rego, 1975
Paula Rego, Criança com o Pão de Açúcar, 1975

Mulher-Sono (com imagens de Paula Rego)

Se tivesse uma filha
mostrava-lhe como fiar
e desfilar um novelo,
para que fosse mais desconfiada
com a vida que leva.
Ensinava-lhe desde o berço
a dar utilidade a tudo: à Branca de Neve
como toalha de mesa, ao nariz do Pinóquio
para colher peras abacates, etc.
Viver seria mais simples para ela
do que tem sido para mim.

Teresa Jardim
"Jogos Radicais" (2010), p. 27



EMORRANTE

Deixei a casa bem alto,
pousada em cima da serra,
fiz-me ao céu sobre o mar alto,
disse adeus à minha terra.

Deixei raízes no fundo
da minha ilha distante
e cada vez mais distante
porque me afasto do mundo.


Vou à procura da sorte
nem sei que sorte desejo,
mas quero enfrentar a morte
que está morta em que me vejo.

Dei-te precisão da esperança
Como a terra do orvalho,
Hão de saber qualquer dia
quanto vale o meu trabalho.


Terei penas doutras aves
mas serei sempre quem era
minhas asas de andorinha
reclamam a primavera.

Só aqui farei o ninho,
guardarei minha viagem.
Aqui vou plantar a vida
porque o resto é de passagem.

Irene Lucília Andrade
"Ilha que é Gente" (1986), pp. 31-32



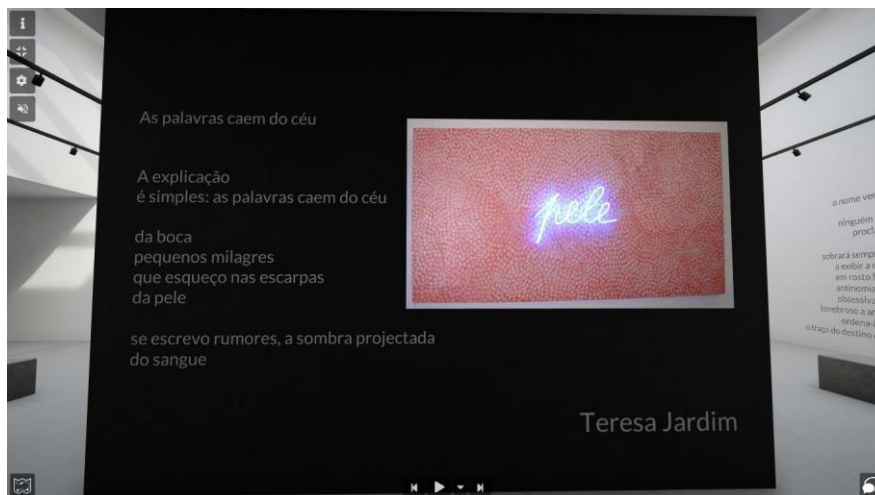
Corpos do Presunço, Paula Rego, 1996



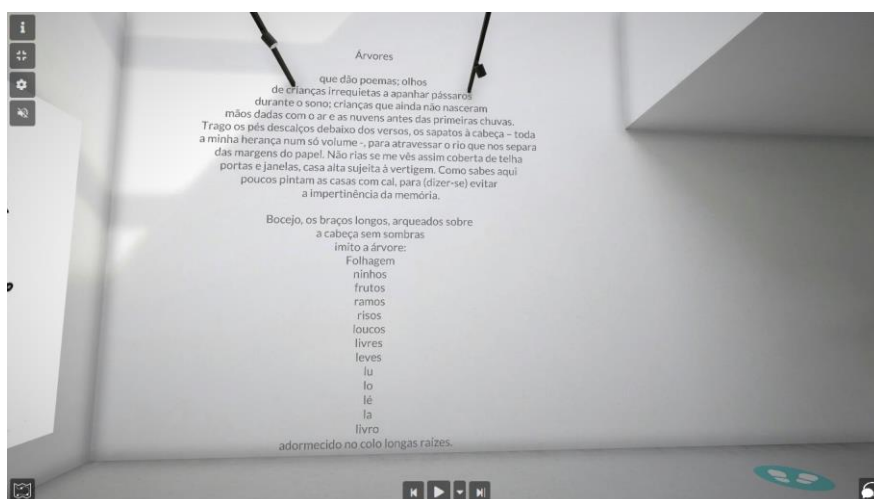
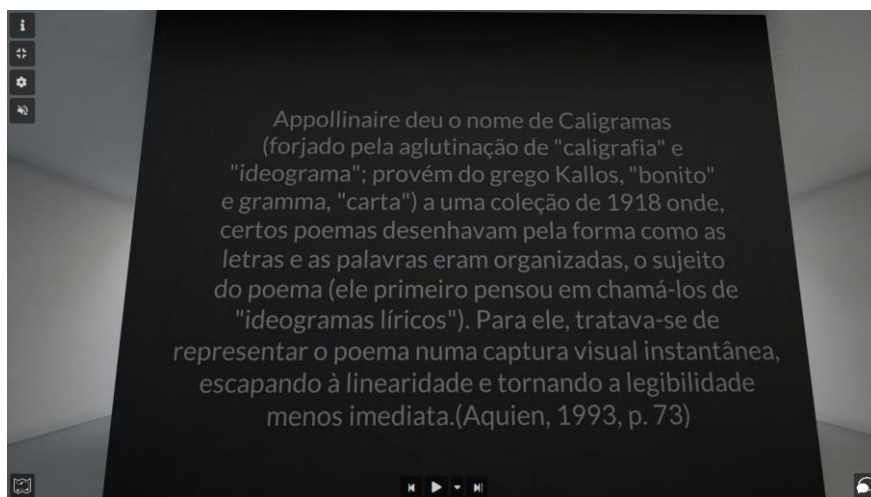
Guilhermina da Luz
"Corpos do Presunço" (1996), pp. 19

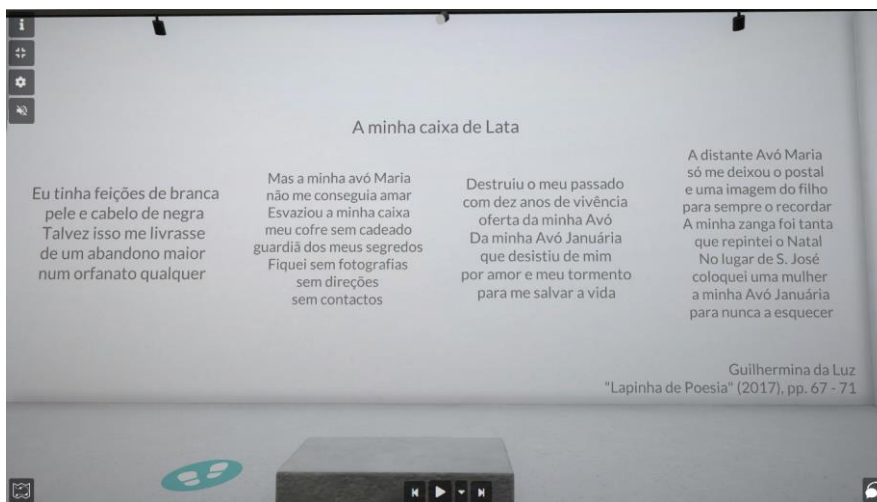
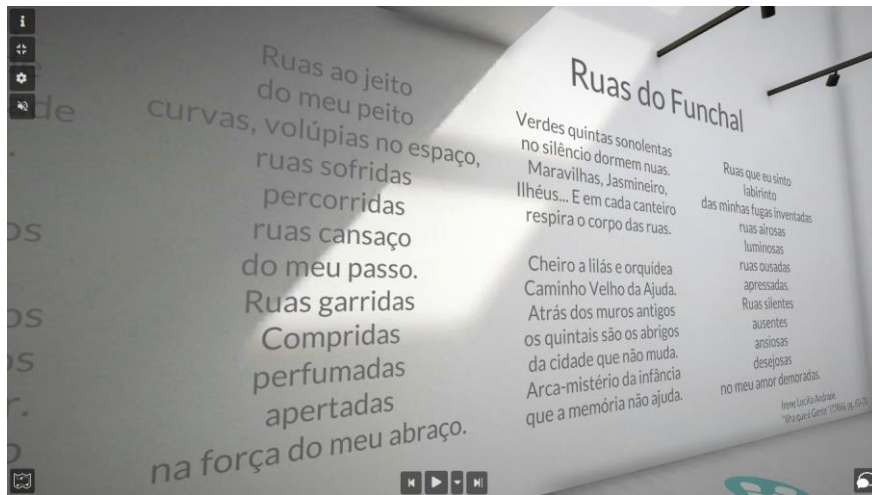
Eu estava sobre uma esteira
a brincar com a minha mãe,
quando meu pai a chamou
Fiquei sozinha um instante
e o homem que vigiava
aproveitou o momento
Com força tapou-me a boca
enrolou-me numa toalha
e levou-me dali com ele
E nunca fui encontrada

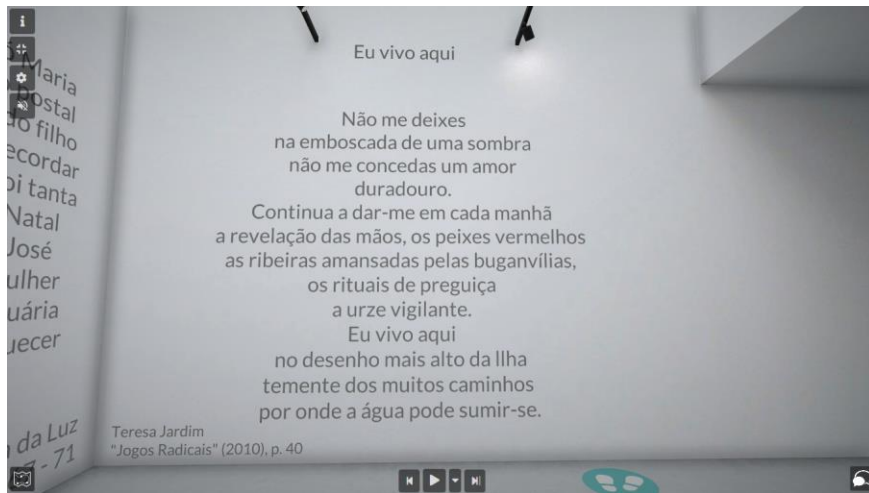
Quem me roubou não me queria
Andei de casa para casa
ao colo de muita gente
porque mal engatinhava
E foi numa toalha branca
que o meu tormento acabou
Só queriam partes de mim
para pôr noutras meninas



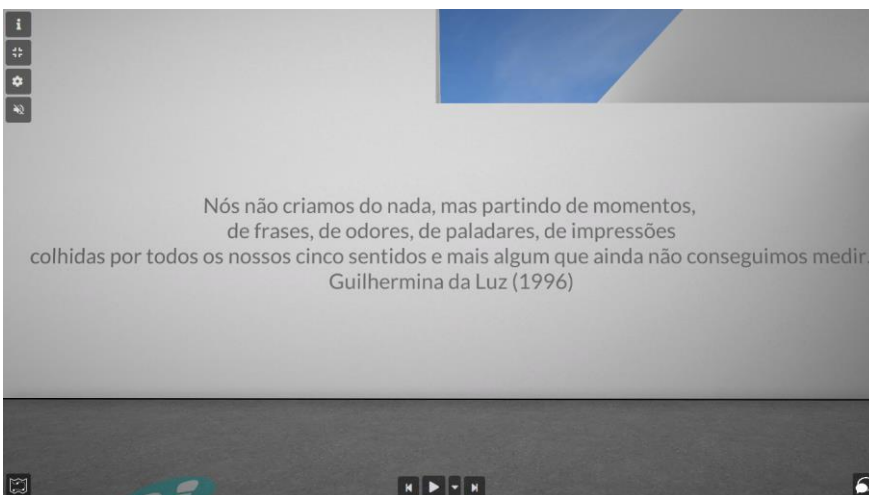
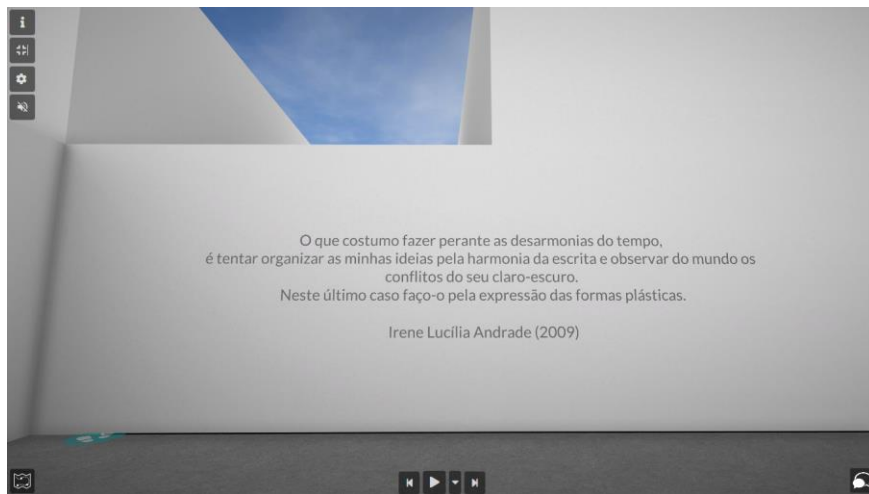
Sala 3:

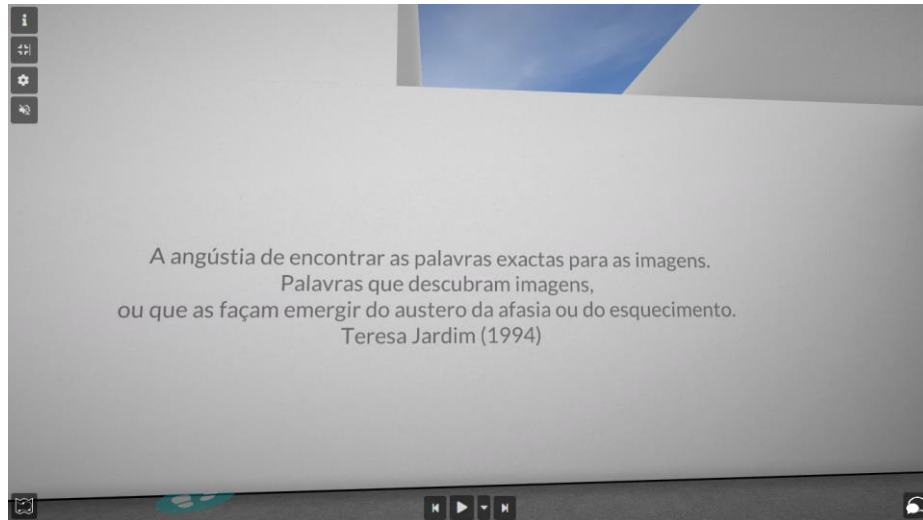






Citações no exterior do edifício:





Poemas com diálogos intertextuais

Irene Lucília Andrade

(2002). *Água de Mel e Manacá*. Porto: Campo das Letras, p. 62 - 63

a casa não se sabe
existe só à medida do desamparo
quando se vem da cidade
do lugar largo doutros saberes
a casa fala-nos
das coisas que não se aprendem
porque pertencem a um distante
conhecimento

é
mais que um espaço
o interior duma semente
amago de sentires compactos
onde os objectos florescem
e nos presentem
e nos perfumam

arrumamos a sacola do futuro
e folheamos um a um
o canto dos pássaros
as folhas da anoneira
os livros de Pascoaes

desenhamos as paisagens
com rios
antes de descobrirmos
de que linhas se fazem
as veias da ribeira.

Andrade, Irene Lucília. (2002). *Água de Mel e Manacá*. Porto: Campo das Letras, p. 74

o teu hálito cheira a madressilva
é do coração que sai como as cantigas
pequenas violências no afinar da voz
sobre histórias de amores desencontrados

dizes-me que as flores são o mel que resta
do que as abelhas não podem conduzir na aragem
todas as coisas te falam de uma guitarra
qualquer zumbido te invade a garganta
e o som que soltas é de um fado antigo

"não peças demais a vida"
alguém te prometeu a música
Como herança transfigurada

nunca dantes falaras desta delicada confiança
O que esqueceste em ti e o vento te dedilhava
nas cordas do corpo

ainda hoje me contas
como era indomável essa força do peito
Sonoridades aninhadas no balanço
pianinho da voz ou altas e rigorosas vibrações
bebendo as correntes
e o hálito dos poemas.

Coelho, Leonor Martins (coord.). (2021). *Insularidades , Rotas, Gentes, Lugares*. Porto: Edições Afrontamento, p. 7

Inscrevo-me neste círculo de assombros
nesta rotunda de gritos
neste arvoredado de cantos.

Sou daqui pela febre dos olhos
e a circulação dos passos à volta do mar
nas praias cinzentas de calhau rolado
onde os pés são peixes afirmando
roteiros incontáveis.

Memórias trágico-marítimas
de velhas e sonhadoras naus
passam ainda por aqui:
É vê-las a romper o tule das manhãs
nas miragens traçadas no interior dos nevoeiros
- telas do espanto que o mar ainda guarda
para pecados meus.

E à volta do círculo este canto de árvores
que se alça a um azul sem fim
umas montanhas rutilantes
a ternura de uns braços
um amor de frutos prenhes
um tédio de recônditos desejos
um êxtase de sol e flores
magnífico
e perverso.
Aqui me inscrevo

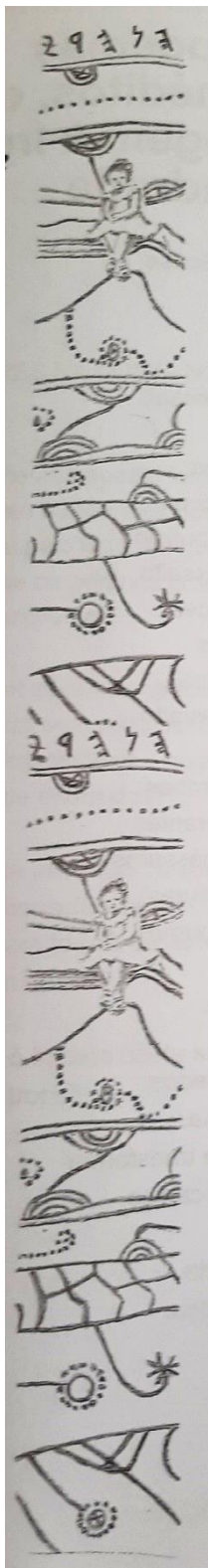
pedra explodida de magma e sal.

- Insula de inauditos pavores

e dormentes flechas de alegria.

Guilhermina da Luz

Luz, Guilhermina da. (2009). "o alfabeto escreve com que a lembrança se escreve" em Coelho, Leonor (coord.). *Margem 2 - Irene Lucília Andrade: uma voz na margem*. Funchal: Câmara Municipal do Funchal - Departamento da Cultura, p.77



diz Irene Lucília
(em Água de Mel e Manacá)
No último dos sete dias
De viagem de *alguns anos*
Lembrança é memória
é inspiração
memória
selectora
que consoa
dores antigas mágoas novas
inspiração
presença incisiva da infância
tatuagem indelével
por outros desenhada
lembrança é comemoração
é brinde
comemoração é homenagem
e homenagem é sempre festa
e festa tem enfeites
tem música e tem dança
tem abraços
tem doces e tem salgados
tem presentes
e discursos dos convidados
desta que recorda outras festas
omissório é o nascimento
da memória primeva
na mente e no corpo legada

memória que retorna sem aviso
rituais repetidos sem perdão
lembrança de cenários tão antigos
mistério e temor desconhecido
tempestade
escuridão

Teresa Jardim

“Quem ri por último” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 21

Conversas inacabadas atraem outras conversas,
os lábios contraídos escondem
os meus dentes postiços de cão-que-morde.

Sorriso com os olhos, seduzo-te, apanho-te
como um cão-que-morde

Depois exponho os dentes-do-riso e rio muito.

“Osso duro de roer” in *Cadernos de Santiago II* (2021), Lisboa: Âncora Editora, p. 259

Demorei a responder
à tua pergunta (deves ter dado por isso);
na verdade, escrevo menos
do que nos tempos de lume solto;
dias de papel, lápis e borracha frenética
- poesia na mão

Leio muito mais, ao ouvido
[sem preferências de leitura]; evito
roçar pelos versos em voz alta.
Dos olhos à boca
muita coisa se perde, sabes bem.

Em silêncio, escrevo
seguro os ossos moles do poema

até soarem a osso duro
de roer, pressão insuportável nos ouvidos;
escrevo [sem preferência de leitor]
de cabeça à frente
da foite.

“Pão de cada dia”, in *Cadernos de Santiago II* (2021), Lisboa: Âncora Editora, p. 261

Dobro a língua
para dentro da escrita; amasso
estico, corto a massa
- preparo o pão
redondo como a minha cabeça.

A minha cabeça
redonda, é contemporânea deste
planeta redondo, em forma de pão
seco, de um dia para o outro
- “o pão de cada dia”.

“A cabeça em água”, in *Cadernos de Santiago II* (2021), Lisboa: Âncora Editora, p. 265

Se queres saber onde vivo
o que escrevo, para que lado durmo
vem comigo
edificar este casario branco, as janelas
e as cortinas; os sapatos sonoros
a tempestade de sonhos
- nozes caídas

por nada, a memória da cal e o pigmento ocre

a desbotar, a envelhecer com as casas

com os donos das casas; as sombras

das casas solitárias

- palavras

fora do poema, sem controlo

[“em casa de ferreiro espeto de pau”].

Vem.

Ou, se preferires, abre o Google Earth

escolhe uma imagem de satélite

(com a Ilha onde vivo)

e, imagina-me, ali em baixo

mal equilibrada sobre um perna

pé

de terra

a cabeça em água.

Poemas com diálogos intratextuais

Irene Lucília Andrade

“Cidade do funchal” in Andrade, Irene Lucília. (1986). *Ilha que é gente*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura, pp. 26 - 27

Minha noite assombro, meu dia acordado
gene do meu canto, voz inicial,
minha paz, meu grito, meu lar desejado
memória de funcho tornada Funchal.

Aroma distância, cor jacarandá
cidade da ilha, umbrais a sonhar.
Desejo em promessa que o amor me dá
na curva do abraço que a terra dá ao mar.

Não quero dizer-te
palavras à toa,
tão loucas cantigas
que o canto me doa.
Mas quero que saibas
por me ouvir cantar,
ó minha cidade,
que te sei amar!

Teu olhar-janela ao sol oferecido
miradouro d'astros, pedra-coração.
Teu rosto-mosaico em verde embutido
- retrato que trago de recordação.

De noite improviso de estrelas caídas
de dia moldura de frias rotinas.

Com poeira d'ouro de esp'ranças moídas
recomponho a talha das tuas esquinas.

O pé dentro d'água, o peito no vento,
um cesto de flores, um braço na serra..
Deus queira que os homens que amam a tempo
descubram teu corpo de sol e de terra!

**Andrade, Irene Lucília. (2002). *Água de Mel e Manacá*. Porto: Campo das Letras,
pp. 97 e 98**

onde quer que estejas
não és só um breve sentimento
mas um rastro incisivo
de memória incandescente

quem diria
que saberias por mim estas coisas eternas

Os manacás celebram o fulgor do roxo
no canto do quintal
flores de ontem de hoje e de amanhã

digo sim que a voz não se atrofia
perante o que não morre

o longo terreiro afunda-se
nele esplendem os muros amarelos
e os balcões de alvenaria
debruados de estreitas fitas vermelhas
assim a boca ou a palavra
que a reabilita no erigir da água
água de mel e manacá

a ponte por onde cheguei
está posta
o salgueiro chorão sobre a nascente
penteia as franjas
recebe o meu deslumbramento
e fico de corpo inteiro
no retrato intranquilo
desta impudica alegria.

Andrade, Irene Lucília. (2002). *Água de Mel e Manacá*. Porto: Campo das Letras, p. 101

fico sem ter chegado ao fim deste caderno
tal modo de andar é só o começo
duma estrada que se percorre ao contrário
antes que os pássaros partam no outono

importa que o rosto se registre
porque tudo é um mistério
os olhos os caminhos
a gravidade do coração
o alfabeto com que a lembrança se escreve
todo o percurso é uma dor
e um lampejo de júbilo

desde que me vestiram de presságios
continuarei seguindo
por estas linhas de água
e manacás

uma poeira se ergue
como se fosse a nossa voz de outrora

tudo outra vez se povoa de beirais
e pertenças felizes

tudo outra vez se parece
Com a hora em que acabámos de nascer.

Guilhermina da Luz

Guilhermina da Luz no poema que introduz a obra *Corpos de Penumbra*, referencia um texto publicado pela escritora na Revista *Margem* nº 4 de Setembro de 1996 intitulado “Nem sombras nem ecos”



“Nem sombras nem ecos” in *Revista Margem* nº 4 –
Setembro de 1996, Imprensa Regional da Madeira:
Câmara Municipal do Funchal, pp. 56-57

Nem sombras nem Ecos

“Em seu redor nunca há sombra

Nem sombras. Nem ecos

À sua volta brilham dez sóis

Os pássaros do Céu

A Água circula na sua seiva

A Terra integra o seu corpo

O Ar alimenta as suas folhas

O Fogo brota por fricção

Esta é a parte inteligível da cantilena
murmurada por gentes daqui

Daqui e de além-Terra.

Por Povos sedentários dos arredores. Por
Grupos nómades sem destino certo. Por gentes
errantes de todos os Tempos e Lugares

Milhares são as bocas que a cantam. E
recitam. Segundo entoações muito próprias ditadas
por ruídos brandos e roçagantes. Os sons baixos de
idiofones agitados por mãos e corpos virtuosos.

As sonoridades lembram lamentos. Ou
recordam alegres sussurros. Melódicos. Hipnóticos.
Quem alguma vez os ouviu jamais os esquecerá.

- É a voz dos mortos! , dizem uns.

- São os sons da vida! , contrapõem outros.

- É a brisa dos Céus! , afirmam alguns,
Seja como for ...

E a Mulher Velha atravessa a povoação
A Mulher que mora na Árvores.
A Velha Árvore de nove braços e nove raízes.
Os cães e as crianças acorrem. Ladeiam-na

Caminhando em estreita comunhão.

Sem ladridos. Sem estridências.

As mulheres e os homens estáticos. As bocas mudas. Os olhares diferentes.

O mesmo fascínio.

Sempre.

E o Sol volta a brilhar. A Chuva para. Faz menos Calor.

E o Vento. O vento vira aragem.

E a Aragem é perfumada.

O perfume de mil flores. O chilreio de todas as aves.

E a Mulher Velha atravessa a povoação. A caminho de casa.

E a casa é a árvore.

Árvore Velha como ela. Sem idade.

Em seu redor nunca há sombra.

Nem sombras / Nem ecos.

À sua volta brilham dez sóis.

Poemas com diálogos interartes

Irene Lucília Andrade

Andrade, Irene Lucília. (2002). *Água de Mel e Manacá*. Porto: Campo das Letras, p. 39

surpreende-me o poente
algumas arvores ao fim da vereda
e uma canção coroando as falésias
como uma lenda nórdica

havendo embora outros lugares
algumas pontes amarrando as margens
e igrejas no alto das colinas
mármoreos cintilando à chuva
escolho o rasgo do juvenil abraço
que enlaça uma letra indecifrável
robusta inicial gravada na coluna
duma lembrança antiga

a existência das formas
suspende toda a cor sobre as águas
a hora é um suspiro cúbico de Braque
fragmentando a persistência da tarde
o tanque onde as larvas se libertam
é fecunda imitação do oceano imenso
um mosquito é uma incisão no espaço
um respingo alado
um ruído secreto da luz

Andrade, Irene Lucília. (2002). *Água de Mel e Manacá*. Porto: Campo das Letras, p. 43

o cão sob as hortênsias vigia a aragem
o bulir suspeito
o rato célebre
que se esquiva
no tornadouro

muito de tal cenário
seria uma noite de Grieg ou Shakespeare
antes de ser daqui ou de ser minha

dispersam-se perfumes
incensos que as horas fazem arder
no escuro

Sibelius desce devagar
pelas gotas do sereno
ou serei eu na desmesurada boca
do tempo
bebendo o luar do norte
a música transferida
de uma noite a outra
Sem que de mim soubessem
e no entanto eu lá estivesse
na persuasão dos símbolos
afirmando no éter
O permanente regresso
a condição da eternidade.

Irene Lucília Andrade in *ILHA 2*: p. 64

(Carta a um moinho)

Manhã de olhar a colina amarela...
E uma clandestina saudade nos olhos.

Manhã de emprestar a Fontvieille
uma mansa loucura de inventar moinhos.

Os ventos professam
nos retiros do vale
e os bíblicos rebanhos dormem há cem anos
nos redis das quintas suculentas.

Quem nesta manhã
falará das heroicas mulas
pesadas de trigo e de sol?
Quem fará rolar as mós pela colina
a depertar a memória dos fenos?

- Alphonse, Alphonse
e o amor boémio das cigarras!
Alphonse, poeta-rei
no seu palácio-moinho.
Alphonse, Alphonse moleiro
de palavras e estrelas!

Breve manhã de pensar
velhos ventos e searas
balir de rebanhos livres
trotos de mula fugida.

Provenças de cada um
Fértil vale, altos ciprestes...
E um doce e maduro geito
De reinventar a vida.

Arles, 1972

Irene Lucília Andrade in *Cadernos de Santiago II* (2021), Lisboa: Âncora Editora, p.. 27

abres um livro e lê: *magnânimas terão sido as horas que geraram no barranco o coração das hortas. e lê ainda: vertiginosa é a oscilação das vertentes quando o inverno se distrai... e o chão despenha-se. é por isso que entre o céu e a terra cresce uma palavra ingente sem tradução.*

Irene Lucília Andrade in *Cadernos de Santiago II* (2021), Lisboa: Âncora Editora, p.. 28

“o rio Arno transborda pela Ribeira Funda e a qualquer hora a voz da Callas soltará das águas a ária maliciosa e trágica que exacerba o ouvido. “*Ó mio babbino caro*” há-de ouvir-se pelas faldas do Pináculo num apelo sinistro e desgarrado sobre os pélagos da ilha.

A aldeia de Aigra Nova despenha-se dos Penedos de Góis atravessa o Atlântico e poussa no Pico Ruivo, é quando Grieg se transporta da longínqua Bergen e dentre os nevoeiros fará soltar-se a voz de Solveig nessa balada profunda e melancólica pelo amor ausente.”

Irene Lucília Andrade in *Cadernos de Santiago II* (2021), Lisboa: Âncora Editora, p.. 29

“houve também um homem que viveu em Zundert e mais tarde em Arles e partiu de Auvers sem aviso prévio.

“mais ao longe está uma infinidade de verde suave e delicado, milhas e milhas de pastagem plana e um céu cinzento – tão tranquilo e pacífico como em Corot ou Van Goyen.”

encontreste esta carta – janela antiga debruçada no Oise. “

Andrade, Irene Lucília. (1995). *Estrada de um dia só*. Funchal: DRAC, p.19

19 horas, julho : 23

quando se instala o rápido olhar na atracção dos nossos lábios antigos à beira do ribeiro onde as rãs coaxavam em junho ainda, sente-se crescer os canaviais na ponta dos olhos. a fotografia caída do caderno velho inesperadamente soltou as fitas todas que prendiam ao longe as searas e as silvas. os ralos e as cigarras sabiam de cor as músicas de Sibelius ou talvez de Berlioz. ouviam-se ainda os graves dos baixos na base das asas que as estridências eram o ar que lhes dava. um ruído cavo de serras mecânicas a cortar as árvores ou quem sabe se não. só mais tarde se descobria que eram as sinfonias dos ralos e das cigarras o tempo lilaz jogos dos cachos perfumados e do musgo seco cheirando a ameixas e a jogos felizes. amanhã será o dia da memória para quem diz felicidade às vezes.

Andrade, Irene Lucília. (1995). *Estrada de um dia só*. Funchal: DRAC p. 22

23 horas - agosto : 25

pelos ruas d'Arles vejo-te e refaço uma delas que era estreita de piso côncavo altas paredes cor de areia, a praça e o café onde o pintor pintou a noite com mesas luminosas e as estrelas que brilham ainda hoje como nesse dia.

a decisão célere de procurar a casa, a cabeça nórdica, o gesto laminar dos olhos, o quarto com a cama, amarela, o chapéu de palha e a roupa azul. a surpresa do instante à volta duma cadeira em que se cumprisse o acto insigne de consagrar o objecto à importância da luz sobre ele, a solidez profunda dum céu que se move sobre ciprestes, a grande ordem do movimento que agita os olivais as escarpas os telhados a igreja, os caminhos vistos da janela em Auvers.

Guilhermina da Luz

Luz, Guilhermina da, “A minha caixa de lata” in Veríssimo, Nélson (org.). (2017).

Lapinha de Poesia: Antologia de Poetas Madeirenses. Funchal: Imprensa

Académica, pp. 67 - 71¹⁰⁵

Eu tenho uma caixa de lata
que a Avó Januária me deu
É redonda
da cor do sol
e continha o meu passado
que um dia alguém roubou
Restou somente um postal
um postal feito por mim
há vinte anos
pintado com muito amor
para dar à minha Avó
À minha Avó Januária
do lado de minha Mãe

Na sombra de um imbondeiro
S. José de pele rosada
Nossa Senhora em castanho
o Menino todo preto

A minha caixa de lata
Redonda
da cor do Sol
faz-me sair do presente
e das coisas que o povoam
Retorno a outros lugares
pressinto outros odores

¹⁰⁵ Originalmente publicado na Revista *Margem 2*, nº 2 de Dezembro de 1995. pp. 45-46

saboreio outras imagens

E muito à minha maneira
sou feliz por uns instantes
Porque o postal retratava
O meu tormento maior
Minha Mãe parecia branca
meu Pai era-o de certeza
e a mim coube o destino
de retratar a mistura
de duas raças distintas

Minha Mãe não me abraçou
Minha Mãe não me deu leite
Minha Mãe desencarnou
logo depois de eu nascer
O meu Pai não me abraçou
Nem sequer olhou para mim
Não entrou na minha vida
porque nunca perdoou
Da minha Avó nada sei
A minha Avó Januária
que tomou conta de mim
que disse adeus a chorar
quando entrei no avião
Sentaram-me numa cadeira
com mais duas como eu
e partilhámos o cinto
que nos prendia ao assento
E muitas outras cadeiras
estavam assim ocupadas
com meninas e meninos
a choramingar de sono

a estremecer de susto
a sentir muita saudade

Saudade da minha Avó
da maboca e paracuca
de caju e tamarindo

E eu estava tão assustada
Não queria estar ali
naquela terra esquisita
naquela sala tão fria
Tive medo das pessoas
que entraram de sopetão
Miravam-nos sem cerimónia
mostravam fotografias
perguntavam os nossos nomes
Uma mulher deu-me a mão
disse que eu ia com ela
porque era a minha avó
A minha Avó da metrópole
do lado do meu Pai branco

Não recebi um abraço
nem o beijo desejado
Se fosse a Avó Januária
eu tinha direito a colo
a ternuras e meiguices
Esta levou-me a reboque
numa louca correria
que me deixou ofegante
E o marido só dizia
que eu era a cara do filho
do filho da Avó Maria.

Eu tinha feições de branca
pele e cabelo de negra
Talvez isso me livrasse
de um abandono maior
num orfanato qualquer

Ai como eu tinha saudades
da minha Avó Januária
Dela apenas me restava
a minha caixa de lata
redonda
da cor do Sol

Mas a minha avó Maria
não me conseguia amar
Esvaziou a minha caixa
meu cofre sem cadeado
guardiã dos meus segredos
Fiquei sem fotografias
sem direções
sem contactos

Destruí o meu passado
com dez anos de vivência
oferta da minha Avó
Da minha Avó Januária
que desistiu de mim
por amor e meu tormento
para me salvar a vida

A distante Avó Maria
só me deixou o postal

e uma imagem do filho
para sempre o recordar
A minha zanga foi tanta
que repintei o Natal
No lugar de S. José
coloquei uma mulher
a minha Avó Januária
para nunca a esquecer

Não é que ficou parecida
disse-me ela um dia destes
Após buscas e mais buscas
peripécias e desgostos
consegui desencantá-la
convencê-la a vir embora
e ficar de vez comigo

E o presente de Natal
que ela quer no sapatinho
é o postal feito por mim
há vinte anos
pintado com muito amor
para dar à minha Avó
À minha Avó Januária
do lado de minha Mãe
que no postal retocado
é Ana Avó de Jesus
por parte de Sua Mãe.

Teresa Jardim

“Bolo de Café e Limão”

O café entornado
na receita (farinha, açúcar, manteiga, ovos)
a louça na pia
a dependência do pão, o relógio
de parede, a gata branca, a televisão ligada

(fermento, raspa de um limão)

a orelha de Van Gogh
à porta de casa, mais quadro
menos esquadro

enquanto o bolo coze

a persistência da memória.

**“Natureza Morta (sobre imagens de Josefa de Óbidos)” in Jardim, Teresa. (2010).
Jogos Radicais. Lisboa: Assírio & Alvim, pg. 24**

“Fecho as portas e as janelas, as passagens secretas
com pilhas de livros e sacos de terra para as flores.”

**Jardim, Teresa. “Postal de Boas Festas (a partir de um cartão ilustrado, guardado
numa gaveta)” in Veríssimo, Nelson (org.). (2017). *Lapinha de Poesia: Antologia de
Poetas Madeirenses*. Funchal: Imprensa Académica, p. 92**

Acordou numa caixa de papelão
imaginando-se grávida
de filhos que faria crescer resguardados
dentro; era o tempo de colher folhas secas –espelhos
atirados de uma pata para outro gato

escondido
com a cauda de fora

pelos dias adiante

corria e voava por si própria
por todos os insectos, pelo vento, aqui
ou ali, por pouco não cegou a luz
que a memória emite

no escuro

a respiração contida, o silêncio
quebrado por um rato de papel, a desfazer-se (das patas para cima)
com as primeiras chuvas.

Por estes dias (em Dezembro)
não há imaginação que sempre dure
com as patas molhadas
(e os ossos?)

Uma pintura a tinta de óleo
teria dado às imagens
uma melhor resistência ao tempo, às agressões
da luz, à humidade, aos embrulhos
deslaçados

no fundo dos olhos.

“Casa demolida”, *Cadernos de Santiago II* (2021). Lisboa: Âncora Editora, p. 260

(sobre uma fotografia da casa do Sardinha)
Sobre o amontoado

de escombros (do que resta da casa)
há uma máquina escavadora
altiva
símbolo do triunfo
dos poros – suja sudação, em pose
dominadora.

Entre o peito amarelo da máquina
e o chão, pontuado por pequenos espelhos
de água da chuva
a garra de metal dentado
apodrece
as gengivas da terra
até às raízes.

“Praia formosa” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 21

O espelho da mão limpa
o céu todo azul, luz e sombras
(as sombras de Lourdes tocadas pela brisa)

gotas de sol
abrem orifícios na folha de papel
escuta
o murmulhar do mar, a *Praia Formosa*
em Agosto.

Poemas com diálogo Interarte (poema e ilustração pertencentes às autoras-artistas)

Irene Lucília Andrade

Este diálogo acontece igualmente em outros poemas presentes nesta obra. Deixo o exemplo de um deles. “Os Comboios” in *O Pé dentro d’Água (Vinte poemas e dois caligramas)* (1982), pp. 25 -26

(Vimos chegar os comboios gelados.

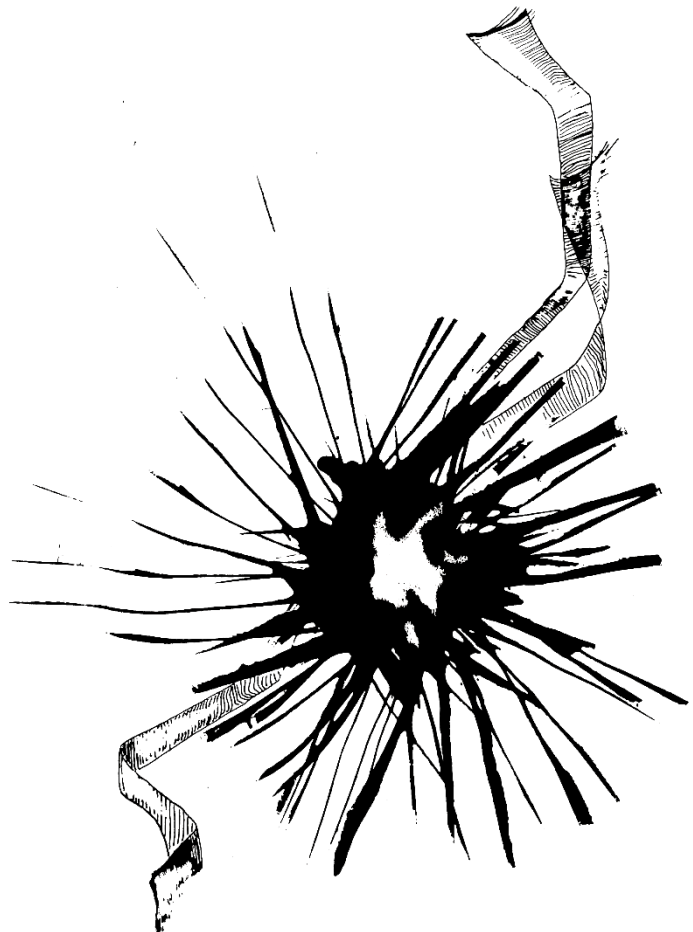
Entretanto inventámos
este diálogo com os pássaros.)

Amigos!

Somos aqueles que andamos a procura
de cidades desbloqueadas
e espaços sem grades.
Passam perto os comboios gelados
a partir a paisagem
com fugas de vertigem
e de frio.
E nós?

Parados um instante
sobre a solidão das pedras
a cobrir a intimidade dum rosto
que perdeu a passagem.

A pé, mas vamos
vindos de sempre
a existir
no modo de pensar um nome audaz
possivelmente à nossa espera
no cimo do mundo.



Este diálogo acontece em quase todos os poemas presentes na obra *Ilha que é Gente*, deixo abaixo o exemplo de um deles. “O batente” in Andrade, Irene Lucília. (1986). *Ilha que é gente*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura, p. 73

A tua porta baixinha
moldura encostada ao chão
guarda por dentro o teu rosto
tem por fora a tua mão.

Dedos finos punho aos folhos
anel que imagino de ouro,
Contém na palma o segredo
que há-de abrir o teu tesouro.

Velhos tesouros esconde
a história da tua rua.
Alguns pertencem ao tempo
Outros são pertença tua.

Lumieiras na janela
são rendas da tua blusa.
Por ser antigo não digas
que o amor já não se usa.

Do batente sabes logo
pelo modo de bater
se é o teu amor que regressa
ou alguém que te vem ver.

De tantos sinais de porta,
nenhum há como esta mão
sempre pronta a dar o toque
à porta do coração.



O BATENTE

Guilhermina da Luz

Este diálogo acontece em quase todos os poemas presentes na obra *Corpos de Penumbra* de Guilhermina da Luz. Deixo abaixo um exemplo de um deles.

B. pp.15-16

Eu nasci há pouco tempo
a última de muitos filhos
A cubata sempre cheia
de meninas e meninos
Cada um teria um pai
que alguém jamais conheceu
E a mãe sempre por fora
Com seu quimono branco
e os panos coloridos
enrolados a preceito
Nem uma semana eu tinha
e já era transportada
nas suas costas macias

Joana a minha mãe
falava com toda a gente
Adorava esplanadas
E gingava por entre as mesas
roubando bolos
sorvetes
e garrafas de bebida
Depois corria feita doida
com aquilo que furtara

A uma distância prudente
parava
dizia adeus
soltando grandes risadas
E já ninguém se importava



nem queria persegui-la
Até que um dia parou
Parou para descansar
junto ao muro habitual
Acordou já muito tarde
e partiu cheia de pressa
Eu sei que não fez por mal
Cada um é como é
Minha mãe Joana Maluca
como toda a gente lhe chama
esqueceu a sua filha

E o meu corpo ali ficou
sem protecção sem defesa
à inclemência do sol
da chuva
da humidade

Morri de puro terror

Teresa Jardim

Foto-poemas de Teresa Jardim retirados do *facebook* da autora-artista

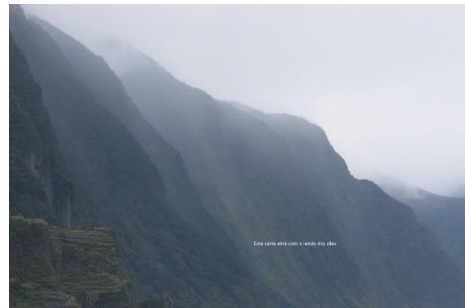


“OBRA/SOBRA/SOMBRA/SOBRA/OBRA

(2014) Editado . 27 de fevereiro de 2015

12 de novembro de 2015 - (foto-poema de Teresa Jardim)

“Esta carta abre com os latidos dos cães”



Dia 25

Ainda resplandeces
sentes
os meus lábios
de Abril?

Poemas de Teresa Jardim em diálogo com fotografia da própria autoria retirados do seu *facebook* pessoal:

Vidraça

A dona e a gata branca à janela
espreitam
de dentro seguram o reflexo

do céu, sorriem e eu escrevo: escrevem
e eu sorrio o bem que isso nos faz.



Música

Nesta casa ouço de memória
a música que se ouvia, no estremecimento
da água [reconheço-te] um peixe, um barco.

[Entrelinhas]

Não devolvida ao livro
a rã foi ficando palavra entrelinhas
- rã doméstica e salto-boca.



[Diário frásico]

Se escreves com sombras não te
pouparei à luz.

Cabeça

A traição das horas
não tem dias de folga, o tempo
tomado de pele.

A cabeça
[como sabes] ao domingo
mais indisciplinada
contra o título
tronco e membros.



[Casa de campo]

Mágoas de papel
palavras
pequenas flores, um coro de anjos
com botão de ligar e desligar
aqui se aluga
refúgio para os dias quentes
de verão: casa de campo

contacto no verso.

Macaco

O que é mais estranho
a este poema? O macaco
que me segue por toda a
casa
para alívio de Clarice?



O macaco
salta entre versos

solta cascas de banana
pela janela

Dependurado
pelo rabo, encosta a boca
ao meu ouvido e dobra risadas
até ao fundo da infância.

[A quem emprestei os livros
que me me fazem falta?]

No pátio
Clarice L. acende outro cigarro.

Caligramas

Irene Lucília Andrade

Dois caligramas sobre a eterna demonstração do amor in *O Pé Dentro D'água*

Dois caligramas sobre
a eterna demonstração do amor

1

impulso de luz
propagada ao incêndio certo
o remover do eterno
planeta
faz nascer
a evasão
do Rio desde sempre teu corpo percorrido
desde sempre teu corpo aqui vertido
AQUI desde sempre teu corpo percorrido
... É a onda comovidamente afundado
explodida despenha-se em cascata
no côncavo ondulante
duma rosa

2

alongada sombra esplendorosa exausta das águas Significa
a intensa verdade da tarde Revolve-se na expansão do tempo
sem data definida Detrás duma longínqua sugestão erótica
esmaece a última luz do dia
doce oriente...

... ou simplesmente corpo antigo
onde contigo
as horas procuram
o socego dilatado
depois do amor.

Caligramas Teresa Jardim

"Árvores" [Exposição Colectiva de Artes Plásticas, "Atelier Portátil", Teatro Baltazar Dias, Funchal, Ilha da Madeira, 2013]

Árvores

que dão poemas; olhos
de crianças irrequietas a apanhar pássaros
durante o sono; crianças que ainda não nasceram
mãos dadas com o ar e as nuvens antes das primeiras chuvas.
Trago os pés descalços debaixo dos versos, os sapatos à cabeça – toda
a minha herança num só volume -, para atravessar o rio que nos separa
das margens do papel. Não rias se me vês assim coberta de telha
portas e janelas, casa alta sujeita à vertigem. Como sabes aqui
poucos pintam as casas com cal, para (dizer-se) evitar
a impertinência da memória.

Bocejo, os braços longos, arqueados sobre
a cabeça sem sombras

imito a árvore:

Folhagem

ninhos

frutos

ramos

risos

loucos

livres

leves

lu

lo

lé

la

livro

adormecido no colo longas raízes.

"Postal do Funchal"

Poema (em vinil autocolante) sobre parede.

Colectiva "Labirinto da Memória"- Sala dos Arcos, Universidade da Madeira, 18 de Out-17 Nov. de 2013.

O desenho da ilha, assim como quem escreve devagar

Os olhos ancorados ao cais da cidade; paisagem

Acima, ao cimo, uma linha de vido moído

Entre os ombros arqueados da terra

e o céu, as palavras: escoras de

sangue, nuvens esparsas,

vincos da água à

boca, o sal e

o sol

(postal)

Jardim, Teresa. “Uma tangerina ao centro da cabeça” in Veríssimo, Néilson (org.). (2017). *Lapinha de Poesia: Antologia de Poetas Madeirenses*. Funchal: Imprensa Académica, pg. 91

(uma tangerina ao centro da cabeça)

O sono não entra ao centro
da cabeça, há sempre um “mas” –três letrinhas
apenas. Com cinco, N-a-t-a-l ou A-l-e-p-o
ou Y-e-m-e-n, tanto faz. Na boca das
crianças sírias não há bombons,
“mas”... Crianças feridas por
antigas e futuras crianças

descontados os mortos
em cenário de guerra

não há mãos a medir.

Os mortos continuam a não ter como contabilizar os vivos.

Calendários ilustrados e actualizados para 2017.

Ramos de junquilhos em Dezembro.

Cesta de vimes com tangerinas.

Chá da casca de tangerina.

Chávena de porcelana.

Cabeça de chá.

Tangerina

ao cen

tro

.

Outras transmutações literário-artistas

Poemas-objeto – Teresa Jardim

"Marcenaria" - poema/objecto. Teresa Jardim, na exposição colectiva "Pisar a linha", Funchal, Maio de 2013 "Mercenaria", 2013

A um canto da oficina separo
as coisas sem sentido, pelo sentido que não fazem
ou pelo sentido que vão emprestando à construção do poema.
Fios de electricidade, lâmpadas usadas, memórias
quase irrecuperáveis, o rosto queimado pelos relâmpagos
algun magnetismo de dedos, o ar rarefeito das palavras

Com algumas peças de madeira e um pouco de cola
uma ou duas passagens de lixa

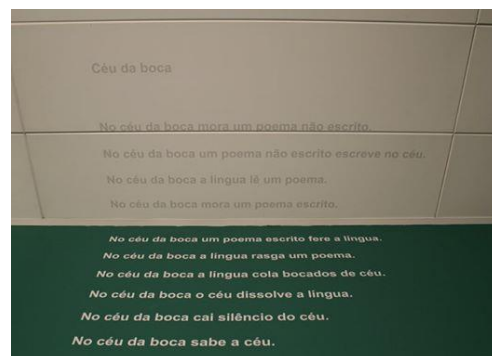
finia marcenaria a refazer o coração.

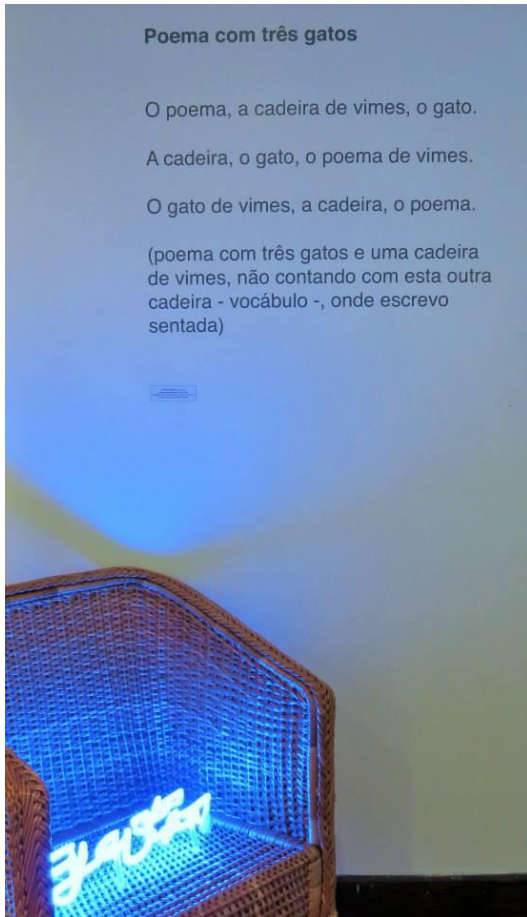


Céu da Boca * Galeria Casa da Cultura de Câmara de Lobos, 2008

No céu da boca mora um poema não escrito.
No céu da boca um poema não escrito escreve no céu.
No céu da boca a língua lê um poema.
No céu da boca mora um poema escrito.

No céu da boca um poema escrito fere a língua.
No céu da boca a língua rasga um poema.
No céu da boca a língua cola bocados de céu.
No céu da boca o céu dissolve a língua.
No céu da boca cai silêncio do céu.
No céu da boca sabe a céu.





Poema com três gatos

O poema, a cadeira de vimes, o gato.
 A cadeira, o gato, o poema de vimes.
 O gato de vimes, a cadeira, o poema.
 (poema com três gatos e uma cadeira de vimes, não contando com esta outra cadeira - vocábulo -, onde escrevo sentada)

Instalação "Poema com três gatos" (poema recortado em vinil, cadeira e néon) que integrou em 2015 a exposição colectiva de artes plásticas denominada "Afeto – recordar a arte de Domingas Pita (ago 1962 – dez 2013)". Galeria de Arte Francisco Franco, Funchal.

Poema com três gatos

O poema, a cadeira de vimes, o gato

A cadeira, o gato, o poema de vimes

O gato de vimes, a cadeira, o poema

(poema com três gatos e uma cadeira de vimes, não contando com esta outra cadeira – vocábulo-, onde escrevo sentada)

Poema + pintura acrílica e néon tela. "Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim" - Exposição no Museu de Arte contemporânea do Funchal, Ilha da Madeira, 2011.



As palavras caem do céu

A explicação
 é simples: as palavras caem do céu

da boca
 pequenos milagres
 que esqueço nas escarpas
 da pele

se escrevo rumores, a sombra projectada
 do sangue

Poema "(mulher que mostra a língua)" de Teresa Jardim em diálogo cruzado com Obras Plásticas de Filipa Venâncio

Descer a escarpa
na correnteza das águas
em noite escura
bater avisos às portas das casas
o latido dos cães ães ães
ecos e mães

paus e pedras fora da boca
palavras fora da mão ão

afiar o gume ao pão a faca ao dedo

remover a pele morta da História
a pele que dá forma à cabeça da mulher
de bronze
rasgar o bronze e abrir os olhos
à mulher

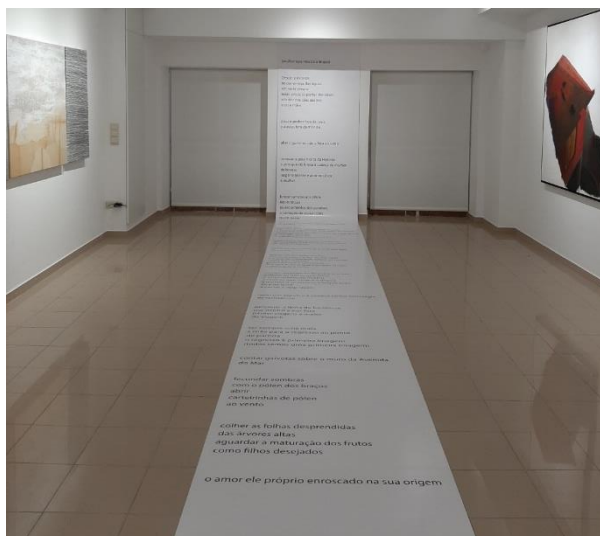
limpar ramelas aos olhos
das estátuas
os excrementos dos pombos
a comoção do acaso sobre quem passa

manter os olhos bem abertos até à raiz
do cabelo

proteger-se
com raminhos secos e atear o lume
escrever o crepitar das labaredas vermelhas
o som que o lume faz
de dentro para fora dos dedos que escrevem
e libertam as mãos
e libertam o corpo
e libertam uma coisa da outra

a prender e desprender metáforas
de uma bola feita de restos de tecido
de corpos celestes

caminhar sem saber a altura dos pés



ao escuro
esticar letras pelas pontas
esticar o nome próprio, a língua
a boca, os maxilares, todas as coisas
visíveis e invisíveis
esticadas até à caricatura
até que tudo o que é errado revele
tudo o que é certo

reclamar debaixo da língua a mulher
palavra de honra que sinto
o atrevimento da mulher
a mulher que mostra a língua
a mulher que escreve a língua toda
fora da boca
a cortar a respiração

levar um espelho à cabeça como estratégia
de resistência

percorrer a linha do horizonte
por dentro e por fora
perder viagens e malas
de viagem

ter sempre uma mala
à mão para o regresso ao ponto
de partida
(o regresso à primeira imagem)

contar gaiivotas sobre o muro da Avenida
do Mar

fecundar sombras
com pólen dos braços
abrir
carteirinhas de pólen
ao vento

colher as folhas desprendidas
das árvores altas
aguardar a maturação dos frutos
como filhos desejados

Outros poemas mencionados nesta dissertação

Teresa Jardim, “Eu vivo aqui”)” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*.

Lisboa: Assírio & Alvim, p. 40

Não me deixes

na emboscada de uma sombra

não me concedas um amor

duradouro.

Continua a dar-me em cada manhã

a revelação das mãos, os peixes vermelhos

as ribeiras amansadas pelas buganvílias,

os rituais de preguiça

a urze vigilante.

Eu vivo aqui

no desenho mais alto da Ilha

temente dos muitos caminhos

Teresa Jardim, “Televisão”)” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa:

Assírio & Alvim, p. 19

A televisão é uma fotografia de guerra

que mexe. É um beijo mais largo que a minha cabeça.

É uma caixa de sabão que não se cansa de lavar mais branco.

E faz muita companhia, a mim, aos livros, ao cão.

O arroz está mais caro. A água e a luz também.

Eu estou mais gorda e não passou na televisão:

a minha televisão é sensível, preocupa-se comigo,

é como se fosse uma pessoa; melhor

que a pessoas amigas que me contam as rugas

e os cabelos brancos, resmungam

por tudo e por nada, e calçariam luvas

para apanhar do chão um livro

ou mesmo o meu coração se caísse.

Teresa Jardim, “A chave de casa” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 34

Ouves o mar enrolado
as pedras, as palavras
atiradas às paredes da casa
o poema que me resiste?

Quero enlouquecer
devagar, a esquecer o meu nome
a forma regular
o bolso que ninguém encontra
a chave dentro.

Teresa Jardim, “Cadeira” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 14

Corpo ou cadeira confortável para a forma do ar, o meu coração
é cómodo, como uma cadeira

Teresa Jardim, “Rugas de Expressão” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 17

Dantes escrevia com força. Com as primeiras rugas,
por mimetismo, comecei a escrever fundo, com
vincos – rugas de expressão.

Teresa Jardim, “Caixa de fósforos” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 20

Disseste: «O amor é
uma caixa de fósforos».
Eu disse: «O tempo promete chuva.»

Concluístes (em voz baixa, num tom de aviso):

«A cedência às estratégias da escrita
pode sair cara, neste lugar onde
ninguém dá nada a ninguém
sem algo em troca.»

Teresa Jardim, “Guarda-jóias” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 25

Boca calada não entra moscas
guarda imagens barrocas,
guarda-jóias, guarda-beijos,
guarda-redes.

No céu da boca a língua cola bocados de céu.

Teresa Jardim, “Poema Kitsch” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 35

O meu gato é branco e bonito como louça.
Nos dias solarengos rebola-se até adormecer
pesado de terra e pequenas sombras. De resto
é quase sempre branco, o meu gato deitado
glamorosamente sobre o tapete.

Escrevo a propósito do meu gato branco como
louça kitsch: afago entre as mãos um poema de louça.

Teresa Jardim, “Casaco” in Jardim, Teresa. (2010). *Jogos Radicais*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 41

Dentro das mangas do casaco os braços de trigo,
não passaremos fome.

Guilhermina da Luz, “In Memoriam” no catálogo da exposição

Lá em baixo
onde a Lua nunca mente
ecoa a voz do passado
trazida pelo vento Leste
o que importa é a obra
não o Homem que a produz
cá em cima
a Lua tem má memória
mente muito
mente sempre
a obra importa pouco
quem a produz pouco importa
E chega a filha da noite
majestosa no seu manto
de luz e sombra de pranto
por aqueles que partiram
por aqueles que ficaram