

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

RAQUEL GÓES DE MENEZES

O PROJETO LITERÁRIO ADÍLIA LOPES

Rio de Janeiro  
2011

Raquel Góes de Menezes

O projeto literário Adília Lopes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa

Orientador: Jorge Fernandes da Silveira

Rio de Janeiro  
2011

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Raquel Góes de Menezes

### O PROJETO LITERÁRIO ADÍLIA LOPES

Rio de Janeiro, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de 20\_\_

---

(Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ – Orientador)

---

(Professora Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira – UFRJ)

---

(Professora Doutora Sofia Maria de Sousa Silva – UFRJ)

---

(Professora Doutora Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira – UFF – Suplente)

---

(Professora Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ – Suplente)

## AGRADECIMENTOS

à CAPES, pela bolsa que viabilizou os estudos,  
à Maria Aparecida Lino e a Urânia, por todo apoio burocrático no pedido de prorrogação,  
a meu mestre suicida Jorge Fernandes da Silveira, pela orientação, o afeto, os cantos e os recantos,  
ao amigo Fernando, pela interlocução e a *Dobra*,  
à amiga Maria Clara, parceira de grêmio e incentivadora no principio de tudo,  
à amiga Mayara, pela ajuda linguística,  
a generosidades de muitas ordens, como leituras e indicações bibliográficas de Lucia Evangelista, Célia Pedrosa, Sofia Sousa Silva, além do mui querido amigo Pedro Eiras,  
aos tantos mestres da longa caminhada da Graduação, estendido ao mestrado, pelos conselhos acadêmicos como os de Luci Ruas, Ida Alves, Dau Bastos, Gilda Santos, Alberto Pucheu e Sheila Hue, que no meu primeiro dia de aula de Literatura Portuguesa I fez-me enamorada da lírica medieval.

à família Menezes, nomeadamente Marina, Mariza e Paulo, pois cada um, a seu modo, mostrou-me a importância de valorizar a educação.

à Andréia Góis, pelo entendimento do que seja fraternidade, pelo pedido ao avião, por todas as conversar que foram, são e serão,  
à Eliete Góis, pelas noites não dormidas, pelos afagos matutinos, pela vida,  
a Adilson Menezes, *in memoriam*, responsável pelo muito que não pode acompanhar.

## DEDICATÓRIA

a Luis, pelo dia de junho que possibilitou o que somos hoje. Pelas leituras, afagos, sorrisos, poemas, passeios. Pela vivência. Pela experiência. Pela existência. Pelo entendimento dos versos camonianos.

a Dioniso, a minha melhor obra. O meu aprendizado. O sorriso que me faz ganhar o dia. O responsável pelo meu desejo de que o mundo seja melhor.

## RESUMO

MENEZES, Raquel Góes. **O PROJETO LITERÁRIO ADÍLIA LOPES**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

Estudo da poesia de Adília, a partir da ideia de que desde o uso do pseudônimo, Adília Lopes, à provocativa citação biográfica, bem como os excessivos usos de situações do cotidiano tensionam ser um projeto literário, ético e social de fingimento. Filha da modernidade, portanto um pouco filha de Fernando Pessoa, Adília não tenta contornar a poética do fingimento. No entanto, como se tivesse lido Jorge de Sena junto com Pessoa, Adília Lopes agrega a poética do testemunho à do fingimento, em um gesto de "transformação do mundo". Contrariando alguns estudos que defendem que Adília une vida e obra, aposto na ideia de que há sim um cerzimento na poética adiliana, não de vida e obra, mas sim de fingimento e testemunho. Para tal estudo, o trabalho é dividido em dois capítulos. O primeiro é dedicado a ver como as *personae* e as referências à tradição histórico-literária se articulam a citações do mundo *pop*. No segundo capítulo, a partir do verso "quanto mais prosaico mais poético", analiso questões como o valor e o dinheiro, o espelhismo e, por último, penso no quanto esta poesia, apesar de muito voltada ao humor *a priori*, tem no trágico uma chave de leitura.

## ABSTRACT

MENEZES, Raquel Góes. **O PROJETO LITERÁRIO ADÍLIA LOPES**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

This dissertation focuses on the study of Adília Lopes' poetry from the perspective that both the use of the poet's pseudonym (Adília Lopes) and the provocative biographical quotations used in her poetry, as well as the excessive uses of daily life situations, are part of a literary, ethical and social project of the dissimulation. Being born under the sign of Modernity, therefore being part of Fernando Pessoa's tradition, Adília Lopes does not try to overcome the poetics of dissimulation. Nevertheless, as if having read Jorge de Sena at the same time as Pessoa, Adília Lopes unites the poetics of witness to the poetics of dissimulation in a gesture for "changing the world". Against some studies that defend the proximity between life and writing in Adília's work, I stand for the idea that there is a close connection between dissimulation and witnessing, instead of that of life and writing. Therefore, this research is divided in two chapters. The first is dedicated to analyse how the *personae* and the references to the historical and literary tradition, developed in Adília's poetry, articulate to the world of *pop*. In the second chapter, considering the poem that says "quanto mais prosaico mais poético" ("the more prosaic the more poetic"), this research studies themes like "worth" and "money", "espelhismo", and, last but not least, tries to discuss how Adília's poetry, as much as it is *a priori* devoted to humour, finds in the tragic a key for interpretation.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ALGUMAS CONVERSAS DE ADÍLIA LOPES	17
2.1. CAMÕES, CESÁRIO & ADÍLIA	31
2.2. FALO ADÍLIA. FALO LUIZA	42
2.3. <i>FLORBELA ESPANCA ESPANCA</i> SÓROR SAUDADE	49
2.4. ADÍLIA LOPES RELÊ AS <i>CARTAS PORTUGUESAS</i>	57
2.5 FERNANDO PESSOA E RICARDO REIS; MARIA JOSÉ DA SILVA FIDALGO VIANA E ADÍLIA LOPES	62
3. O PROSAICAMENTE POÉTICO	70
3.1. A RECEPÇÃO CRÍTICA	72
3.1.1 A <i>POETISA POP</i> É IRONISTA	76
3.2. “DINHEIRO E LITERATURA”. MERCADO E VALOR	82
3.3. O REINO DE ADÍLIA POR UM ESPELHO	94
3.4 SERIA CÔMICO SE NÃO FOSSE TRÁGICO	100
4. CONCLUSÃO (?)	107
5. BIBLIOGRAFIA	113



## FICHA CATALOGRÁFICA

Menezes, Raquel Góes de.

O projeto literário Adília Lopes/ Raquel Góes de Menezes. -Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2011.

ix, 117f.; 31 cm.

Orientador: Jorge Fernandes da Silveira

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ FL/ Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Área: Literatura Portuguesa, 2011.

Referências Bibliográficas: f. 113-117.

1. Algumas conversas de Adília Lopes. 2. O prosaicamente poético. I. Silveira, Jorge Fernandes da. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Área: Literatura Portuguesa. III. Título.

## 1. INTRODUÇÃO

Com um livro intitulado *Um jogo bastante perigoso*, Adília Lopes estreia em 1985. Embora existam as dicotomias concreto x subjetivo, tocável x intocável, indicadoras de uma poesia realista, pode-se afirmar que a poética adiliana se vale da realidade da linguagem e não do realismo de fatos. A poeta tem na contemporaneidade o cerne de seu projeto literário. Este é executado por Adília, para Adília enquanto projeto. Mas dizer que a poeta de *Apanhar ar* – título de seu até agora último livro – é contemporânea, ou melhor, que tem no contemporâneo o centro de seu trabalho poético é assaz, no mínimo, redundante. Se trato de uma poeta que estreia, ainda que no século passado, em um tempo contemporâneo, e se esta mesma poeta completou, neste ano de 2011, apenas 51 anos, por que especificar a contemporaneidade de Adília Lopes?

Destaco neste trabalho a contemporaneidade de Adília, dando a mão a Giorgio Agamben, filósofo que para entender *O que é o contemporâneo* (2009, *passim*) parte da ideia de que “O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o seu olhar no tempo”. Para pensar o contemporâneo, Agamben segue adiante com a pergunta: “Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do século?”, que é seguida da proposição:

Gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhado a pena nas trevas do presente (...). Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (Agamben: 2009, p. 62-63)

Adília Lopes, como seu(s) *jogo(s)*, desde a estreia, perigoso(s), divaga entre uma possível readequação de cantos (até mesmo camonianos?) e o entendimento de que “a obra de arte/ não é um ajuste/ de contas” (p. 269), para, assim como Jorge de Sena, perceber que

à poesia, “melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo” (1961, p.11). Com esses entendimentos, Adília não se deixa cegar pelas luzes de nosso século, conseguindo, assim, vislumbrar a “íntima obscuridade” hodierna.

É desse modo que a poeta exerce a contemporaneidade: articulando uma série de entropias poéticas, enxergando, como se fotografasse (analogicamente) o mundo, ao invés de sob luz, na escuridão. Se fotografar é escrever com luz, a poesia de Adília registra o mundo, escreve-o, grafa-o, percebendo “não as luzes, mas o escuro”. Essa grafia do escuro não diz respeito apenas a ausência de luminosidade, mas é “resultado das atividades das *off-cells*, um produto da nossa retina” (Agamben: 2009, p. 63). Isso significa, portanto, que, se o escuro não é resultado de uma inércia, mas sim “implica uma atividade e uma habilidade particular” (Agamben: 2009, p. 63), a poética de Adília exerce uma grafia obscura.

Num primeiro momento, a poesia de Adília, pelo demasiado uso do humor, pode parecer solar e descompromissada com uma poética mais dedicada a alguma resistência. No entanto, a partir de leituras mais atentas e da observação dos registros de linguagem da autora, o que percebemos é um projeto literário afinadíssimo às ideias de resistência artística de que nos fala, por exemplo Rancière, autor escolhido para o trato deste tema nesta dissertação.

Em um poema como

Não gosto tanto  
de livros  
como Mallarmé  
parece que gostava  
eu não sou um livro  
e quando me dizem  
gosto muito dos seus livros  
gostava de poder dizer

como o poeta Cesariny  
 olha  
 eu gostava  
 é que tu gostasses de mim  
 os livros não são feitos  
 de carne e osso  
 e quando tenho  
 vontade de chorar  
 abrir um livro  
 não me chega  
 preciso de um abraço  
 mas graças a Deus  
 o mundo não é um livro  
 e o acaso não existe  
 no entanto gosto muito  
 de livros  
 e acredito na Ressurreição  
 dos livros  
 e acredito que no Céu  
 haja bibliotecas  
 e se possa ler e escrever (p. 396-397)

o gracejo da poeta, por exemplo, é começar o texto descrevendo a sua relação com os livros como se ela não gostasse deles. Para tal tarefa, a poeta opõe-se a Mallarmé, pois este “parece que gostava” “de livros”. Para Maurice Blanchot, ao dissertar sobre “O mito de Mallarmé”, “[o] livro é o símbolo dessa subsistência autônoma, ele nos ultrapassa, nada podemos quanto a ele e nada somos, quase nada, no que ele é” (1997, p.47). Já para Adília, os livros que “não são feito de carne e osso” não podem substituir o abraço humano. Adília, assim como “Cesariny”, quer que gostem dela, e não de seus livros. A tensão se dá quando, no mesmo poema, “os livros” estão no “Céu”, último lugar onde a humanidade estará (se não no Inferno), para a crença Cristã. O objeto livro para Adília Lopes é apenas um objeto; talvez por isso,

Que o livro  
 vá por água abaixo  
 mas que maridos  
 me aconteçam (p.361)

Afinal, o que a poeta quer é contato humano. Ou talvez, não contrariando o que disse há pouco, o que importa não são livros, mas sim a literatura, o literário. Ressalto, aqui, que o título deste meu trabalho nada tem de original, já que tomo emprestado o sintagma “projeto literário” do poeta e romancista valter hugo mãe, autor e organizador da antologia *Quem quer casa com a poetisa?*, publicada pela editora Quasi, em 2001. Neste texto, o autor afirma que

se mantivermos a consciência de que Adília Lopes é, sobretudo, um projecto literário, embora talvez vazado para a realidade da autora Maria José, (...), poderemos perceber, neste poema [valter hugo mãe trata aqui de “Arte poética”], a assunção da capacidade que a literatura tem de saciar o autor. a literatura, ou o peixe [Escrever um poema/ é como apanhar um peixe], é o que o autor persegue. (2001, p. 176)

Adília Lopes é um projeto literário por que seu nome de batismo é “maria José”? Ou, o projeto literário Adília Lopes, ainda que este seja seu pseudônimo, é o que a autora busca como sendo o seu ponto de saciedade, a literatura? Ao longo deste trabalho, a ideia de um fingimento adiliano, afim às características do pessoano, aparecerá, sendo articulada à poética do testemunho de que nos fala Jorge de Sena no prefácio que escreveu para a primeira reunião de sua poesia. Sofia Souza Silva sustenta que “em vez de procurar dissociar o texto do autor, a obra de Adília investe frequentemente no inverso: colar o texto ao autor”(2007,32). Rosa Maria Martelo, em uma leitura semelhante à de Souza Silva, portanto embasada na proposta de que há em Adília uma associação do texto ao autor, afirma:

[a]o acentuar uma cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade, fingimento alterização que foi determinante para a tradição da poesia moderna, Adília Lopes acabou presa a uma figura autoral muito marcada pela condição autobiográfica que os seus livros sugeriam. (2010, p.242)

Por outro lado, o que gostaria de colocar em relevo aqui é que quando Adília Lopes, afirma, até insistentemente, que une vida e obra, acredito eu que seja tão fingimento do que

qualquer outra coisa que se expressa pela linguagem poética. É por este caminho, o fingimento de toda linguagem poética, já que *o poeta é um fingidor*, que podemos aproximar Adília Lopes da poética do testemunho de Jorge de Sena, que, ao contrário do que muitos insistem, não contraria, nem combate, o fingimento pessoano, mas sim suplementa-o. Pois, com uma suposta “superação da heteronímia artificial e não revolucionária” (1961, p. 12), Sena agrega ao fingimento um gesto de transformação do mundo. E, assim, o testemunho é cerzido ao fingimento:

[s]e o “fingimento” é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o “testemunho” é, na sua expectativa, na sua descrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos (Sena: 1961, p.11)

Adília observa o mundo nos metros, nos autocarros, nas praças e nos cafés da cidade, problematizada enquanto lugar de vivência, de experiência e de testemunho. Como seus passeios citadinos costumam ter uma personagem autobiográfica, muitas vezes podemos ter a impressão de que “há uma manifestação de uma vida na poesia de Adília”.

Para Lúcia Evangelista,

quando pensamos a manifestação de uma vida na poesia de Adília Lopes, o fazemos a partir dessa vida que não é meramente biográfica numa concepção mais lata. Não se trata de uma enumeração de fatos. O que se trata é sim de uma bio-grafia, no sentido de uma vida que escreve a si em seus acontecimentos e singularidades, uma vida que se mostra na linguagem, e que por ser assim trazida, por ser assim atualizada através dos poemas, apresenta-se sempre atravessada pelas forças que a constituem e que a constituem enquanto linguagem (22/03/2011)

De fato, há uma *grafia* de uma *bio-* em Adília Lopes, e tudo isso se dá, claro, por meio da linguagem e das aflições que esta pode gerar para o poeta. Se concordo com

Evangelista quanto “a uma vida que escreve a si”, é porque em um poema como o que se segue,

O 38 vai cheio  
um homem  
dá-me beliscões  
no rabo  
entre o Campo Pequeno  
e o Saldanha (p. 341)

, Adília revela em seu fazer poético uma busca pela beleza, segundo Sofia Sousa Silva: “em tudo que há de mais prosaico — e nisso ela tem Álvaro de Campos como um mestre —, combinando com esse prosaísmo a leitura da tradição literária” (2007, p. 49). O autocarro, “O 38”, é transfigurado por Adília como um espaço de estranhamento para uma personagem que leva “beliscões/ no rabo”. A ilusão ficcional é perturbada pela poeta que, “entre” estações de metro, testemunha e experimenta o prosaísmo de linguagem com o humor da pequena narrativa experienciada no “38”.

Adília não pretende filiar-se ou criar um movimento que vise romper com a tradição, mas sim estabelecer algumas rupturas, sendo que muitas vezes de mãos dadas com a tradição literária portuguesa, como vemos literalmente neste poema, que recupera, de modo adiliano, uma famosa cantiga de Mantín Codax:

De mão dada  
com meu amigo  
vejo os filmes  
de Jean Vigo (p. 314)

Tal como Sofia Sousa Silva, não enxergo Adília Lopes como uma poeta de vanguarda, mas sim como uma poeta *rigorosamente* contemporânea. A ensaísta, ao aproximar, em sua tese de doutoramento, as poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Adília Lopes, afirma que “[a] posição das duas será não a de romper, como a das vanguardas, mas a de continuar, olhar novamente, mudar o foco, refazer perguntas,

procurar estender o limite do dizível” (2007, p.84)

As referências literárias, ou influências, como diria Harold Bloom, em Adília Lopes, para valter hugo mãe, não se tratam de “pilhagem nem de falsificação, o que acontece é que estamos num universo de citação de autores ou personagem bem como de situações do quotidiano aparentemente real da autora” (2001, p. 176).

Luís de Camões, Fernando Pessoa, Cesário Verde, assim como os contemporâneos Luiza Neto Jorge, Fiamma Hasse Pais Brandão, Herberto Helder, Ruy Belo, são invocados pela poesia de Adília Lopes, seja como epígrafe, seja como citação literal no texto, seja como paródia, e muitas vezes transformados em personagens da poeta de *jogos perigosos*. Quando os convida para estarem em seus textos como epígrafe, Adília Lopes, como chama a atenção Osvaldo Silvestre, no ensaio “As lenga-lengas da menina Adília”, revela um “superior domínio revelado pela autora na arte da epígrafe”. (1999, p. 17).

Poderia, nesta introdução, dizer mais acerca do que virá. No entanto, deixo para os capítulos, e suas subdivisões, a tarefa de desdobrar o projeto Adília Lopes, ou Adília Lopes enquanto projeto. Por ora, finalizo o princípio com um poema que pode muito bem colocar água na boca do leitor, ou melhor, ensejar um texto que se dedica a um dos mais surpreendentes poetas portugueses de nosso tempo:

O feito (o facto)  
é feito  
o que está  
feito  
está feito  
(o feto  
o facto) (p. 455)



## 2. ALGUMAS CONVERSAS DE ADÍLIA LOPES

Vi-me comprimida  
num ajuntagente  
ora eu só suporto pessoas à distância  
de preferência com uma mesa de permeio

Adília Lopes, de *Um jogo bastante perigoso*, 1985

Em sua poesia, Adília Lopes lança mão de ditos populares cristalizados, além de máximas, de discursos da propaganda e do marketing e de situações do cotidiano, articulando-os à literatura e à história – tanto portuguesa quanto de outras origens. Adília imbrica provocativamente citações eruditas a situações cotidianas de modo a incitar uma estratégia de resistência. Assim, os efeitos de reação ocorrem na aproximação entre o poético e o biográfico, ou ainda, quando são estabelecidas afinidades entre a cultura de massas e a arte. A poeta que se perde no “labirinto/ dos dias” sabe que “A poesia/ é o perde-ganha”:

Perco-me  
no labirinto  
dos dias

Ganho-me  
no labirinto  
dos dias

A poesia  
é o perde-ganha

E o labirinto  
dos dias  
é o labirinto  
dos dias (p.583)<sup>1</sup>

Adília sabe que o perder e o ganhar são próximos, quase que conglomerados,

---

<sup>1</sup> Quase todos os poemas de Adília aqui citados são de *Dobra*, poesia reunida publicada em 2009, pela Assírio & Alvim. Portanto, as referências em que só aparecer o número da página dirão respeito a *Dobra*.

principalmente em poesia, linguagem na qual a perda e o ganho de significantes e significados se misturam em um “labirinto” de construção de sentidos. O sabor, digo, o saber poético para Adília é tortuoso, como se construído por uma estrutura cuidadosamente inextricável onde perder e ganhar possui o mesmo valor, no “dia-a-dia”. A oração da “freira poetisa barroca” (p.320), em seu último livro, é:

A poesia de cada dia  
nos dai hoje (Lopes: 2010, p.23)

Para Adília Lopes, os pares – nada antagônicos – apropriação e experiência própria, moderno e tradicional, se conjugam de forma que uma subjetivação lúdica e distópica se realiza em um projeto literário moderno criado por Adília, para Adília. A poeta, desse modo, alarga o campo semântico dos seus poemas através da intertextualidade. O recém-citado poema, leva-me a pensar no “Escapulário” de Oswald de Andrade:

No Pão de Açúcar  
De Cada Dia  
Daí-nos Senhor  
A Poesia  
de Cada Dia (Andrade: 2003, p.49)

Se a poeta portuguesa leu o modernista brasileiro, pouco importa. O fato é que a influência – termo associado a Harold Bloom (Bloom: 2002) – de Oswald tangencia a minha leitura do poema de Adília. Como “os poemas surgem não tanto em resposta a um tempo presente, como mesmo Rilke pensava, mas em resposta a outros poemas” (Bloom: 2002, p. 147), o movimento de Adília, que reza o seu *Pai Nosso* a partir da *poesia sua*, é uma paródia, assim como o “Escapulário” do que assina o *Manifesta antropofágico*. O cotidiano, em Oswald e em Adília, é um “labirinto” em que texto e intertextos são apropriados e emprestados. Num ensaio em que “A poesia e a antropofagia” figuram centrais, Célia Pedrosa afirma:

[n]esse movimento, desestabilizam-se imagens espaciais e temporais de origem e de originalidade, a singularidade de Adília se constituindo na ousadia mesma de se apropriar de tudo, numa experiência bem própria, particular, do bem comum, de que é signo a leitura indisciplinada e múltipla na biblioteca da casa familiar que a poeta, isolada e solitária, quase nunca abandona. (Pedrosa: 2008)

O pão do cotidiano, o pão de cada dia, da oração/ poema de Adília é amassado por ela mesma. Pão e linguagem misturados no “labirinto” (diabólico?) da literatura. É, desse modo, que, ao inserir o que é do cotidiano em sua poesia, Adília cria uma tensão de ambivalências: concreto x subjetivo, tocável x intocável, etc, aproximando-se da “*luta dos contrários*”<sup>2</sup> (Chauí: 2002, p.82) que Camões apre(e)ndeu de/com Heráclito. A poeta portuguesa contemporânea, assim como o pensador pré-socrático e o poeta renascentista-humanista, entende que a ordem do mundo surge da tensão de opostos. Na contraposição “O Chão otimista” e “O chão pessimista” – títulos de dois poemas de *Sete rios entre campos* – observamos uma representação mais concreta para um famoso fragmento de Heráclito, “[o] que se opõe a si mesmo está de acordo consigo mesmo” (*apud* Chauí: 2002, p.82).

#### **O chão otimista**

Cair do cavalo  
cair da escada  
o rés-do-chão é tão bonito  
o chão é tão bom  
as violetas são macias  
e não têm picos  
ao contrário das rosas  
o chão está cheio de ouro  
por dentro  
por fora um besouro  
Dale Carnegie tem razão  
o meu cavalo lambe-me a cara  
não parti nada  
não é alcatrão

<sup>2</sup> Em *Introdução à história da filosofia*, Marilena Chauí cita um dos mais celebrados fragmentos de Heráclito: “[a] guerra (*pólemos*) é o pai e o rei de todas as coisas”, para discursar acerca da *luta dos contrários*, ou melhor, sobre a guerra ser o que põe “as coisas juntas para formar um mundo em comum”. (Chauí: 2002, p.82)

ou o passeio  
do defenestrado  
nem o útero da mãe  
agora morta  
é a libertação da queda  
de Adão e Eva  
é Adão que me estende a mão

### **O chão pessimista**

Escuro  
como breu  
o chão  
me comeu (p.348)

Nos poemas recém-citados, a abertura de um espaço de resistência é-nos oferecida: o chão – lugar-comum, no seu triplo sentido de clichê, de realidade comezinha e de utopia política –, articulado à ideia de unidade na multiplicidade e vice-versa. Marilena Chauí nos fala sobre esta representação a partir de fragmentos de Heráclito, tendo como pressuposto que esta noção é nodal para o pensamento do filósofo:

[a] multiplicidade móvel e a luta dos contrários não é uma dispersão sem fundo. O vulgo e o senso comum são incapazes de compreender o sentido de “tudo é um” porque acreditam que cada oposto poderia existir sem o *seu* oposto e olham as coisas como uma multiplicidade de seres separados uns dos outros. Em outras palavras, não percebem que a multiplicidade é unidade e a unidade, multiplicidade, pois cada contrário nasce do seu contrário e faz nascer o seu contrário, isto é, são inseparáveis. A noite traz dentro de si o dia e este traz dentro de si a noite; o frio traz dentro de si o quente e o quente traz dentro de si o frio (2002, p.82-83)

O pessimismo traz dentro de si o otimismo e o otimismo traz dentro de si o pessimismo. Os “chão”s, tanto “optimista” como “pessimista”, resistem e, por isso, se completam, agindo como *quês* que se opõem à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa mesma sistematização. Por isso, nas quedas na linguagem comum a que Adília submete sua poesia, notamos uma carga oposicional suplementar em que “breu” e “ouro” se geminam. Outra ação possível aos vocábulos recém-citados é engendrar-se, pois, com Platão, pergunto:

a decomposição e a composição, o resfriamento e o aquecimento, e todas as oposições semelhantes, ainda que às vezes não possuam nomes apropriados em nossa língua, não haveriam de comportar em todos os casos essa mesma necessidade, tanto de engendrar-se mutuamente como de admitir em cada termo uma geração dirigida para o outro? (1991, p.74)

Com esta investigação realço a premissa platônica de que a “escuridão” do “breu” do “chão” “pessimista” que come a poeta nasce<sup>3</sup> da luz do “ouro” que está dentro do “besouro”, numa exploração que chega ao nível do significante, pois “ouro” está, literalmente, dentro de “besouro”. O otimismo da luz, que há no ouro, nasce do pessimismo da escuridão. Entretanto, por pessimismo e otimismo serem contrários, e, por isso mesmo, darem origem a seus contrários, eles estabelecem uma linha contínua de ação. Notável perceber que os poemas estão na mesma página na *Dobra* e, desse modo, o “chão pessimista” começa logo depois que acaba o “chão otimista”. Assim, o sujeito, ao sair do “chão otimista”, cai no “chão pessimista”, e o contrário disto também se dá, pois ambos estão juntos, mesmo quando o seu contrário não está completamente acabado.

A referência ao autor de *best-sellers* que escreveu *Como fazer amigos e influenciar pessoas* e *Como evitar preocupações e começar a viver* é mais uma das táticas adilianas de misturar o não-literário com o literário. A literatura, ligada ao estético, usa a linguagem para a construção de sentidos que extrapolam a mera comunicação; a arte literária, para Adília, “é um modo de lida com a ausência. E por isso é tão preciosa e perigosa” (p. 602). A preciosidade e o perigo da literatura se friccionam continuamente em poesia, pois a linguagem, em estado poético, é extrapolada nela e por ela mesma, para que significante e significados se tensionem de forma ambivalente. As classes gramaticais dançam e se articulam à medida que os significantes são

---

<sup>3</sup> Assim como o menor nasce do maior, o fraco do forte, o justo do injusto. (Cf. Platão: 1991, p.73)

Achados  
 Verbais  
 Achados  
 Vitais  
 Claros  
 como vitrais  
 claros  
 como claras (p.499).

“Literatura é linguagem carregada de significado (...) é novidade que PERMANECE novidade” (Pound: 2003, p. 32). Um texto é literário quando consegue produzir um efeito estético e, assim, provocar intensamente seu receptor. A própria natureza do caráter estético, contudo, reconduz à dificuldade de elaborar alguma definição verdadeiramente estável para o texto literário. Por isso, como afirma Silvina Rodrigues Lopes, “[é] preciso impedir que a banalidade que aparece hoje consensualmente como literatura não se arrogue em breve um direito de exclusividade” (2003, p.13). Essa banalização é apontada por Adília Lopes ao trazer para o espaço literário um nome meramente comercial, como se redimensionasse o “anestesiamento” e o “embrutecimento” de que nos fala novamente Rodrigues Lopes (2003, p.14), partilhando, num primeiro momento, o lugar-comum, o entretenimento e a autoajuda para, em seguida, tensionar a “suspensão de sentido” e o “pensamento sem assunto” (Lopes: 2003, p.14), termos mais uma vez emprestados de Rodrigues Lopes. Além disso, é uma provocante e perigosa ironia em relação ao mercado editorial. O estadunidense Dale Carnegie, graças ao sucesso obtido com seus livros, chegou a ser conselheiro de líderes mundiais, escreveu colunas em diversos jornais, teve o seu próprio programa de rádio e fundou o que é hoje uma rede mundial de mais de 2.700 instrutores e escritórios em aproximadamente de 80 países em todo o mundo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Informações adquiridas na Wikipédia. In: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Dale\\_Carnegie](http://pt.wikipedia.org/wiki/Dale_Carnegie)

Ao fazer do senhor autor de *best-sellers* de autoajuda o que tem “razão” (“Dale Carnegie tem razão”), Adília ensina *como evitar preocupações e começar a viver*: ao “cair do cavalo”, o cavalo lambe “a cara” da poeta. Num jogo bem irônico, como se concordasse com o lugar-comum dos ensinamentos dos guias de autoajuda, a poeta primeiro levanta a possibilidade de que a queda do cavalo é compensada pela lambida do animal, como se houvesse sempre um conforto diante das intempéries da vida. Mas, como o jogo proposto se estabelece no “contrário” – “optimista” x “pessimista”; “cair em mim” x “cair da escada” –, o carinho do animal quadrúpede pode ser visto também como o lugar mais baixo para se estar, pois pode significar que a queda do cavalo foi dolorosa – dolorosa talvez como a dos primeiros habitantes do planeta, “Adão e Eva”, que, expulsos do Paraíso, sofrem uma das grandes quedas, comparável à do bebê quando sai do “útero da mãe”.

As personagens do *Gênesis* caem porque pecam, e, ainda assim, Adão estende a mão. Teria o primeiro homem estendido a mão à primeira mulher? Ou Adília recupera aqui a pintura de Michelangelo, *A criação de Adão*, onde Adão está com a mão estendida para Deus, ou, numa união das duas possibilidades, Adão está com a mão estendida para seu criador, pois espera receber Eva, que está envolvida no outro braço de quem a criou. A resistência artística de Adília estaria na união do autor de *best-sellers* ao pintor renascentista? Para Rancière, o tema “resistência da arte”

não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e o protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma idéia da arte e uma idéia da política. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem. Manter essa tensão, hoje em dia, significa sem dúvida opor-se à confusão ética que tende a se

impor em nome da resistência, com o nome de resistência. (Rancière: 2007, p.267)

Por desconfiar do senso comum, usando-o e redimensionando-o com enorme frequência, Adília cria em sua poesia um espaço de aberta transição, não só da ironia, mas também da “ambiguidade, reversibilidade, transitividade, pluralização – para reencenar ainda mais uma vez a poesia como gesto de profanação” (Pedrosa: 2007, p.121), como afirma Célia Pedrosa ao aproximar Adília Lopes de Baudelaire. Desse modo, Adília superexplora a subjetividade, questão recorrente e agudamente problemática para a modernidade, e reflete-a, tanto por pensar como por observar, “no espelho”, o “eu” e seus ecos – referenciais de auto-imagem –, como nos versos:

Quem espreita  
por meus olhos  
no espelho  
sou eu (p.580)

De acordo com a afirmação de Rancière de que “conhecemos, de resto, a dupla dependência da arte em relação aos mercados e aos poderes públicos e sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população” (2007, p. 254), podemos aludir, inclusive, a uma consciência de queda do artista, pois o “chão está cheio de ouro”, quando relacionado à referência ao autor de *best-seller*. A queda do artista leva-me a pensar imediatamente na “perda da auréola”, comentada por Manuel de Freitas no ainda polêmico prefácio à antologia *Poetas sem qualidades*:

[p]or outras palavras, a partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o predomínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente, da prosa sobre o verso (em termos comerciais, pelo menos). (2002, p.11)

A queda do artista em Adília se apresenta “em termos comerciais”, de um tempo desolador, em que um autor de *best-sellers* é convidado a um poema. Como uma estratégia



de resistência de uma poeta *rigorosamente* “contemporânea”, já que este adjetivo é associado por Agamben aos que de modo anacrônico são capazes de perceber e apreender o seu tempo (Cf. Agamben: 2009), o que observamos em Adília é uma analítica preocupação com o que Guy Debord chamou de “sociedade do espetáculo” (Debord: 1997, *passim*). Adília Lopes, em uma contemporânea, portanto, em uma “singular relação com o próprio tempo” (Agamben: 2009, 59), observa os lugares obscuros configurados atualmente como quantitativos, em oposição a um tempo qualitativo, como observou Freitas no recém-citado prefácio.

No que diz respeito a *suas* tensões modernas, Adília Lopes, com *outdoors*, metros, carteiros, etc., encontra na cidade temas a serem discutidos, aproximando-se do moderno Césario Verde. Entretanto, a poeta contemporânea, diferentemente de Cesário, não manifesta o *sentimento dum ocidental* experimentado pelo modernista/realista/simbolista/impressionista ao deambular pela cidade de Lisboa, logo após “sujar a via da glória nacional” (Silveira: 2003, p.153)<sup>5</sup>. Adília, simplesmente, está na cidade. Logo, o espaço citadino não é para a poeta um problema de partida ou chegada, ou seja, Adília não vagueia pelo espaço urbano “com um desejo absurdo de sofrer” (Verde: s/d, p.47), nem é leitora das “crônicas navais” (Verde: s/d, p.49). Repito: Adília Lopes está na cidade. Não digo com isso que o verbo *estar* resolva a questão, mas sim que não é uma problemática da poesia de Adília o deslocamento ou o não-deslocamento para fora da urbe, pois esta urbe, por assim dizer, é, para a poeta, uma inexorabilidade.

---

<sup>5</sup> Jorge Fernandes da Silveira, na abertura de seu ensaio “Cesário, duas ou três coisas”, afirma que “[n]as suas viagens em círculo pelas ruas de Lisboa, Cesário acaba sempre à beira dum rio fechado: o Tejo. Corajosamente, no limite da cidade, é ele o primeiro poeta português a sujar a vida da glória nacional: ‘Escarro, com desdém, no grande mar’ ”. (Silveira: 2003, p.153)

A cidade para Adília Lopes, assim como a *Soft city* de Jonathan Raban,<sup>6</sup> é “lugar em que o fato e a imaginação simplesmente *têm* de se fundir” (Harvey: 2008, p.17), como vemos nos poemas a seguir.

No metro  
cruzam-se as pessoas  
como cartas de jogar  
postas sobre a mesa (p.610)

O céu  
sobre Lisboa  
de tão azul  
é branco (p.611)

Os vocábulos “metro” e “Lisboa” sugerem como a vida urbana é convidada à poesia de Adília. O primeiro termo é um meio de transporte urbano que circula nas grandes cidades, e o segundo é a capital de Portugal. Ambos, separados em poemas distintos, dão o tom “plástico” das cidades grandes, diferentemente do que ocorre nos pequenos lugarejos, como nos fala Raban (*apud* Harvey: 2008, p. 17). À concretude funcional do “metro” é subjugada a infinitude subjetiva do “céu”, que “de tão azul/ é branco”, como se as cores do que não é palpável se misturassem em uma nova combinação colorida: nem azul, nem branco, mas sim “de tão azul/ é branco”, fato e imaginação reunidos. Com versos como os de “Body art?”, os sujeitos poéticos adilianos exploram suas experiências e, a partir delas, constroem suas contemporâneas realidades:

No metro  
um rapaz  
e um velho  
discutem  
se eu estou grávida

---

<sup>6</sup> Livro publicado em 1974, usado por David Harvey, em *Condição Pós-moderna*, como exemplo de modelo de cidade: “As cidades são plásticas por natureza. Moldamo-las à nossa imagem: elas, por sua vez, nos moldam por meio da resistência que oferecem quando tentamos impor-lhes a nossa própria forma pessoal. Neste sentido, parece-me que viver numa cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte para descrever a relação peculiar entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana”. (Raban *apud* Harvey: 2008, p.18)

o rapaz quer-me  
dar o lugar” (p. 340)

Nos versos recém-citados encontramos outro tema comum a Adília e Cesário: o feminino como item urbano perturbado(r). A mulher adiliana de “Body art?” pode ser aproximada à engomadeira de Cesário Verde: se aquela detesta “o sofrimento” de engordar “30 Kg” e ser confundida com uma grávida, esta é “Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes” que, mesmo assim, “engoma para fora” (Verde: s/d, p.57). De acordo com Silveira, Cesário Verde “vê o outro, a si mesmo e o outro de si mesmo” (Silveira: 2003, p.156), e julgo que coisa semelhante pode ser dita de Adília. No entanto, a poeta que se define como mulher-a-dias, ao contrário da engomadeira de Cesário, tem consciência de si, pois, nas palavras de Sofia Sousa Silva, a “poetisa mulher-a-dias não enfatiza a criação de algo sólido sobre quê se possa edificar. Ela valoriza o próprio processo” (2007, p.80):

Vivo  
dia a dia  
sou  
uma mulher-a-dias

Dia a dia  
perto porto parto  
da eternidade (p.599)

A poeta-*a-dias* defende o caos desde o título de um de seus poemas do livro *A mulher-a-dias*. O poema em questão é “Louvor do lixo”, do qual cito os versos iniciais:

É preciso desentropiar  
a casa  
todos os dias  
para adiar o Kaos  
*a poetisa é a mulher-a-dias*  
*arruma o poema*  
como arruma a casa  
que o terramoto ameaça [grifos meus] (p.447)

Boa parte dos poemas de Adília cujo tema é o feminino, além de colocar em tensão algumas temáticas urbanas, coloca em questão, recorrentemente, a autoimagem, o não-lugar

do corpo nos padrões da sociedade. Não como, por exemplo, Florbela Espanca, que, em certo poema de *Charneca em flor*, quer “Amar! Amar! E não amar ninguém” (1997, p.232), ao ser o sujeito da ação, coloca em evidência uma renúncia aos valores machistas ao lhes sobrepor anseios do feminino. Mais tarde, Adília Lopes, em *Florbela Espanca espanca*,<sup>7</sup> deslocará esse amor para um lugar mais sexual, ao substituir o verbo “amar” por um mais restrito, “foder”. A mudança do verbo faz a leitura de Adília, em certa medida, mais concreta e, por isso, radical, visto que explicita uma das possibilidades do “Amar!” florbeliano, uma vez que o verbo é detentor de variadas possibilidades conotativas. Ainda que Adília Lopes radicalize versos da poeta do início do século, ambas “passam” por conventos, ou melhor, Adília Lopes e Florbela Espanca confinam duas de suas personagens, respectivamente Mariana Alcoforado e Sórora Saudade. No espaço de prisão religiosa, as personagens, embora em tempos e lugares distintos, encontram na angústia da espera e do confinamento a representação de seus lutos pela perda do objeto de desejo.

A lendária freira Mariana Alcoforado é resgatada e modernizada, tornando-se uma personagem de Adília Lopes, bem como a Bela Adormecida, Luis da Baviera e outros nomes do imaginário histórico-literário, trazidos para dentro da poética adiliana. Estas figuras, não obstante o fato de pertencerem originalmente a universos narrativos, seja no contexto da história ou das narrativas infantis, recebem, de Adília, tratamento ficcional. O

---

<sup>7</sup> O livro *Florbela Espanca espanca*, na mais recente recolha de poemas de Adília Lopes, datada de 2009, teve seu título alterado para *Versos verdes*. Em uma “Nota da autora”, afirma Adília: “Reúno aqui todos os meus livros de poesia até a data. Os títulos *Obra* e *Poemas Novos* eram demasiado ambiciosos. Mudei-os para *Dobra* e *Ovos*. Mudei o título *Florbela Espanca espanca*, que acho mau, para *Versos verdes*” (p.7). Apesar de a autora achar “mau” o título, e neste estudo as referências serem de *Dobra*, em vários pontos do trabalho citarei *Florbela Espanca espanca*, principalmente nos, como ao que se refere esta nota, se tratar de um diálogo com a poesia de Florbela Espanca.

uso de personagens sugere uma afinidade adiliana com o fingimento formulado por Fernando Pessoa, como observamos no poema

A poetisa  
não é  
uma fingidora

Mas a linguagem-máscara  
mascara (p.574)

Segundo o dicionário eletrônico *Houaiss*, o vocábulo personagem é derivado de *personne*, cujo sentido é “máscara de ator, figura”. Num primeiro momento, a armadilha de que quase sou vítima é pensar em um fingimento adiliano diferente do pessoano, por ser factível pensar que a poeta lança mão de sua biografia – em “Sobre o meu novo livro de poemas”, uma espécie de texto abertura de *A mulher-a-dias*, Adília declara: “os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (p.445). O fato de a poeta, que assina com um pseudônimo, afirmar dentro de sua obra, que não dissocia vida e “textos”, pode parecer suficiente para que se aposte nesta poesia como especialmente biográfica. Para Sofia Sousa Silva, Adília Lopes afasta-se do poeta dos heterônimos, pois

[n]ão pode passar despercebido o fato de que cerzir o texto com a vida é praticamente o oposto do que fez Fernando Pessoa, ao cumprir uma quase epopéia de separação do sujeito empírico e do sujeito lírico (2007, p.12).

Por outro prisma de observação, porém, o uso da biografia por uma poeta que escolhe um pseudônimo, ressaltado, leva-me a pensar que a lição do fingimento pessoano aprendida por Adília é levada a uma radicalização da própria vida, como se no projeto literário Adília Lopes, a autoria fosse condicionada a uma autorização. À autora dos versos

Este livro  
foi escrito  
por mim (p.375)

agrada imensamente, como a própria afirma, cerzir vida e obra, o que fica marcado no poema recém-citado, em que o complemento da locução verbal “foi escrito” é “por mim”. Por outro lado, a mesma poeta diz ser uma fingidora. Ou melhor, “A poeta é uma fingidora”, assim como “O poeta é um fingidor” (Pessoa: 1993, p. 171). Pergunto: quando Adília Lopes forja unir vida e obra não seria o mesmo fingimento que se manifesta em toda e qualquer expressão poética? Ou seja, partindo do pressuposto de que a lição pessoana não é a de que ele é um fingidor, mas sim a de que o “poeta é um fingidor”, Adília não é uma “fingidora”, “Mas a linguagem-máscara/ máscara”. É como se a biografia de Adília fosse atravessada pela linguagem poética e, desse modo, significantes e significados dançassem uma suave música microficcional de testemunhal fingimento<sup>8</sup> – e a *grafia* se impusesse como escultura, ação, *fingere*.

Anna Klobucka, em seu estudo sobre *a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, também observa a relação entre autoria e autorização. Se aqui parto de um pensamento sobre a união entre vida e obra em Adília Lopes, como parte de sua poética de fingimento, para a pesquisadora polonesa esta afinidade é examinada sob uma perspectiva feminista. Cito a autora de *O formato mulher*:

[s]e estas configurações [autoria e autorização] se articulam inescapavelmente no confronto com as linhas de força (e franqueza) da tradição literária nacional em que se situam, elas possuem também uma dinâmica própria que valerá a pena examinar, particularmente no que diz respeito à herança secular da autoria do feminino e da sua difícil e muito gradual autorização. (Klobucka: 2009, p.272)

O empenho de Klobucka em fazer com que parte dos artifícios da poética de Adília seja uma representação do feminino é compreensível, já que a obra da ensaísta dedica-se a

---

<sup>8</sup> Seria interessante neste ponto refletir acerca do famoso prefácio que Jorge de Sena escreveu para a primeira reunião de sua poesia. No entanto, deixo esta articulação para outro momento de minha trajetória acadêmica, talvez para a tese de doutoramento...

isto, como é costume dos estudos culturais. Entretanto, neste trabalho, cujo cerne é perceber como Adília Lopes é um projeto literário de (e para) si mesma, as intenções (existentes ou não) de um gesto político *feminino* advindo de Adília não vêm ao caso. É claro que o fato de Adília ser mulher e resgatar em sua poesia uma série de *personae* no feminino pode instigar seus leitores a levá-la a um marginal papel feminista, mas, como já afirmei, outros *valores* se mostram mais urgentes de reflexão.

## 2.1 Camões, Cesário & Adília.

Adília Lopes tem a intertextualidade como uma de suas marcas poéticas, traço, claro, de boa parte da poesia da modernidade em diante. Adília, já se sabe, dialoga com autores canônicos da literatura portuguesa como Camões, Fernando Pessoa, Cesário Verde e outros. A poeta de “Adormecer (com algumas coisas de Maria Teresa Horta)”, neste poema, intitula-se “poetisa pop”:

os meus amantes  
 não são Gilletes  
 (não são de usar  
 e deitar fora)  
 embora eu seja  
 uma poetisa pop  
 e não tenha amantes  
 gosto de adormecer  
 a lembrar-me de ti<sup>9</sup> (p.205)

Forte característica, mais que isso, atributo marcante na poesia de Adília é o uso do discurso da propaganda, do marketing, de expressões populares, de provérbios, bem como de outras dicções que podem ser consideradas pela tradição indignas de figurar num espaço

---

<sup>9</sup> Em sua mais recente obra reunida (*Dobra*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009) a adjetivação “poetisa pop” foi retirada pela autora. Desse modo, a citação é “os meus amantes/ não são Gilletes/ (não são de usar/ e deitar fora)/ gosto de adormecer/ a lembrar-me de ti”.

lítico. Como ponto de fuga das “menoridades” recém-citadas, como se a poeta buscasse um equilíbrio em seu fazer poético, há a adição de todo um conhecimento literário, como pode ser verificado no poema de *Um jogo bastante perigoso*:

COM O FOGO não se brinca  
 porque o fogo queima  
 com o fogo que arde sem se ver  
 ainda se deve brincar menos  
 do que com o fogo com fumo  
 porque o fogo que arde sem se ver  
 é um fogo que queima  
 muito  
 e como queima muito  
 custa mais  
 a apagar  
 do que o fogo com fumo (p.32)

O poema mencionado faz alusão a versos dos mais famosos de Camões: “Amor é um fogo que arde sem se ver” (Camões: 2005, p.35). Esse diálogo com o poeta do século XVI é uma homenagem e também uma constatação da banalização da lírica amorosa camoniana. Adília Lopes recupera os versos camonianos unindo-os, de forma caracteristicamente adiliana, a um dito popular, “com o fogo não se brinca”, a fim de apontar para uma espécie de cristalização do vate, o que, para Luis Maffei,

por um lado, pode atrair mais leitores para a obra, mas, por outro, pode esvaziar a força significativa do verso, pois o uso frequente tende a ser, progressivamente, vítima de cristalização. Adília Lopes traz para seu poema a metáfora camoniana refletindo exatamente essa cristalização, já que ela vem em conexão com uma frase feita do idioma, “com o fogo não se brinca” (Maffei: 2004, p.174).

A poeta contemporânea, apesar de sugerir o amor, que é subjetivo, opõe-no ao “fumo”, que é material, estendendo a luta dos contrários, já mencionada anteriormente, a uma multiplicidade de significantes não imediatamente adversos. Amor e “fumo” são expandidos, quando um permeia o outro, pois ambos são dores que custam a sanar, ou melhor, fogos que “custa[m] mais/ a apagar/ do que o fogo com fumo”. Além de homenagear Camões e de reuni-lo ao dito popular, Adília superexplora um único vocábulo,



o “fogo”. Este não se vê e queima “muito”, o que revela sua intensidade (ou o seu valor, a sua qualidade – para fazer uso de termos mais camonianos), e também a sua quantidade, pois o mesmo “fogo” queima “muito”. Ao conectar, enfim, a metáfora camoniana do amor a uma dicção popular da língua portuguesa, Adília elucubra a cristalização dos versos camonianos oriunda da repetição demasiada e descontextualizada.

Ainda em conversa com o poeta do século XVI, em um livro lançado em 1999, *Sete rios entre campos*, Adília relê os versos camonianos “Transforma-se o amador na cousa amada” (Camões: 2005, p. 46) e “Aquela triste e leda madrugada” (Camões: 2005, p.106):

1

(anti-Camões)

É bom  
tu não seres  
eu  
é bom  
eu ser eu  
e tu seres tu

A madrugada  
não separa  
o amado  
da amada  
não separa  
nada

Que o livro  
vá por  
água abaixo  
mas que maridos  
me aconteçam (p.361)

A releitura do célebre e canônico verso camoniano pelos versos adilianos – “É bom/ tu não seres/ eu/ é bom/ eu ser eu/ e tu seres tu” – assinala o desejo da poeta contemporânea de “ir para a cama” com o poeta que, embora português, tem sua poética do, e para, o mundo. Adília prefere ser ela mesma, e que o amante seja ele próprio, pois está é a condição para o acontecer erótico. Não seria o sexo uma forma de unificação, ainda que

momentânea, de corpos à procura de satisfação individual e indivisível? Não seria, também, o meio de, embora com um outro, uma busca de si próprio a partir do que se quer enxergar no alheio? O sujeito poético de Adília, mesmo não falando em amor e/ou amante, prefere que se mantenha a distinção entre “eu” e “tu”, embora os corpos se tornem uma unidade.

É desse modo, com esta intimidade que Adília atualiza o verso camoniano. Ao dialogar com o poeta quinhentista, Adília explicita o posicionamento do *eu* contemporâneo, em tempos de sujeitos fragmentados e ególatras, característicos do pensar poético de hoje. Na estrofe seguinte, lemos: “a madrugada/ não separa/ o amado/ da amada/ não separa/ nada”, pois, se há a fragmentação do *eu*, fica impedida a tentativa de transformação de um no outro; por conseguinte, não há a necessidade da separação. Ou seja, “nada” mais precisa desunir os amantes, nem mesmo “a madrugada”, que deixa de ser um fator determinante para a separação e passa a ser o lugar de encontro.

Já no soneto camoniano “Aquele triste e leda madrugada”, ela, a “madrugada”, é “cheia de toda mágoa”, “piedade” e ainda “saudade”, pois, ao sair e dar ao “mundo claridade”, aparta “uma ou outra vontade/ Que nunca poderá ver-se apartada” (Camões: 2005, p.106). Mas o que Adília pretende pôr em questão é que esse lugar da madrugada não mais separa os amantes; pelo contrário, será, talvez, o que os aproxima: o que se atualiza é a união dos corpos, o encontro amoroso. Por isso, na primeira estrofe, Adília declara-se ao poeta quinhentista como sendo um ser e ele, outro, podendo haver um encontro amoroso sem a necessidade de perda de ambas as individualidades. O livro, logo, que é a representação do intelectual e do subjetivo, tem de ir “por água” abaixo para que “maridos” “aconteçam”. Essa última estrofe encena ainda um outro diálogo com Camões, na verdade com o mito do salvamento do livro pelo poeta, em detrimento da vida da mulher amada.

O sintagma “(anti-camões)” – que não é um título, nem uma epígrafe, mas parênteses à esquerda do poema – pode ser visto como uma provocação e como uma homenagem: o prefixo “anti” caracteriza uma oposição de lados, de faces (a face adiliana mostra-se distinta da camoniana), mas também designa simetria. Embora em lados opostos, nesse caso, no que tange ao conceito de prazer, Camões e Adília têm certa harmonia no pensar erótico. Em versos que explicitam o desejo de um marido – “Que o livro/ vá por água abaixo/ mas que maridos/ me aconteçam” – e assinalam uma das necessidades corriqueiras em sua poesia, o sexo e o amor, Adília agrega-os.

Noutro poema, Adília aproxima Camões a Cristo. Aquele por referência, mais uma vez, ao verso “Transforma-se o amador na cousa amada”, enquanto este é abertamente nomeado:

1  
 Eu sou  
 aquilo que como  
 comer é uma arte  
 agradeço a comida  
 a Deus  
 o pão  
 de cada dia  
 que nunca faltou  
 (gosto tanto de comer!)  
 (no Céu  
 Come-se toucinho do Céu)

2  
 Cristo é pão e vinho  
 fruto da videira  
 e da seara  
 do trabalho da mulher  
 e do homem  
 o canibal não é aberrante  
 eu percebo-o  
 transforma-se o outro  
 no eu  
 em virtude  
 de eu o comer  
 (comer  
 tem uma conotação sexual)

em português  
 mas isso é feio)  
 a caca a merda é pura  
 a literatice a artisterie não  
 é patetice (p.479-480)

O “pão/ de cada dia/ que nunca faltou”, uma paródia da oração *Pai nosso*, é aquilo de que Adília Lopes se alimenta, pois é o que a poeta come.<sup>10</sup> Temos conhecimento de que alimentar-se e comer são sinônimos. Mas o uso do verbo comer, sujeito de “é uma arte”, faz-me pensar que este pão mais que nutre as necessidades vitais do corpo deste sujeito, também lhe dá prazer. Afinal, um parêntese exclamativamente entusiasmado a meio da primeira estrofe revela: “(gosto tanto de comer!)”, e é seguido por um dos gracejos de linguagem de Adília Lopes, que coloca a tradicional sobremesa portuguesa “toucinho do Céu”, “no Céu”. O uso da letra maiúscula nas duas vezes em que o vocábulo céu aparece conota que a poeta refere-se ao Céu, morada de Deus, a quem Adília agradece a comida (“agradeço a comida/ a Deus”). É como se o doce, de tão bom, viesse do céu, onde se come o “toucinho *do* céu”.

O livro *A mulher-a-dias* é dividido em duas partes: “Rua-rio” e “Cristo-osga”. A esta pertence o poema recém-citado, que, além do nome Cristo no título da segunda seção, possui outras sugestões que remetem ao imaginário cristão, como “Maria”, “Meditação sobre a meditação”, “Sou freira”, “Olhai para o céu”, “Tomé” e tantas outras que perfazem este trecho do livro. Ainda neste mesmo poema, mas agora na segunda estrofe, vemos uma

---

<sup>10</sup> Luis Maffei, em recensão a *Le vitrail la nuit \* A árvore cortada*, livro publicado por Adília em 2006, na sua coluna “14”, da revista eletrônica *pequena morte*, parte da ideia de que “a poetisa come pão e trabalha, por isso ela é uma mulher-a-dias”. No texto intitulado “Como pão, poetisa”, Luis diz ainda que “ ‘A poetisa/ não é/ uma fingidora’, Pessoa, ‘Mas/ a linguagem-máscara/ mascara’ (p. 22): come pão a ‘poetisa’, mesmo que em estado de solidão, apesar de que, se ‘A solidão/ engendra/ monstros’, ‘A hora/ do jantar/ é a pior/ hora’ (p. 62), pois não há com quem dividir o divisível pão. As oposições, por conseguinte, podem ser desfeitas: ‘Acabou/ o tempo/ das rupturas// Quero/ ser/ reparadora/ de brechas’ (p. 24), mesmo que não se livre jamais dos ‘defeitos’ ‘A casa’ da poeta, ou de qualquer poeta.”(Maffei: acessado a 24 de maio de 2007)

série de outros elementos de ordem bíblica: “Cristo é pão e vinho/ fruto da videira/ e da seara/ do trabalho da mulher/ e do homem”. O uso de recursos que fazem alusão ao religioso é quebrado pela continuação da estrofe, pois é agora mais radical o prazer do verbo “comer”, que “tem uma conotação sexual/ em português”. Neste poema, a transferência de sentido religioso para o carnal é frequente, e, na primeira estrofe, ocorre como em uma via de mão dupla: num primeiro momento, quando o *pai nosso* dá-nos o “pão de cada dia” seguido do “Toucinho do Céu”, sintagma formado por dois substantivos intermediados pela preposição “de” combinada ao artigo “o” que designa, aqui, origem; e, em seguida, quando o sujeito lírico confessa gostar de “comer!”, dando a entender que não no sentido biologicamente nutritivo, mas sim remetendo a um dos sete pecados capitais, a gula.

Não quero dizer que Adília Lopes profane a religião, mas sim pensar, de acordo com C.P. Tiele, que a religião (para a poeta em estudo) “significa a relação entre o homem e o poder sobre-humano no qual se acredita ou do qual se sente dependente” (*apud.*: Gaader, Helter, Notaker: 2006, p. 15). Adília agradece o pão, e, logo adiante, nomeia Cristo como o “pão” e o “vinho”. O que faz Adília é comer “Cristo”, o “pão”, mas a poeta não o faz como um gesto profano, mas, pelo contrário, como uma “Religiosa ou piedosa” “pessoa para quem algo é sagrado” (Gaader, Hellern, Notakek: 2006, p.15), Adília se religa a sua condição primitiva de elemento da natureza. Adília come a Cristo, nos dois sentidos, alimentício e sexual, ambos atávicos. O sagrado em Adília não está no cristão, mesmo que referências bíblicas sejam utilizadas, como vemos em

Isto é o meu corpo  
isto é o meu sangue  
a miséria sexual das missas

é a miséria sexual das discotecas  
 mas este é o melhor tempo/  
 de sempre  
 ainda muito puritano  
 e nada pudico  
 é um tempo obsceno  
 mas dantes era muito mais obsceno  
 (...) (p.469)

“Cristo é a osga”, verso de um outro poema da seção “Cristo-osga”, viabiliza considerar que a posição de Cristo na poesia de Adília é figurativa, realista e religiosa. Cito o poema na íntegra:

Cristo é a osga  
 que está  
 antes  
 de eu chegar  
 na parede  
 da minha cozinha  
 e só agora  
 eu dou por ela  
 mas ela  
 deu por mim  
 antes de eu  
 dar por ela  
 (deu por mim  
 Antigamente) (p. 468)

Lagartixa e Cristo sendo comparados é mesmo um feito digno de

cientista austera  
 amante efervescente  
 amadora sábia  
 católica poetisa (p.469).

Num projeto literário em que uma rigorosa adepta da ciência divide espaço poético com uma poetisa seguidora de uma religião cristã, que por sua vez frequentemente discorda do cientificismo, os substantivos “amadora” e “amante” precisam ser investigados. Parassinônimos que são, ambos dizem respeito ao amor e àquilo que é amado; o segundo, no entanto, é também aquele que experimenta o gozo e, barthesianamente falando, é menos um especialista do que alguém que age em puro prazer. O que procede em busca do prazer

é sábio – “amadora sábia” –, e o que ama é inquieto: comoção e sabedoria unidos, talvez em nome de um sentimento religioso de quem vê sacrifício na história cristã. A lagartixa não se sacrifica, está sempre à espreita, e Cristo, que já se sacrificou em nome da salvação da humanidade, ou seja, que se “deu” por nós, está também na parede, preso a uma cruz, à espera de que o sujeito o perceba. A figuração do imaginário cristão é transfigurada a um realismo de linguagem, quando Adília, religiosamente – porque religa a história bíblica ao seu cotidiano, vivenciado na sua “cozinha” –, observa que na casa (talvez qualquer casa?) uma lagartixa ocupa a mesma posição que a imagem de Cristo na cruz.

Volto ao poema cujo célebre verso camoniano é mais uma vez visitado. Ao invés de uma osga, Adília desta vez liga, ou religa (se eu quiser brincar com a origem do termo de religião), Cristo a Camões. Depois de um breve sermão adiliano – “Cristo é pão e vinho/ fruto da videira/ e da seara/ do trabalho da mulher/ e do homem” –, dois versos suspendem o discurso (“o canibal não é aberrante/ eu percebo-o”), para, assim, introduzir o poeta à conversa religiosa. Em “(anti-Camões)”, a necessidade de demarcação de “tu” e “eu”, contrariando o verso camoniano, é o que me faz aproximar Adília de Camões. No outro, o verso camoniano é apropriado pela poeta quase que em um pastiche. Para Camões, “Transforma-se o amator na cousa amada/ Por virtude do muito imaginar”; para Adília, num gesto mais animalesco, porque “canibal”, “transforma-se o outro/ no eu/ em virtude/ de eu o comer”. Se a coita era esperada com o poeta quinhentista desde quando a marcação dos sujeitos é imposta, o “tu” e o “eu” precisam ser demarcados. Agora, quando a citação é feita quase que parodisticamente, a poeta come o vate, afinal, este verbo “tem uma conotação sexual/ em português”; ainda que seja “feio”, é assim que é.

Quando considero a possibilidade de a poeta unir Cristo e Camões é “em virtude do muito imaginar”. Ou melhor, é “em virtude” de Adília comer tanto o pão na primeira estrofe – gozando desde lá –, que é Cristo porque “Cristo é pão e vinho”, como, ao perceber o poeta, transforma-se nele, comendo-o. Não é Bataille quem nos ensina que a plenitude do gozo corresponde a um momento de perda total de si? O gozo, que passa pelo corpo e pela linguagem, une, liga e religa Camões a Cristo. Adília, por sua vez, subvertendo o interdito, goza com eles.

Retorno, mais uma vez, ao poema “anti-Camões”, mas desta para falar do mito de que o autor d’*Os Lusíadas* teria deixado sua amante Dinamene morrer afogada para que o épico fosse salvo. Na verdade, faço-o para regressar a Cesário Verde, e, por isso, adianto o item a seguir deste texto, pois para começar a ler Cesário (e Camões) na poesia de Adília Lopes, trago a *lume* um livro de Luiza Neto Jorge. A poeta que faz parte da reunião de *plaquettes* intitulada *Poesia 61* – ao lado de Casimiro de Brito, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz e Maria Teresa Horta – vai “pela rua”,<sup>11</sup> assim como fizera Cesário Verde n’*O Sentimento dum Ocidental*, para dialogar com o épico camoniano. Na releitura mais, digamos, contemporânea, *Os Lusíadas* é relido, ou melhor, recantado por Luiza, em falta. Sim, pois, identifica Jorge Fernandes da Silveira,

A expansão dialógica pela falta – o *um a menos* (10+10=19) – da matriz épica dos poemas implica uma nova proposição em um contraponto à primeira e é, sem paradoxos, a nota da mais paradigmática modernidade na obra de Luiza Neto Jorge em termos de espaço e tempo, quer dizer, de ‘recantos’ (Silveira: 2008, p.11).

Trato, claro, dos *Dezanove Recantos* de Luiza Neto Jorge, um texto “dobrado sobre o camoniano” (SILVEIRA: 2008, p.11), como um poema de Adília:

---

<sup>11</sup> Refiro-me ao verso: “Subitamente vamos pela rua, com a solidão burocrática dentro dos bolsos” (Jorge: 2001, p. 31)



A obra  
 Dobra  
 o Cabo Não  
 ou não” (p.599)

O “Cabo” em Adília – diga-se de passagem, escrito com letra maiúscula – estabelece ambivalências e referências com o Cabo da Boa Esperança, no qual se “refugiavam os medos perseguidos pelas naus, mas conservados no fundo de cada um dos que partiam ou ficavam. E esses medos assumiram, dentro da tempestade, forma sobre-humana grande bastante para se opor à passagem dos navegantes” (Berardinelli: 1973, p.75). O “Cabo”, o *entre lugar* adama-mítico-histórico do épico, o mostro horrendo, o “corpo de animal” que “só fala de sorver/ tudo o que encontrar” (Jorge: 2001, p.183), do “Recanto 5” de Luiza, é dobrado pelos “barões assinalados” que seguem rumo ao oriente. A “obra”, *Os Lusíadas*, “dobra” o “Cabo”, já que, de um modo desventurosamente épico, como observa Vilma Arêas (C.f.: Arêas: 1980, p.56), Adamastor é contornado por Vasco da Gama pela linguagem, e não por uma luta braçal, como seria por Aquiles ou Ulisses. Adília, que sabe das coisas, reafirma isso.

Luiza recanta em falta. Adília reafirma o feito. A mesma Adília, em mais um de seus *jogos*, mas desta vez em *A pão e água de colônia* de 1987, recanta o poeta épico tomando emprestado os versos de Cesário Verde “Luta Camões no Sul/ salvando um livro a nado” (VERDE:S/d, p.78 ). Cito o *jogo* de Adília:

Luta Camões no Sul  
 salvando um livro a nado  
 salva Camões de morrer afogado  
 Um livro no Sul (p.61)

É com um espelho transfigurador, como se visse os versos de Cesário Verde com um caleidoscópio, ao colocar, de ponta cabeça, ou seja, opostos aos versos recém-citados,

“Um livro no Sul/ salva Camões de morrer afogado”, que Adília afirma a salvação do poeta pelo livro, ainda que a “gente surda e endurecida” (*Lus*, X, 145, 4) do Canto X leve Camões a matar o poema. “No mais Musa” (*Lus*, X, 145, 1) é a falta que se estabelece nos *Dezanove*, não vinte, nem dez, *recantos* de Luiza, que no “Recanto 19” vê

por fim alguém morrer  
 (...)
 a sorrir inventando letras para o relato de tudo  
 o que na neve é níveo e  
 do que nas letras há de esferas a rolar  
 de um para outro lado da invenção  
 (...)
 ou: que no seu canto, pois, cantava. Assim termina” (Jorge: 2001, p. 204).

Mas não para Adília que, depois de salvar Camões com o livro, em 1987, escreve, em 1999, no livro *Sete rios entre campos*, os já citados quatro versos finais de “(anti-Camões)”, que cito novamente:

Que o livro  
 vá por água abaixo  
 mas que maridos  
 me aconteçam (p.361)

O *sítio* de escrita de ambas, ao recantar *Os Lusíadas* (recantados de modo modernamente inaugural, aliás, por Cesário), é marcado por um dobramento que tanto em uma como na outra apontam para a grandeza do poema, mesmo que com um canto a menos em Luiza e o naufrágio do livro para Adília. Um dobramento de duplo sentido, pois a “dobra” da “obra” é a duplicação desta, ainda que na falta, na lacuna, na desistência, em um “duelo agudíssimo” (Jorge: 2007, p.32) que é o poema.

## 2.2 Falo Adília, falo Luiza

Agora sim me detenho na poesia de Luiza Neto Jorge como interlocutora da de Adília Lopes. Falo com as duas. E as duas falam. O ponto de partida para a aproximação da poesia de Luiza Neto Jorge à de Adília Lopes é o verso inicial de “Magnólia”: “A exaltação do mínimo” (Jorge: 2008, p. 62). Já vimos que as mínimas coisas do cotidiano estão presentes na poesia de Adília como uma marca registrada. No *jogo perigoso* de 1985 encontramos o poema “Arte poética”:

Escrever um poema  
 é como apanhar um peixe  
 com as mãos  
 nunca pesquei assim um peixe  
 mas posso falar assim  
 sei que nem tudo o que vem às mãos  
 é peixe  
 o peixe debate-se  
 tenta escapar-se  
 escapa-se  
 eu persisto  
 luto corpo a corpo  
 com o peixe  
 ou morremos os dois  
 os nos salvamos os dois  
 tenho de estar atenta  
 tenho medo de não chegar ao fim  
 é uma questão de vida ou de morte  
 quando chego ao fim  
 descobro que precisei de apanhar o peixe  
 para me livrar do peixe  
 livro-me do peixe com o alívio  
 que não sei dizer”. (p.12-13)

Em um espaço virtual, metamórfico e interativo do poema, não só o real é linguagem (a palavra “peixe”) como a linguagem é real (“escrever um poema é como apanhar um peixe”). Os planos, linguagem e real, se interpenetram e confundem: tudo o que vem à rede é peixe, ou, se linguagem, poema. A poesia, pois, é sempre “uma questão de vida ou de morte”, é o *sítio* semântico que, sintaticamente e sistematicamente disléxico, expressa uma experiência limite perante o real: “luto corpo a corpo”: “ou morremos os dois/ ou nos

salvamos os dois”. É também, a poesia, o *Sítio sorvido*,<sup>12</sup> a escrita, “um signo”, “um estrídulo”, para Luiza Neto Jorge, cuja escrita é, nas palavras de Luís Miguel Nava, “viceral” (Nava: 2004, p. 229), como a “Musa” de Adília Lopes:

Cantaste sem saber  
que cantar custa uma língua  
agora vou-te cortar a língua  
para aprenderes a cantar  
a minha Musa é cruel  
mas eu não conheço outra (p.63)

“O peixe” apanhado é o poema de Adília, que, por sua vez, para Luiza, é “um duelo agudíssimo” (Jorge: 2007, p.32), resultado de um processo poético de “um animal longo” (Jorge: 2001, p.122) que é o poeta. Animalesco é o processo poético de ambas. Em Adília percebemos o “longo animal”, quando notamos que se trata de uma poesia que de forma ambivalente eleva o banal e o prosaico a uma valor mais alto. Luiza trabalha austeramente a semântica e a estrutura e, como afirma Gastão Cruz (no prefácio a *Quinze poetas portugueses do século XX*),

ilustra o modo como (...) as buscas estilísticas e as incurssões surrealizantes e *experimentais* de variadíssima natureza confluam e se fundiram, muitas vezes, com o intuito de uma poesia realista (Cruz: 2004, p. 9).

Em uma entrevista ao *Diário de Notícias*, Adília comenta que a crítica literária portuguesa sugere um efeito de “des-sublimação” em sua poesia. Cito a pergunta de Carlos Vaz Marques :

Mas nos poemas de Sophia digamos que há uma aspiração ao sublime enquanto que os seus poemas, já houve quem o escrevesse, têm um efeito de “des-sublimação”. Vê neles isso? (22/09/2009)

A propósito disto, nesta mesma entrevista a poeta dos *jogos* afirma:

“Há um poema de Luiza Neto Jorge que faz a brincadeira com sublime acção, sublimação. A passagem do estado sólido ao estado gasoso também é isso”(22/09/2009).

---

<sup>12</sup> Título de um poema de Luiza Neto Jorge.

O poema de Luiza a que Adília menciona intitula-se “A Sublimação : a sublime acção”.<sup>13</sup> Sobre este poema, afirma Luis Miguel Nava:

em virtude do processo do qual os sólidos e os líquidos se tornam gasosos, e o próprio sangue adquire a qualidade de “voador”, os objetos ou fragmentos que flutuam passam a pairar, a circular já não apenas sobre uma superfície mas em todos os sentidos e “sentido” (2004, p. 229)

A circulação de objetos e fragmentos em Luiza Neto Jorge é levada às últimas consequências por Adília Lopes, para quem os *jogos* de palavras são frequentes. Desse modo, a saída poética do líquido, algo próximo do real, para o gasoso, algo aproximável da linguagem, tanto em Luiza, quanto em Adília, não é necessariamente sublime, contrariando o nome dado à metamorfose física que dá (um dos possíveis) título(s) ao poema de Luiza. E assim, Adília confirma positivamente o que lhe disse o “Professor Pinto Peixoto”, como vemos no parêntesis de um poema de *Le vitrail la nuit \* A árvore cortada* :

(quando mudei de Física para Românicas, o Professor Pinto Peixoto disse-me que eu ia para a Faculdade de Letras contar quantos ‘ques’ tem a *Peregrinação* e ensinar às minhas colegas o que é entropia) (p.581)

De fato, a poesia de Adília ensina o que é entropia – termo da termodinâmica, geralmente associado ao grau de desordem que mede parte da energia que não pode ser transformada em trabalho; uma função de estado cujo valor cresce durante um processo natural em um sistema isolado. No sistema nada natural, mas sim cultural da poesia, Adília está em um sistema isolado, associado à desordem, como afirma Lindeza Diogo: “Toda a obra de Adília se dirige contra a suficiência estética” (2001, p. 31).

E sobre Luiza, afirma novamente Gastão Cruz:

---

<sup>13</sup> Cito alguns versos deste poema de Luiza: “Sem passares pelos líquidos/ saís do teu sólido/ (...)/ Sem a secura dos líquidos/ que secam pela viveza/ com que entram e com que saem/ e conferem um outro estado/ gasoso, mas não sublime, // tu passas, vivo, e rápido,/ embora cobre, vidente, com/ um fio de droga apurado/ no teu sangue voador” (2001, p.119 ).

convoca (Luiza) todos os recursos poéticos tradicionais – o virtuosismo rítmico, a rima, a aliteração, a paranómia, a anáfora (...) – para os conjugar com o seu objectivo, totalmente transgressor das abordagens tradicionais da realidade (2001, p.162)

, o que também configura o espaço isolado e isotónico (que em química, significa a igualdade de pressão entre duas soluções) da poeta da “Sublime Acção”. Luiza Neto Jorge pode não se dirigir contra a suficiêcia estética, apesar de transgredir as abordagens tradicionais da realidade. No entanto, Luiza também é uma poeta da entropia, cujos versos de “A porta aporta”, segundo seu grande leitor, Jorge Fernandes da Silveira,

põe à roda um modo bem ritmado de diferentes linguagens, bisadas pelo “avesso”, no choque casual de contradicções provocatoriamente implicadas, fundidas, dando voltas a motes alheios (2008, p. 9).

Em Luiza Neto Jorge, “a porta roda ao invés da lua”, “a porta roda”, “geme”, “facho”, “leme” (2001, p.44), como *se*<sup>14</sup> em um *ciclópico acto*. Foneticamente, o sintagma “A porta aporta”: artigo + substantivo + verbo, e/ou dois verbos e/ou, ainda, verbo seguido de artigo e substantivo, é semanticamente a alargadura de palavras que se juntam em uma expansão de versos independentes a comprovar que “o poema é estulto” num “silabar” (Jorge: 2001, p. 209). O “Professor Pinto Peixoto” prevê, ironicamente, a entropia poética de Adília. E, “evidentemente/ circunspectamente/ irremediavelmente” mostra Luiza, em “Exame”, ao “senhor professor doutor” que “senhor professor doutor/ senhor professor/ senhor/ se// Já passa da hora” (Jorge: 2001, p.50), pois medimos “o poema/ pela medida inteira” (Jorge: 2001, p.58), não por “ques”, como sugeriu o professor de Adília, mas pelo “se” não hierárquico, mas condicionadamente errante do tempo que passa.

---

<sup>14</sup> A marca em itálico deste se, se dá porque é tentador citar o “se” de uma das parceiras de Luiza Neto Jorge em *Poesia 61*, Fiama Hasse Paes Brandão: “Água significa ave// se/ a sílaba é uma pedra álgida/ sobre o equilíbrio dos olhos// se// as palavras são densas de sangue/ e despem objectos// se// o tamanho deste vento é um triângulo na água/ o tamanho da ave é um rio demorado// onde// as mãos derrubam arestas/ a palavra principia” (BRANDÃO: 2006, p. 15)

No sítio entrópico onde se colocam as poesias destas poetisas, a rua é-nos apresentada ora como um espaço, uma superfície não caracterizada para Marc Augé (2007, p.78), ora também como um lugar densamente ontológico – logo, em oposição a espaço – onde o discurso, lugar de poder para Foucault, se faz. Para Adília, “A poesia/ não está/ na rua”, sendo, portanto, “tempo/ de regressar/ a casa” (p. 580), ou melhor, “tempo” de voltar à identidade ontológica que está na “casa”, no “corpo”, na “poética”. Entretanto, como a escrita de ambas radicalizam nas contradições e contradicções, a mesma Adília, em “Dois poemas sobre a minha rua”, de *Cadernos*, escreve:

Quando encostam  
ou abrem  
o portão  
do Pátio do Duarte  
na minha rua sossegada  
à tarde  
é como se músicos  
afinassem os instrumentos  
antes do concerto (p. 605)

“A poesia”, pois, pode não estar na “rua”, espaço descaracterizado, porém a “rua” pode ser o lugar de sossego do poeta, pois, agora com Luiza, largamente “do mundo” é a “rua”, onde “duma varanda um pingo cai/ de um vaso salpicando o fato do bancário”, com sua “solidão burocrática”, “subitamente pela rua” (Jorge: 2001, p.31). A “rua” é, pois, um *sítio sorvido* no qual a poeta (Luiza) escreve, tendo *lido* os *sítios* de outros poetisas: “Escorregam as linhas descendentes/ de um poeta” (Jorge: 2001, p. 163). O resultado desta influência de outros poetisas é transformado em um *sítio absorvido* (leitura + escrita). E ainda: a rua pode ser um lugar de identidade interessante ao poema/ poeta, por mais que a poesia não esteja nela, visto que “Subitamente vamos pela rua, com a solidão burocrática dentro dos bolsos” (Jorge: 2001, p. 31), como afirma Luiza, com a certeza de que é “pela

rua” que se vai. “É pela rua”. Ainda mais se “A casa deserta” rodar “três vezes” no mesmo poema, não sendo mais a porta aportada do outro já comentado poema.

O poema é um duelo, mas também um “um dedo/ agudíssimo claro/ apontando ao coração do homem” (Jorge: 2001, p. 57), para Luiza. Um dedo que, para o projeto literário Adília Lopes, conta o que as noções julgam infinitamente fúteis, como vemos na versificação que Adília faz dos dedos:

meu menino  
 seu vizinho  
 pai de todos  
 fura bolos  
 mata piolhos (p.422).

O dedo é apontado ao coração do homem por Luiza e, para Adília, os dedos “contam o que a vida deixa no seu andar para cá e para lá”, como afirma Lindeza Diogo (2001, p.32). Contam os dedos de Adília. E o “dedo” de Luiza é dito da/ “na” “maneira/ mais crua e mais intensa”: “falo/ com uma agulha de sangue/ a coser-me todo o corpo/ à garganta” (Jorge: 2001, p.58). Apontar o *jogo* fálico no poema de Luiza pode não ser necessário, mas o fonético, similar ao de “A porta aporta”, o é nesta leitura, pois se “falo”, também “fá-lo” o poema “com uma agulha de sangue”.

Escritas nietzscheanamente humanas, pois, “com sangue”, com o *espírito cheio de jovial malícia*, com vida, são as poetas e suas poesias, Adília e Luiza. De mão dada, mais uma vez, com Jorge Fernandes da Silveira, afirmo que Adília sabe que “[é] preciso sair das mãos da ‘escritura’ e cair nos pés da *escritura* (...); para Barthes, ela [a escritura] virá mascarada, pulsionalmente, pelos ritmos do corpo e do ‘*grão da voz*’” (2003, p.417-418). E Luiza, por sua vez, sabe que “o poema ensina a cair”, na gravidade do texto, da *escritura*, dos quatro *sítios*: *lido, sorvido, absorvido e o em vista*, pois, a poesia de Luiza Neto Jorge



“inscreve uma revolução nos instrumentos de estilo e composição, ditando à sua maneira a moda que lhe é contemporânea: ler o escrito e escrever o lido” (Silveira: 1986, p. 160)

### 2.3. *Florbela Espanca espanca Sórora Saudade*

Da poeta de *Poesia 61* parto para a alentejana Florbela Espanca. Há muitas características comuns às poéticas de Florbela e Adília. Ambas têm o sexo, muitas vezes, como tema e como experiência distante. Provavelmente a própria Adília observa estas semelhanças, pois, ainda que tenha mudado o nome para *Versos verdes*, na *Dobra*, o título original do lançado em 1999 era *Florbela Espanca espanca*.

Neste mesmo livro, em que há uma relação dúbia de homenagem e provocação, encontramos o já famoso poema adiliano:

Eu quero foder foder  
 achadamente  
 se esta revolução  
 não me deixa  
 foder até morrer  
 é porque  
 não é revolução  
 nenhuma  
 a revolução  
 não se faz  
 nas praças  
 nem nos palácios  
 (essa é a revolução  
 dos fariseus)  
 a revolução  
 faz-se na casa de banho  
 da casa  
 da escola  
 do trabalho  
 a relação entre  
 as pessoas  
 deve ser uma troca  
 hoje é uma relação de poder  
 (mesmo no foder)  
 a ceifeira ceifa  
 contente

ceifa nos tempos livres  
 (semana de 24 x 7 horas já!)  
 a gestora avalia  
 a empresa  
 pela casa de banho  
 e canta  
 contente  
 porque há alegria  
 no trabalho  
 o choro da bebé  
 não impede a mãe  
 de se vir  
 a galinha brinca  
 com a raposa  
 eu tenho o direito  
 de estar triste (p.376)

O riso e o escárnio dão início a este poema, com versos que fazem apologia a uma revolução sexual: “Eu quero foder foder/ achadamente” muito previsivelmente é o motivo de este ser um dos textos mais conhecidos e citados de Adília Lopes. Mais adiante, no mesmo poema, “a revolução/ faz-se na casa de banho/ da casa/ da escola/ do trabalho”, e a revolução e o desejo de “foder” são de tamanha proporção que “o choro da bebé/ não impede a mãe/ de se vir”. Contudo, o sujeito poético adiliano discute: “hoje” o sexo é uma forma de relação de prazer entre os seres ou somente uma “relação de poder”, pois “a gestora avalia/ a empresa/ pela casa de banho”? Sendo a “casa de banho”, além da “casa”, “da escola”, “do trabalho”, um dos espaços para a intimidade de corpos, por outro lado, é também, ao mesmo tempo, o espaço de avaliação profissional. Observamos que há uma “troca”, de valores e de interesses, “(mesmo no foder)”. Até porque, para Adília,

Quem fode  
 fode  
 fode  
 quem pode (p.334)

Nos versos seguintes, ainda do poema que aproxima Adília de Flobela, – “a ceifeira ceifa/ contente/ ceifa nos tempos livres” –, Adília Lopes chama para uma conversa

Fernando Pessoa. Em seu *Cancioneiro* ele apresenta a “ceifeira” que “canta” “julgando-se feliz”, como se “tivesse/ Mais razões p’ra cantar que a vida” (Pessoa: 1993, p.79), ainda que trabalhe muito e não tenha liberdade. Embora também contente, a ceifeira adiliana é diferente da pessoana; verificamos no verso adiliano “(semana de 24 x 7 horas já!)” uma ceifeira, por assim dizer, sindicalizada, porque desfruta de “tempos livres”, o que permite a organização sindical e a luta por trabalhos menos exploratórios.

Mas o que está em questão agora é o diálogo entre Adília e Florbela; assim, o poema da alentejana problematiza o amor e o desejo de amar como uma atividade, de algum modo, acumulativa: o eu lírico fala de amar “Mais Este e Aquele, ou Outro e toda a gente... /Amar! Amar! E não amar ninguém!”, com uma sanha que assustava a sociedade da época:

Eu quero amar, amar perdidamente!  
 Amar só por amar: aqui... além...  
 Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...  
 Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...  
 Prender ou desprender? É mal? É bem?  
 Quem disser que se pode amar alguém  
 Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:  
 É preciso cantá-la assim florida,  
 Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada  
 Que seja a minha noite uma alvorada,  
 Que me saiba perder... pra me encontrar...(Espanca: 1997, p.134)

Décadas depois, foi possível a Adília apresentar o desejo florbeliano mais explicitamente ao substituir “amar” por “foder”, mantendo apenas um dos sentidos de “amor” e carregando-o de carga exclusivamente sexual. De forma ambivalente, no verso “Que me saiba perder... pra me encontrar...”, da poeta que quer “amar”, Florbela, o amor é,

depois de se “perder”, uma maneira de se “encontrar” e pensar o sexo, enquanto a outra, Adília, vê o sexo como uma forma de revolução que “não se faz/ na casa/ nem nos palácios”, mas sim “(...) na casa de banho/ de casa/ da escola do trabalho”, pois nem “o choro da bebé/ (...) impede a mãe/ de se vir”.

Adília Lopes espanca Florbela, violenta-a, mas, em rigor, trata-se, como observa Osvaldo Silvestre,

de um espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento. Nesse sentido, a leitura indiferenciadora dos seus textos por Adília é hoje o indício mais espetacular (e exterior) desse tratamento de choque a que a autora submete as concepções de poema, texto, livro, autor e – ponto importante – de evolução ou “progresso” da sua poética que manifestamente evolui à custa da poesia e de todas as noções que a acompanham (ou parasitam?) na modernidade: as noções de forma, de sintaxe compositiva, de acabamento (e inacabamento), de autonomia objectual, etc. (02/11/09)

Apesar do nome do livro ter sido modificado, o poema de abertura de *Florbela*

*Espanca espanca* permanece o mesmo:

Este livro  
foi escrito  
por mim (p.375)

O verso inicial do poema, “Este livro”, faz referência ao título e às primeiras palavras do primeiro soneto de *Livro de mágoas*. Observa, mais uma vez Klobucka, que

o soneto florbeliano (...) se constituía como uma exortação à leitura cúmplice, dirigida à comunidade (masculina) de “Irmãos na dor”; A inscrição proeminal de Adília Lopes, por um lado ecoando o gesto florbeliano mediante a pluralização da autoria que implica, simultaneamente contesta a relação de dependência em que os primeiros livros de versos de Florbela se colocavam perante a entidade colectiva dos “poetas [seus] irmãos” (2009, p.278)

Cito, agora, “Este livro” de Florbela:

Este livro é de mágoas. Desgraçados  
Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!  
Somente a vossa dor de Torturados  
Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo.

Este livro é para vós. Abençoados

Os que o sentirem, sem ser bom nem belo!  
 Bíblia de tristes... Ó Desventurados,  
 Que a vossa imensa dor se acalme ao vê-lo!

Livro de Mágoas... Dores... Ansiedades!  
 Livro de Sombras... Névoas... e Saudades!  
 Vai pelo mundo... (Trouxe-o no meu seio...)

Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,  
 Chorai comigo a minha imensa mágoa,  
 Lindo o meu livro só de mágoas cheio!... (1997, p.131)

Para Anna Klobucka, é possível visualizar o poema de Adília como uma “*performance* dramática” (2009, p.278). É como se Adília forjasse a autoria do poema florbeliano e, por isso, fosse necessária a marcação de quem escreveu o livro. Adília faz um trabalho performático, como salienta Osvaldo Silvestre. *A poeta-a-dias*, como já a apelidei outrora, reivindica uma autoria para um pseudônimo, o que sugere um descompasso, como se a autora propusesse um jogo ao leitor. Porém, este não é jogado às claras, pois as regras pertencem a quem propõe o jogo: a vitória é certa e garantida, portanto, para Adília. Isto é ressaltado por Klobucka, seguindo comentários já formulados e publicados por Osvaldo Silvestre:

Silvestre’s comments cast Adília in the role of a literary dominatrix who subjects the established models of poetic language, her reading public and, finally, the Muse herself to a verbal lashing: “a musa, neste livro espancada por interposta Florbela Espanca?” (Klobucka: 2003, p. 192)

*Livro de Mágoas* foi publicado em 1919, custeado pela própria Florbela Espanca, com uma tiragem de apenas duzentos exemplares – assim como *Um jogo bastante perigoso* foi edição da autora. Na altura, a recepção da crítica à poesia de Florbela era a de mais uma senhora poetisa de salão. Contudo, Gastão de Bettencourt celebrava o *Livro de Mágoas*, n’*O Azeitonense*, como um “missal de amargura que a nossa alma compreende, sente e partilha, subindo numa ascensão maravilhosa em que suavíssimos cânticos nos envolvem”.

(*apud*. Dal Farra: 1997, p. IX-X). Apesar deste e de mais uns poucos outros aplausos à poesia da alentejana, sua obra sofreu primeiramente com o descaso, e depois até mesmo com contestações de nível político, chegando a autora a ser acusada de praticar difamação. Talvez porque a obra da Florbela “precede de longe e estimula um mais recente movimento de emancipação literária da mulher, exprimindo nos seus acentos mais patéticos a imensa frustração feminina das (...) opressivas tradições patriarcais.” (Saraiva e Lopes: 1976, p. 967)

Lutar contra esta opressão patriarcal do início do século deve ter sido o motivo por que a poeta estreitada nos anos 80 se tenha interessado por Florbela Espanca, atribuindo-lhe uma homenagem ao intitular um livro com o seu nome. Já que “Este livro” é um poema a partir de um poema de Florbela e *Florbela Espanca espanca* é um livro assinado por Adília, a ficção realista da autoria do livro leva-me a suspeitar ainda da repetição dos pronomes retos e oblíquos em primeira pessoa do singular e do uso recorrente dos possessivos, como observamos em outros dois outros poemas de Adília Lopes:

**Out of the past**

*para o Wenceslau Passinhas*

A minha vida  
foi um mau sonho  
mas agora é minha  
eu sou eu (p. 385)

O meu livro  
é a minha caverna  
sombras e graffiti  
preservados  
pela lava do Vesúvio  
que me asfixiou  
da minha luta deixo  
a minha fíbula (p. 386)

Adília, além de reivindicar a autoria do livro no primeiro poema citado nesta seção, vê necessidade em afirmar o que é seu. A reflexão pungente é de que o “por mim”, o “meu livro”, a “minha luta”, a “minha fíbula”, a “minha vida” precisam de um “eu” latente. Em sua “Autobiografia sumária” lemos os seguintes versos:

Os meus gatos  
gostam de brincar  
com as minhas baratas (p.45)

No *jogo* da exibição e da ocultação, o percurso segue a via do sentido: a forma de um “eu” como centro de uma construção ou de uma expressão está presente em “eu sou eu”, mas na sua “autobiografia” o centro são os gatos. Daí a estranha impressão de que a poesia de Adília Lopes é autobiográfica quase em primeiro grau, mas dela não conseguimos deduzir uma vida enquanto conjunto de circunstâncias pessoais, pois parece que a austeridade da *grafia* se sobrepõe à verosimilhança da *bio*. Adília, cuja “autobiografia” (poética) desvela, no máximo, “gatos” e o possessivo “minha”, elege Florbela para propor uma briga autoral. Não é curioso pensar que Adília elege para homenagear justo uma poeta cuja vida e obra foram sempre tão atreladas pela crítica? Não se lembrarmos que António José Saraiva e Óscar Lopes na sua *História da Literatura Portuguesa* descrevem Florbela Espanca como

uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de um emotivo erotismo feminino, sem precedentes entre nós [portugueses], com tonalidades ora egoístas ora de uma sublimada abnegação que ainda lembra Sórora Mariana, ora de uma expansão de amor intenso e instável. (1976, p. 967)

Florbela Espanca lembra a lendária freira Mariana Alcoforado, por sua condição amadora, transfigurada em poesia através da *persona* “Sórora Saudade”. Título do livro publicado em 1293, *Livro de Sórora Saudade*, a freira florbeliana é um “recurso de verrumagem, de autoconhecimento (...) na medida em que o uso da máscara privilegia um

espaço entre o que se representa e o que se é” (Dal Farra: 1997, p. XL). O poema que abre o livro, dedicado ao amigo Américo Durão, também se intitula “Sóror Saudade” diz:

Irmã, Soror Saudade me chamaste...  
E na minh'alma o nome iluminou-se  
Como um vitral ao sol, como se fosse  
A luz do próprio sonho que sonhaste.

Numa tarde de Outono o murmuraste,  
Toda a mágoa do Outono ele me trouxe,  
Jamais me hão-de chamar outro mais doce.  
Com ele bem mais triste me tornaste...

E baixinho, na lama da minh'alma,  
Como bênção de sol que afaga e acalma,  
Nas horas más de febre e de ansiedade,

Como se fossem pétalas caindo  
Digo as palavras desse nome lindo  
Que tu me deste: “Irmã, Sóror Saudade...” (Espanca: 1997, p. 167)

A versificada apresentação da *persona* florbeliana “Sóror Saudade” revela um “ele”, que por mais que não seja o Marquês de Chamilly da Mariana Alcoforado – de quem falerei mais detidamente a seguir –, trouxe “mágoa” para a freira, que talvez esteja em um convento, confinada, à espera de seu cavaleiro, assim como Mariana. No *Livro de Sóror Saudade*, “o discurso poético suprime-se voluntariamente na homenagem a este duplo “tu” masculino, divido também em relação ao papel que é chamado a desempenhar” (Klobucka: 2009, p.122), como se o “tu”, ou o “ele”, ou ainda o amante, se convertesse em leitor no processo de recepção. Algo semelhante se dá quando Adília recupera a lenda de Mariana Alcoforado, pois Adília está sempre “a começar” (Estou sempre/ a começar (p. 573)) uma história com o leitor. Além disso, “As saudades”, no poema “Mariana e Chamilly”<sup>15</sup>, são “Minhas e tuas”. “As saudades” são, afinal do autor (Mariana ou Adília?) por quem? Assim

---

<sup>15</sup> Cito o poema, publicado em *Caderno*, de 2007: “Quando partires/ se partires/ terei saudades/ e quando/ ficares/ terei saudades// Terei/ sempre saudades/ e gosto assim”. (p. 608)



como em Florbela Espanca, “tu” (leitor/ Chamilly) e “ele” (Chamilly/ leitor) dividem a tarefa de receptor da saudade, logo, das cartas.

#### 2.4. Adília Lopes relê as *Cartas Portuguesas*

Chamilly  
Beija  
Em Beja  
a freira  
descontente

Adília Lopes

A lendária freira Mariana Alcoforado é resgatada e modernizada, tornando-se mais uma personagem de Adília Lopes. Resumidamente, a história atribuída ao longo dos séculos a Sórora Mariana Alcoforado é a de que foi uma freira do século XVII, a quem foi atribuída a autoria das *Lettres Portugaises (Cartas Portuguesas)*, publicadas pela primeira vez numa edição anônima, em 1669, em Paris. As *Cartas Portuguesas* ou *Cartas de amor de uma religiosa portuguesa escritas ao cavaleiro de C.* seria textos da lendária freira, cuja escrita é aflita e ansiosa em virtude da espera, muitas vezes sem ânimo, de respostas de seu amado, o Marquês de Chamilly. Ao que parece, o oficial Chamilly não correspondia igualmente a esse amor: Mariana pede respostas mais intensas, mais afetuosas, mais comprometidas. As *Cartas* que hoje, em certa medida, ainda simbolizam o amor total, radical, são uma obra-prima da literatura amorosa. Isso pode ser comprovado pelo número de estudos sobre essa “correspondência”,<sup>16</sup> bem como pelo resgate desse tema pela literatura portuguesa contemporânea.

---

<sup>16</sup> A descoberta e a construção desse mito português se dá no século XIX. Os estudos que foram encontrados no Real Gabinete Português de Leitura, durante meu ano de pesquisa na Cátedra Jorge de Sena da UFRJ (maio/2009-maio/2010), com o projeto “Re-ler as *Cartas portuguesas*”, foram: CORDEIRO, Luciano. *Sórora*

O mito de Mariana Alcoforado,<sup>17</sup> a freira das *Cartas Portuguesas*, que após conhecer biblicamente o Marquês de Chamilly, dedica seu tempo à escrita e à espera de cartas do seu amado, é retomado por Adília Lopes em vários de seus livros.<sup>18</sup> Humberto Delgado, em *O infeliz amor de Sórora Mariana* – uma bela edição constituída de “Histórias dos Amôres e Cartas de Sórora Mariana”, “As cartas de Sórora Mariana (em português e em francês), “‘Mariana, a freira de Beja’, peça de teatro radiofônico do autor” e “Grafanálise de um documento de punho de Sórora Mariana, como escritã do convento” –, nos conta a trajetória de amor da freira portuguesa, salientando a veracidade da existência de Mariana Alcoforado e de sua correspondência. Para Delgado, as *Cartas portuguesas* são

cartas de que mais de uma centena de edições viu a luz, constituem explosivo clarão na literatura do século XVII. Tanto mais valiosas quanto a autora as escreveu sob domínio de pungente dor e sem por qualquer forma poder imaginar que correspondência tão íntima, referente a crime passível de rigorosa pena, cairia no prelo e se espalharia pelas sete partidas do mundo civilizado da época. (1964, p. 3)

---

*Mariana: a freira portuguesa*. Lisboa: Livraria A. Ferin, Editora, 1888; D'AGUIAR, Asdrúbal. *Sórora Mariana: Estudo Sobre a Religiosa Portuguesa*. Lisboa: Casa de Correia, 1924; DIAS, Carlos Malheiros. O romance de amor de Sórora Mariana. Manuscrito pertencente ao acervo do Real Gabinete Português de Leitura; FONSECA, Antonio Belad da. *Mariana Alcoforado: a freira de Beja e as “Lettres Portugaises”*. [S.N.], 1966; GARCIA, Apio. *Camilo e Sórora Mariana por detrás das grades*. Porto: Liv. Simões Lopes de Domingos Barreira, 1945; KLOBUCKA, Anna. *Mariana Alcoforado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006; LACROIX, Jean D'AIMER ET TOURMENT D'ECRIRE OU LES "CINQ GRANDES ODES" DE MARIANE ALCOFORADO. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992; PARADINHA, Maribel. *As Cartas de Sórora Mariana Alcoforado: manipulação e identidade nacional*. [S.L.]: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, 2006; PEREIRA, Leonardo. *As cartas de Sórora Mariana*. Lisboa: [S.N.], 1941; RIBEIRO, Manuel. *Vida e morte de Madre Mariana Alcoforado (1640 - 1723)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1940; RODRIGUES, A. Gonçalves. *Mariana Alcoforado: história e crítica de uma fraude literária*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1935; DUBOIS, E. T. A mulher e a paixão: das “Lettres Portugaises” as “Novas Cartas Portuguesas”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. Para o referido projeto, foram consultados outros livros presentes na bibliografia desta dissertação, como por exemplo: DELGADO, Humberto. *O infeliz amor de Sórora Mariana*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

<sup>17</sup> Quando o texto for de minha autoria, o nome da Sórora será grafado com apenas um “n”, portanto Mariana Alcoforado. Nas citações, respeitarei a escolha da poeta estudada e dos autores que se dedicam à história da freira do Convento de Conceição de Beja (Alentejo/ Portugal).

<sup>18</sup> Dois livros de Adília Lopes fazem menção à estória das *Cartas Portuguesas* já em seus títulos. O primeiro, de 1987, intitula-se *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*; o outro, publicado em 2000, junto com a *Obra*, chama-se *O regresso do Marquês de Chamilly*. Entretanto, em outros livros de Adília a figura da Sórora e do soldado francês estão presentes, como em *Poemas Novos* (cujo título primeiro era *Ovos*), *Caderno, A pão e água de colônia*, entre outros.

Adília Lopes publica em livro um poema cujo tema é a freira portuguesa em *A pão e água de colónia*, de 1987. No poema, dividido em duas partes, Adília, já a seu modo, conta a estória, ou melhor, o triste fim da personagem Mariana Alcoforado:

1

A RAPARIGA que esperava muito  
as cartas do namorado  
que lhe escrevia muito pouco  
foi violada pelo carteiro

2

Quem vai pedir um envelope  
A Marianna Alcoforado? (p. 85)

A pergunta ao final do poema nos sugere uma ambivalência nos vocábulos “rapariga”, “violada” e “envelope”. A “rapariga” foi violada pelo carteiro, ou seja, a “rapariga” assume o lugar de carta, pois violar é um ato que faz parte do campo semântico de correspondência, e, além disso, violentar pode ser estuprar. Desse campo semântico de correspondência faz parte também “envelope”; assim sendo, a ambivalência se impõe de maneira mais clara se notamos o ponto de interrogação que finaliza o poema. A freira Mariana é um mito que tem como marca e item de sua estória cartas ao Marquês de Chamilly. Essas cartas, verídicas<sup>19</sup> ou não, ao serem divulgadas tornam-se objetos

---

<sup>19</sup> Humberto Delgado acredita e tenta comprovar, assim como Luciano Cordeiro, em *Sóror Mariana: a freira portuguesa*, de 1888, a autoria das *Cartas portuguesas* por Mariana Alcoforado. No entanto, Anna Klobucka, em 2006, publica *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*. Nesse livro, a freira, como diz o título, mítica, é pensada como uma “figura (...) representativa da feminilidade portuguesa, quando não mesmo da (...) identidade nacional e um elemento importante do cânone lusitano”. (KLOBUCKA: 2006, p. 96) Trago as duas opiniões para este texto somente como informação extra, pois a verdadeira autoria das cartas não é um assunto que me interesse como estudiosa do tema. E ainda porque se a autoria é uma problemática para mim, é porque o é para Adília Lopes, pois a autora de *O regresso do Marquês de Chamilly*, entre tantos outros livros e poemas dedicados a uma releitura das *Cartas Portuguesas*, muitas vezes se coloca também como mais uma possibilidade de autora das cartas e quase sempre como uma das receptoras. Por isso as cartas são “violadas” pelo carteiro, para que tenha um receptor, já que o destinatário/receptor esperado quase sempre falha.

literários, com o tempo canonizados. E, também, no poema de Adília, ao serem violadas pelo carteiro, uma figura comum e perversa na poesia de Adília Lopes, passam as cartas a ter um receptor, ainda que este não seja o esperado/ programado, mas, de todo modo, há a recepção.

Os poemas de Adília dedicados a biografar a história da freira Alcoforado representam uma atualização, pois trazem para a contemporaneidade o mito do amor impossível, de larga tradição na literatura ocidental: Tristão e Isolda, Inês e Pedro, Romeu e Julieta etc., sendo que esses recém-citados mitos, assim como o de Alcoforado, não foram trazidos a público pelos próprios personagens. A freira Alcoforado, por exemplo, teve sua vida amorosa conhecida por meio da publicação das *Cartas Portuguesas*, publicadas em 1810, na França, pela primeira vez com indicação de que a autoria seria da freira. Como há dúvidas sobre sua autenticidade, muitos cogitam que as cartas tenham sido, de fato, escritas pelo pretenso tradutor.

Em outro poema, este do livro *O Marquês de Chamilly (Kabale und liebe)*, de 1987, a Mariana adiliana é, também, uma metáfora a que Adília recorre para o cansaço pela espera:

Algumas cartas de Marianna foram parar  
 a destinatários diferentes  
 por cansaço dos carteiros  
 e Marianna soube disso  
 ela andava pelos corredores do metro  
 a abordar senhores  
 desculpe não foi a si  
 que eu escrevi  
*comove-me tanto?*  
 e os senhores apavorados  
 davam-lhe vinte e cinco escudos  
 a correr  
 e ela comprava mais selos  
 e ela comprava mais selos  
 não sei se é a si que estou a escrever

não me lembro das suas mãos bem  
 ontem no metro julguei reconhecê-lo  
 mas foi mais um terrível engano  
 mais tarde ou mais cedo todas as cartas  
 lhe serão devolvidas hermeticamente  
 fechadas  
 minha senhora o seu amante  
 não se encontrou nesta morada (p. 85)

Nos versos iniciais, “Algumas cartas de Marianna foram parar/ a destinatários diferentes”, fica evidente uma personagem que, desiludida com a demora das respostas de seu amado, o Marquês passa a admitir “destinatários diferentes”. Ou seja, a Mariana do século XX não está disposta a esperar, e, por isso, não se submete a uma relação de exclusividade. Embora não haja mais um compromisso com o único, ao final do poema temos a constatação de que, na verdade, as cartas seriam “devolvidas hermeticamente fechadas”. O sintagma “hermeticamente fechadas” alude à virgindade, afinal uma mulher virgem, nunca tocada, está fechada. Mais adiante, nos versos “minha senhora o seu amante/ não se encontrou nesta morada”, a virgindade, mais uma vez, pode ser lida. Essa morada, entendo-a de duas maneiras: como a casa do amado e também como o corpo de Mariana, que nunca fora tocado, portanto um encontro de corpos nunca se deu. A “morada” está “hermeticamente fechada”.

Com o intento de vislumbrar a desmistificação do literário ou, mais pontualmente, de uma sóbria rasura dos mitos que nos habituamos a associar à escrita adiliana, termino este item citando um poema sem título, do livro *Le vitrail La nuit \* A árvore cortada*, em que, mais uma vez, a temática da “ausência” e da espera do amado é-nos oferecida:

Depois  
 da paixão  
 e da ausência  
 ficou a esperança  
 e a indulgência

Não sou Marianna  
e tu não és Chamilly

A minha história  
é outra  
e começa agora

Estou sempre  
a começar (p. 573)

## **2.5 Fernando Pessoa e Ricardo Reis; Maria José da Silva Fidalgo Viana e Adília Lopes**

Os mitos, as histórias, as lendas e as personagens que figuram na poesia de Adília Lopes, como Mariana Alcoforado, perfazem uma metaficção. Ou seja, Adília Lopes, para tratar de suas questões e de seu tempo, se vale da intertextualidade e do uso de personagens, cria uma ficção sobre ficção, com inclusão de comentários. Esta ficção de Adília Lopes é realizada a partir de dados supostamente biográficos, dando-nos a impressão de que Adília, em seus poemas, funde texto e autor em um só corpo poético, indissociável. Nas palavras de Sofia Sousa Silva, umas das pioneiras em estudos adilianos aqui no Brasil, Adília Lopes,

[e]m vez de procurar dissociar o texto do autor, (...) investe freqüentemente no inverso: colar o texto ao autor. Ela tenta criar um tipo de pacto com o leitor que a modernidade rejeitou, consciente, porém, de que essa transparência é impossível. É como se brincasse de ser ela mesma, sabendo que o poeta é sempre um outro. (2007, p. 32)

O que venho tentando observar neste trabalho, porém, é que a poesia adiliana, com seu quê de metaficção, tende, principalmente, a jogar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma apurada consciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor. Este, ao ser convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o biográfico, vê-se, muitas vezes, sozinho diante das jogadas da poeta. No entanto, Adília “morde e assopra”, e assim, vai envolvendo seu leitor/ receptor.

Um exemplo recém-estudado aqui foi o resgate da lendária freira Mariana Alcoforado. Nesta seção, a atenção será voltada para como Adília Lopes toma emprestado a Lídia de Ricardo Reis. O poema citado no primeiro item, “1. É bom”, possui ainda duas outras partes:

2

(anti-Ricardo Reis)

O rio  
é bom  
para nadar  
e as flores  
para dar  
o resto  
são cantigas  
casa-te com Lídia  
tem bebês  
passa a lua-de-mel  
na Grécia

3

(pró-Meendinho)

Na ermida  
de São Simeão  
dar-te-ei  
a minha mão  
meu barqueiro (p.361)

Neste poema, Adília Lopes redimensiona o amor à maneira Ricardo Reis, e, para tal, explicita desde o parêntese, (anti-Ricardo Reis), uma contrariedade, assim como no anterior (anti-Camões). O sujeito poético masculino em Reis tem, na mulher, um receptor, enquanto no poema de Adília, o sujeito poético, independente do sexo que lhe é atribuído, faz de Lídia apenas um nome mencionado. A Lídia do heterônimo é alguém que recebe de seu cantor uma mundivisão pronta, sem lugar para que se estabeleça algum tipo de sabedoria feminina.

Vem sentar-te comigo Lúdia, à beira do rio.  
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos  
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.  
 (Enlacemos as mãos.)

(...)

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as  
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento -  
 Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,  
 Pagãos inocentes da decadência. (Pessoa: 1993, p. 185)

Ao afirmar que “o rio/ é bom/ para nadar/ e as flores/ para dar”, Adília Lopes desfigura o significado do poema de Ricardo Reis e põe-no no campo da ação, da contemporaneidade e da realização erótica. Afinal, para a poeta, “as flores” são boas “para dar”. Observo uma ambivalência do verbo “dar”: por ser complementado pelas “flores” que remetem, possivelmente, ao sexo da mulher (tanto para a psicologia de Freud, quanto para a poesia de Camões), o verbo fica carregado de carga sexual, do mesmo modo que o “comer” presente no item 2.1, tem “conotação sexual” (p.480). “O rio/ é bom/ para nadar” e não para ser cenário de se enlaçar as mãos e pensar-se na vida. Ou seja, Adília provoca e contradiz Ricardo Reis, tomando para sua poesia ações que desacentuam uma subjetividade imaterial. Ainda nesse fazer em prol do material, Adília, a meu ver, ao escrever que “as flores” são boas “para dar”, contradiz o caráter simbólico que Reis fornece a esses elementos da natureza. É por isso que observo o verbo “dar” carregado de ambivalência, pois pode ser o ato de dar as flores, como também o fato de as flores serem o órgão sexual feminino que é dado, ou seja, uma relação sexual se revela em um dos sentidos do verbo.

Nessa reconfiguração de sentidos, Adília enxerga o casamento como concretização do sentimento amoroso, opondo-se à postura neoclássica do enlaçamento das mãos do heterônimo pessoano, presente nos versos:

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena casarmo-nos



Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio (Pessoa: 1993, p. 185)

Como vemos no poema de Adília Lopes, “o rio” é “bom/ para nadar”. A poeta sugere, para após o matrimônio, uma lua-de-mel na Grécia, retirando de cena a história desse lugar – berço da civilização ocidental e origem de boa parte da mundividência de Ricardo Reis –, que passa a ser um belo lugar de realização do erotismo. O poema em que o diálogo com Reis se faz é bastante articulado ao anterior, dedicado a contrariar Camões, pois o tema da consumação da sexualidade é mais uma vez abordado, não como uma problemática a ser interdita, mas como um plano de execução.

Em uma pequena digressão, retorno ao poema de abertura desta parte, em que a poeta recupera um nome da Idade Média, que, segundo Reckert, escreve uma das obras-primas do cancionero medieval. A cantiga medieval citada narra dramaticamente a espera da enamorada, na ermida de São Simeão, pelo seu amigo, que tarda a chegar.

Sedia-m’eu na ermida de Sam Simiom  
e cercarom-mi as ondas, que grandes som:  
eu atendend’o meu amigo!  
eu atendend’o meu amigo!

Estando na ermida ant’o altar,  
cercarom-mi as ondas grandes do mar:  
eu atendend’o meu amigo!  
eu atendend’o meu amigo!

E cercarom-mi as ondas, que grandes som,  
nom ei [i] barqueiro, nem remador:  
eu atendend’o meu amigo!  
eu atendend’o meu amigo!

E cercarom-mi as ondas do alto mar,  
nom ei [i] barqueiro, nem sei remar:  
eu atendend’o meu amigo!  
eu atendend’o meu amigo!

Nom ei barqueiro, nem remador,  
morrerei [eu] fremosa no mar maior:  
eu atendend’o meu amigo!  
eu atendend’o meu amigo!

Nom ei [i] barqueiro, nem sei remar  
 morrerei eu fremosa no alto mar:  
 eu atendend' o meu amigo!  
 eu atendend' o meu amigo! (Gonçalves, Ramos: 1983, p. 254)

A enamorada, a de Meendinho, se afoga no mar e no seu sentimento de angústia pela espera. No poema de Adília, é retomado o caráter suicida da enamorada que, “Na ermida/de São Simeão”, entrega-se à morte ao dar a mão ao seu barqueiro: “dar-te-ei/ a minha mão/ meu barqueiro”. Apesar de muito mais comum ao eu lírico masculino o *morrer de amor* nas cantigas da Idade Média, o suicídio, tanto em Meendinho quanto em Adília, assinala a condição de uma enamorada que prefere a morte a viver a espera (sem resposta) do amigo. Todavia, dar as mãos é um ato de união; portanto, verificamos que, no poema de Adília, diferentemente da cantiga medieval, o encontro amoroso acontece. A afinidade do espaço das personagens do barqueiro e do marinheiro, presente na cantiga medieval, existe, pois ambos são homens do mar. Sendo assim, numa possível leitura, o barqueiro deixa de ser a personagem mitológica que encaminha os mortos ao inferno e passa a representar o amado, possibilitando o encontro amoroso que fora impedido pelas ondas do mar de Vigo na cantiga de Meendinho. Assim, na releitura de Adília:

De mão dada  
 com meu amigo  
 vejo os filmes  
 de Jean Vigo (p. 314)

Contra Camões e Ricardo Reis e a favor de Meendinho, Adília Lopes se mostra a serviço da expectativa de espera de prazer. Pelo menos isso se dá em algumas Adílias Lopes. Pois, se concordo com Sofia Sousa Silva que “Adília Lopes é também uma espécie de heterônimo de Adília Lopes”, nada me impede se cogitar uma grande variedade de Adílias. Sofia chama de heterônimo um pseudônimo, oferecendo, assim, a este um aditivo

simbólico mais espesso, enquanto Herberto Helder faz o inverso: chama um heterônimo de Pessoa de pseudônimo, como se diminuísse a heteronímia pessoana a uma insípida proliferação de pseudônimos, como nos fala Luis Maffei:

Pessoa está no volume e, quando de sua apresentação, recebe um pequeno arranhão de Herberto (1985, p. 93): “Dos poemas aqui apresentados, apenas o último (...) tem a assinatura de um pseudônimo: Álvaro de Campos”. Chamar “pseudônimo” a um heterônimo em meado dos anos de 1980 é, sem dúvida, um modo de suspeitar da própria constelação heteronímica. (Maffei: 2007, p. 38)

Em um outro poema, “Glosas para o João Dionísio”, que dialoga com Ricardo Reis, por ter, inclusive, uma epígrafe do heterônimo pessoano, Adília escreve:

II

“Somos contos contando contos, nada.”  
Ricardo Reis

Se somos contos  
contando contos  
e contas  
somos o quipu peruano  
e o rosário de Fátima  
alguma coisa  
portanto  
e de alguma coisa  
fica alguma coisa  
como Lavoisier inventou  
(mas parece que se enganou) (p. 347)

O químico francês citado no poema adiliano, Antoine Lavoisier, é o autor da celebre frase científica: “Na Natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Neste poema o sujeito poético aposta num equívoco da afirmativa do químico. O curioso é que, apesar de o parêntese final sugerir o engano de Lavoisier, ao longo do poema, mais especificamente a seu meio, a poeta, invocando um artifício religioso, “o rosário de Fátima”, argumenta que “fica alguma coisa” “de alguma coisa”. É como a oroboro, símbolo da alquimia, que se alimenta de si própria, simbolizando o infinito. De “alguma coisa”, fica

sempre “alguma coisa”. A conta matemática sugere um resto em um coeficiente, ao contrário do que se vê no poema de Ricardo Reis, “Nada Fica”:

Nada fica de nada. Nada somos.  
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos  
Da irrespirável treva que nos pese  
Da humilde terra imposta,  
Cadáveres adiados que procriam.

Leis feitas, estátuas vistas, odes findas —  
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes  
A que um íntimo sol dá sangue, temos  
Poente, por que não elas?  
Somos contos contando contos, nada. (Pessoa: 1993, p.69)

As “leis” da natureza deste poema sugerem o inverso da proposição de Lavoisier, como se para o heterônimo discípulo de Caeiro, o epicurismo greco-latino pudesse resultar tão somente em um poético fundado em um estoicismo. A matemática do poema parte de um “Nada somos”, tipicamente de Caeiro, sugerindo uma antimetafísica, que, para a lógica do poema, pode apenas encontrar em elementos da natureza, como o “sol” e o “ar”, uma possibilidade de continuidade. Para a humanidade, este “nós” de “Somos contos contando contos, nada”, assim, “Nada fica”, como Adília bem lembra, ao apontar o engano de Lavoisier.

O último verso de Reis, aqui citado, é redividido por Adília Lopes em sua releitura. Os “cantos” e as “contas” se interpenetram e confundem, como se a um pequeno ajuste o nós mudasse, e assim, ao invés de uma perspectiva de desalento diante do peso das trevas, o que há é a aposta em um rendimento mais profícuo de sobra. Em Reis, a possibilidade de procriação, ou de continuidade, é no cadáver, que, claro está, já morto, tem apenas na “cova sua” qualquer possibilidade de continuação. Ricardo Reis, um dos heterônimos de Pessoa, faz parte da constelação heteronímica que afirma uma multiplicidade em que as contas fecham para o nada, que “fica”. Enquanto em Adília Lopes, por seu projeto não ser

obviamente heteronímico, o epígrafe do poema é uma transcrição de versos de Ricardo Reis, que serão redivididos e condicionados por um “Se”, que possibilita ler o engano de Lavoisier condicionado, na verdade, ao acerto da sua proposição científica.

### 3. O PROSAICAMENTE POÉTICO EM ADÍLIA LOPES

Quanto mais prosaico  
mais poético

Adília Lopes, poema sem título  
(*Le vitrail La nuit \* A árvore cortada*)

Não só de dialogismo, seja com a tradição ou com as já referidas menoridades do cotidiano, é feita a obra de Adília Lopes. Há, nesta poética, uma vasta abordagem de temas mais próximos dos chamados grandes temas tradicionais da poesia, dentre os quais a “solidão” – necessária para o fazer poético – e a ficcionalização do *eu* e do *outro* – as “máscaras” poéticas adilianas etc. E, ainda, os mesmos diálogos que, no caso adiliano, são radicalizações estratégicas tanto para olhar o outro quanto para ver-se a si própria, como se a poeta estivesse diante de um espelho poético. Para Célia Pedrosa,

espelhismo é bem o modo pelo qual a escrita de Adília busca a perfeição através da aproximação tensa de formas e valores convencionalmente antagonizados. Enquanto imagem e procedimento, sempre recorrente, ele serve para mobilizar de diferentes modos a interseção de semelhança e diferença, que já apontamos antes na forma como a escrita de Adília se desdobra a partir mesmo do retorno e da repetição. (2007, p. 95-96)

Um forte exemplo de espelhismo são os já citados versos “Luta Camões no Sul/ salvando um livro a nado” (p. 61), invertidos na estrofe seguinte, como se Adília Lopes se valesse de um espelho suplementar. Cito novamente o poema:

Luta Camões no Sul  
salvando um livro a nado  
salva Camões de morrer afogado  
Um livro no Sul (p.61)

Nas palavras de Derrida, “suplemento” é “aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno”, e “é também aquilo que supre. ‘Suprir: 1. Acrescentar o que falta, fornecer o excesso que é preciso’, diz Littré”. (Derrida: 2002, p. 200). O Cesário Verde de

Adília é suplementado por Camões, que é suplementado pela própria Adília, que suplementa o seu Camões, poeta do qual Adília é muito íntima, como vemos nos já mencionados versos,

eu percebo-o  
 transforma-se o outro  
 no eu  
 em virtude  
 de eu o comer  
 (comer  
 tem uma conotação sexual  
 em português)  
 mas isso é feio (p.480)

Os versos espelhados citados por Adília Lopes são emprestados de Cesário Verde a falar de Luis de Camões, mas são Adília citando o Camões de Cesário, ou ainda o Camões citado por Adília é de Cesário. Trata-se, pois, de uma sequência infinita de possibilidades de combinações, o que traz a memória da imagem da latinha de pó Royal (a que impressionou Borges) reproduzida, ela mesma, na imagem da latinha, que por sua vez tem a mesma imagem, *ad infinitum*. Esse espelhismo se dá também na invocação da Sórora Mariana Alcoforado, que, ao ser personagem de Adília, passa a ser mais uma voz, entre as tantas das quais a poeta se utiliza para, inclusivamente, negar-se:

Não sou Marianna  
 e tu não és Chamilly (p. 573)

É por isso que em Adília o espelhismo que vemos é diferente, por exemplo, do freudiano (C.f.: Freud: 1969), pois a poeta não se projeta diante de si como sendo seu ideal. O espelho de Adília Lopes tem uma função mais repetitiva, porém na indecidibilidade, em que a duplicação desdobra as inversões. Desse modo, o espelhismo é como um duplo sentido da reflexão: o ver, o ver-se, o pensar, e é também um gesto radicalmente

contemporâneo, porque se mostra atento ao que, na introdução, chamei, a partir de Agamben, de obscuro.

Lemos em Borges: “Al outro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas” (Borges: 1996, p.186) e, em Adília, “Este livro/ foi escrito/ por mim” (p.375). Se, no caso do argentino, há uma tensão entre o autor, o eu e o sujeito civil – “yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica” (1996, p.186) –, para a poeta portuguesa há a necessidade de afirmar que o livro foi escrito por ela. Adília Lopes quer “perseverar em su ser”, como “la piedra eternamente quiere ser pedra y el tigre um tigre” (Borges: 1996, p.186). Entretanto, os seus duplos (Maria Cristina, a freira poetisa barroca, Mariana Alcoforado, as personagens de contos de fadas, etc), em um gesto afetivo, também buscam esta subjetivação “em su ser”.

### 3.1. A recepção crítica

A agregação de temas cotidianos, como a propaganda e o dinheiro, a questões mais *dignas* de pertencer ao espaço poético tradicional, fazem parte do projeto literário Adília Lopes. O resultado da “soma” (intertextualidade com a tradição literária + temas cotidianos) feita por Adília Lopes, como observa Rosa Maria Martelo, tende a ser um divisor de águas:

[é] certo que perplexidade, fascínio, curiosidade dividem os leitores desta “poetisa pop”, mas, o que é mais interessante – porque mais raro –, é que, ao mesmo tempo que os dividem, também os reúnem em conversas que evoluem em torno de questões como as de saber se o que Adília Lopes escreve é ou não é poesia, se deve ou não deve ser levado a sério, se tem uma matriz erudita, se é irrelevante ou simplesmente genial, e por aí adiante, num desfiar de interrogações que facilmente passam de um extremo a outro extremo. (Martelo, 2004, p. 45)



No entanto, esta associação é realizada, nas palavras de Sofia de Sousa Silva, “como muita da poesia feita a partir da segunda metade do século XX, e sobretudo dos anos de 1970” (2007, p.32,33), pois

a obra de Adília debruça-se sobre o cotidiano e, dando-lhe um tratamento formal, busca nele um efeito de transfiguração [já que] não há palavras nem assuntos mais ou menos próprios para a poesia. A linguagem e os temas da vida de todos os dias podem ser dotados de intensa força poética. (Silva: 2007, p.32, 33)

A poesia de Adília, como bem observam muitos de seus estudiosos, debruça-se sobre o irreverente, tendo o cotidiano, com frequência, como centro de força, para, a partir disso, mostrar forte carga dramática. Essa poética se vale de assuntos prosaicos e, por isso, causa, até hoje, certo estranhamento. Por outro lado, o que é estranho para uns sabe muito engraçado para outros, já que, aqui no Brasil, a poesia de Adília Lopes é muito bem aceita, tendo, inclusive uma antologia (luxuosa) publicada em 2002, em razão de uma parceria das editoras 7Letras e Cosac & Naify, posfaciada por Flora Süssekind.

No entanto, o que pode atrair certo público [brasileiro], ainda mais se falamos dos não acadêmicos,<sup>20</sup> é a leitura superficial desta obra, que pode ser feita só em atenção ao tom humorístico que esta, muitas vezes, tem. A superficialidade da leitura está na falta de rigor de recepção do humor adiliano, feito com ironia, tendo, portanto, função muitas vezes corretiva, ou autodepreciativa, ou ainda retórica. Adília ironiza ao modo de Gonçalo M. Tavares, que, em seu último sucesso de vendas, *Uma viagem à Índia*, teoriza a ironia do seguinte modo:

Por cima da catástrofe, de um ponto de vista aéreo,  
o homem é capaz de ironizar,  
porém, já debaixo da catástrofe,  
debaixo dos seus escombros,  
a ironia será a última a aparecer

---

<sup>20</sup> Em 2000, quando foi publicada a sua poesia reunida, *Obra*, Adília Lopes tornou-se uma figura pública, de um momento para o outro, sendo convidada, inclusive, a aparecer em programas de televisão.

depois da acção instintiva de defesa,  
do desespero que ainda emite ordens e tentativas,  
e do último grito que assinala o fracasso.

Só depois deste grito a ironia regressa,  
dizendo, quando muito:  
morro, é certo, mas mesmo assim  
guardo uma elegante distância em relação  
à minha morte.  
Eis, Bloom, em traços largos,  
a apresentação da velha ironia  
que por vezes utilizaremos para evitar  
rir às gargalhadas, ou chorar. (2010, p.37-38)

Para os leitores desta Adília exclusivamente humorística, a poeta é, muitas vezes, apenas uma senhora engraçada a falar de gatos, fodas, rosas, vacas, bolor e espelhos. O que não percebem é que estes mesmos vocábulos, como tantos outros como *shampoo*, Johnson & Johnson,<sup>21</sup> dinheiro,<sup>22</sup> Barbie<sup>23</sup> e Einstein,<sup>24</sup> realçam o carácter opressor da língua, a luta contra o estereótipo e seu reino como estratégia mais segura para evitar que o discurso se enraíze nas tentações do autoritarismo. Em *Aula*, Barthes esclarece este ponto, quando assinala que a língua possui, como característica principal, um modo de ser fascista. A língua impõe-se a si mesmo como uma ordem inexorável, inclusive em seu modo de utilização comum:

Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista: ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. (Barthes: 1978, p. 14-15).

---

<sup>21</sup> “Quantas vezes me fechei para chorar/ na casa de banho da casa da minha avó/ lavava os olhos com shampoo/ chorava/ chorava por causa do shampoo/ depois acabaram os shampoos/ que faziam arder os olhos/ no more tears disse Johnson & Johnson” (p.125)

<sup>22</sup> “Primeiro/ o dinheiro// Primeiro/ as facturas// A vida/ depois// A vida/ nunca” (p.546)

<sup>23</sup> “Barbie (não é Barbie, é Midge) está grávida e o bebé recém-nascido já nasceu, está à vista na caixa, com Barbie, e Barbie está de barriga grande.” (p. 572)

<sup>24</sup> “Não sou/ menos/ que Einstein/ nem que/ Claudia Schiffer/ não sou/ mais/ que uma osga/ ou que uma barata” (p. 377).

Se, como nos ensina Barthes, ainda em *Aula*, o elo entre o real e a linguagem (C.f.: Barthes: 1978) é incontornável, por que leitores menos atentos pensam que tudo nesta poesia se dá no nível do tema ou da armação visível dos lances narrativos, como se não houvesse uma busca pela sintaxe?

Talvez porque não percebam o que Adília enxerga no cotidiano, ou a “ ‘inteligência textual’ que sua poesia vem conquistando cada vez mais espaço e se tornando um lugar para leitores cansados de uma tradicional ordem poética, ética e estética” (Alves: 2004, p.235), como bem observa Ida Alves. Ou ainda porque não observam a firme relação desta poeta com a sua “Musa” “cruel”, como lemos, novamente, nos versos

A minha Musa antes de ser  
a minha Musa avisou-me  
cantaste sem saber  
que cantar custa uma língua  
agora vou cortar-te a língua  
para aprenderes a cantar  
a minha Musa é cruel  
mas eu não conheço outra (p. 63)

E assim, por Adília não conhecer, inclusive por talvez não **querer** conhecer outra Musa, luta contra o capital selvagem, deus do lucro, que “roubou aos poetas, seus exclusivos inventores, o valor não-dialético do não, travestindo-o em ‘politicamente correto’ com o cortejo normativo do ‘não se pode fazer’, ‘não de deve dizer’... profundamente antipoéticos e contra inventivos, num êxtase restritivo... e democraticamente...totalitário!” (Castro: 2006, p.254). Em um projeto que celebra a liberdade de expressão e uma poética contemporânea atenta ao testemunho do que podemos chamar de real, Adília serve a sua musa, indo no sentido contrário de uma massificação cultural e social.

### 3.1.1 A poetisa *pop* é ironista

O aparecimento em “No more tears” (p.125) da marca Johnson & Johnson, revela o à vontade de Adília com o uso de linguagens inusitadas, em certa medida impróprias de figurar em um espaço lírico. Muito provavelmente, mais uma vez nas palavras de Sofia Sousa Silva, porque

a consciência de que o poema se faz com palavras e não com ideias ou sentimentos, de acordo com a célebre frase de Mallarmé, é tão profunda que não fazem<sup>25</sup> distinção entre os temas a tratar. Qualquer tema pode ser poético, qualquer palavra pode caber num poema, desde que lhe seja necessária. (Silva: 2007, p.35)

E, assim, a poeta soma a esses recursos incomuns a sua erudição literária, criando um espaço poético intertextual cujo resultado é a fundação de um universo de reflexão de linguagem bastante próprio. Desde *Um Jogo bastante perigoso*, como a poeta cuidadosamente intitula seu primeiro livro, Adília Lopes (re)arruma significantes e significados, desloca palavras e sentidos, propondo uma inversão de valores. Os recorrentes usos desses *jogos*, bem como as interlocuções com a tradição, fazem da poesia de Adília, nas palavras de Eduardo Prado Coelho, “um caso inesperado na poesia portuguesa contemporânea – (...) que desconcerta todas as categorias pré-estabelecidas” (20/11/08).

E por que o uso recorrente do eu é da ordem do cotidiano? Talvez porque Adília perceba que a cultura de massa nos invade e viola a vida: quem nunca ouviu uma música que detesta, porque um rádio está ligado em um consultório médico, ou vindo de um carro com um som potentíssimo? Quem nunca viu um programa televisivo que lhe causa horror, durante o qual deveria ser um agradável encontro com amigos em um bar ou um

---

<sup>25</sup> O sujeito deste verbo é Manuel Bandeira e Ruy Belo. Não obstante, o procedimento de Adília Lopes é semelhante, neste caso, ao dos dois poetas citados.

restaurante? Todos nós, que frequentamos lugares sociais, somos recorrentemente submergidos pela cultura de massa, a mesma que, embasada na faceta perigosa do processo capitalista, pratica, sem provocar muitas discussões e sem que se levante efetiva resistência, uma das formas mais cruéis de violência, a ideológica, como já observava Adorno (C.f.: Adorno: 1998)

Dentro da reflexão acerca de subjetivação, Adília Lopes, uma poeta de máscaras, forja uma série de pequenas ficções. O nome de batismo da poeta, presente no poema a seguir, estabelece um *jogo* com os nomes de sua “mãe” e de sua “avó”, o que cria uma esfera de familiaridade. A “*Escola de Mulheres*” à qual pertence Adília é a sua família, creio que não no sentido autobiográfico de ascendência ou linhagem, mas sim no de um agrupamento poético, que integra aprendizes e mestres.

Maria José Silva  
 bióloga amiga  
 da minha mãe  
 Maria José Viana  
 a minha mãe  
 e a minha avó  
 Maria José Fidalgo  
 o fidalgo aprendiz  
 Maria José Fidalgo de Oliveira  
 o Cavaleiro de Oliveira  
 ou o Monsieur de La Souche  
 já não sei se da *Escola de Mulheres*  
 se do *Burguês Fidalgo*  
 Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira  
 freira poetisa barroca” (p.320 )

Os versos “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca”  
 quando somados a

Eu sou a luva  
 e a mão  
 Adília e eu  
 quero coincidir comigo mesma” (p.337)

, leva-nos a pensar a poética adiliana como uma recorrente transição de sujeitos, realizada em um corpo poético com leve aproximação ao que podemos chamar de pós-moderno. Para Terry Eagleton, o “sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade (...). Assim o corpo funcion[a] ao mesmo tempo como o aprofundamento vital das políticas radicais e seu total deslocamento” (Eagleton: 1996, p. 72-73). O corpo poético escrito por Adília Lopes é carregado de sujeição, como se preso a um “labirinto” de linguagem. *A Ordem do discurso* (Foucault: 2009) adiliano não é arraigada a uma centralização do sujeito que enuncia, mas sim a uma cadeia de personagens que testemunham as experiências da autora Adília Lopes.<sup>26</sup>

Nos recém-citados poemas, verificamos, respectivamente, a *verdadeira identidade* da poeta – “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira” – e a necessidade de a poeta/autora mascarada “coincidir” com o seu “eu”. Ou, como observa Lúcia Evangelista, “Adília Lopes não é Adília Lopes, mas Maria José. Adília é o ‘Eu falo’ que assina os poemas, o ‘mim’ que escreve e que o faz enquanto sujeito e objeto da poesia” (22/03/2011)

Quando falo em *verdadeira identidade* no parágrafo anterior, o sintagma aparece grifado com o intuito de avisar ao leitor deste texto dissertativo de que a minha intenção não é discutir a identidade adiliana, pelo menos não sob um prisma heteronímico, como um estudioso de literatura portuguesa poderia ficar tentado a fazer. Até porque o grandioso (às vezes, inclusive maior que ele mesmo) Fernando Pessoa, já foi convidado para este estudo, quando aproximei Adília Lopes do heterônimo Ricardo Reis.

---

<sup>26</sup> Chamo Adília Lopes de autora aqui embasada na ideia foucaultiana de que “autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (Foucault: 2009, p.28)

Assim sendo, visto que a minha proposta não é analisar a fundo a *verdadeira identidade* adiliana, ou melhor, por perceber este tema como sendo de resolução difícil, recorro à ideia foucaultiana de “treinamento de si”:

[n]enhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo: este era um dos princípios tradicionais aos quais, muito tempo depois, os pitagóricos, os socráticos, os cínicos deram tanta importância (...). Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: ela é operadora da transformação da verdade em *ethos*. (Foucault: 2006, p.146-147)

Repito: como não pretendo aprofundar o estudo acerca da identidade adiliana, nem como uma questão de ordem psicológica, menos ainda heteronímica, o que proponho é pensar a subjetividade, esse espaço do sujeito na linguagem. Deste viés, o que se observa é que não há dialética em Adília Lopes, pois esta lógica propõe uma síntese e o que se nota na poeta em estudo são subjetividades situadas num entrelugar e, por isso, escorregadias como o “peixe” da “arte poética” – poema citado no capítulo anterior. O que observamos em Adília é o impasse, e é por isso que aposto, não numa dialética, mas em um acúmulo de tensões.

O poema “Body art?” é um exemplo desta economia de tensões. No título há uma interrogação, como se este questionasse o *estar* gorda e o *estar* magra, narrado pelo sujeito poético. Adília, portanto, se encontra, ou melhor, se coloca em constantes impasses, em um lugar de tensão, mais evidenciado quando lemos juntos os versos “detesto o sofrimento” (p. 275), de “Body art?”, de 1999, e o poema sem título publicado em *Caderno*, de 2007.

A vida  
é luta  
e eu gosto  
assim (p. 606)

Com o artifício do uso de máscaras poéticas e sua vasta recuperação de ditos populares e dicções incomuns na poesia lírica, Adília Lopes faz da escrita “um exercício pessoal feito por si e para sim”, “uma arte da verdade díspar” (Foucault: 2006, p.151).

Questões sociais podem ser encontradas na obra de Adília, em grande parte dos casos como razão para a ausência presente da sexualidade em seu fazer poético. Além disso, o corpo que é visto na poesia de Adília Lopes deixa a desejar no que se refere às imposições da sociedade como corpo paradigmaticamente desejável. O corpo recusado de Adília Lopes recupera “uma *teoria* do corpo [que] corre o risco de autocontradição”, pois, para Eagleton, “o corpo nos dá um pouco de certeza sensorial num mundo cada vez mais abstrato” (1996, p.73). Em “Body art?”, notamos uma insatisfação do sujeito poético autobiográfico, comum na poesia de Adília, com a maneira pela qual o mundo percebe e recebe o que foge aos padrões de beleza. Nesse poema, em cujo título vemos as exigências dos valores *fashion* e de academia de ginástica, há uma interrogação que sinaliza o questionamento desse sujeito poético a esses valores que lhe provocam sofrimento:

Body art?

Com os remédios  
engordo 30 Kg  
o carteiro pergunta-me  
para quando  
é o menino  
nos transportes públicos  
as pessoas levantam-se  
para me dar o lugar  
sento-me sempre

Emagreço 21 Kg  
as colegas  
da Faculdade de Letras  
perguntam-me  
se é menino  
ou menina



No metro  
 um rapaz  
 e um velho  
 discutem  
 se eu estou grávida  
 o rapaz quer-me  
 dar o lugar

Detesto  
 o sofrimento (p.275)

O poema referido é uma espécie de narrativa que descreve o sofrimento com um corpo, tão invisível como objeto de desejo que não há a possibilidade de estar gerando um novo ser, pois seria necessário o ato sexual para a gravidez. Esse corpo permite apenas a discussão entre o “velho” e o “rapaz” acerca duma possível gravidez. O poema é finalizado com o verso “Detesto/ o sofrimento”, que revela um sentimento de dor, de ausência, de insuficiência e de descontentamento que se apresenta na poesia adiliana.

Sobre um prisma mais sociológico, mas nem por isso menos poético, “Body art?” é um poema, segundo as ideias de Bauman, sobre o “tipo de vida colocado em movimento e impulsionado pela compulsão à fuga” (2007, p.111), pois precisamos atender às demandas sociais de uma economia orientada pelo consumo que nos dizem que o tempo flui depressa. Assim, como afirma Andrezej Stasiuk, romancista polonês e analista da condição humana contemporânea,

[a]plicando várias técnicas, podemos alterar nossos corpos e remodelá-los segundo diferentes padrões... Quando se folheiam revistas sofisticadas, tem-se a impressão de que elas contam principalmente uma história – sobre as maneiras pelas quais é possível mudar a personalidade de alguém, começando por dietas, ambientes, lares, até a reconstrução de nossa estrutura psíquica, que tem frequentemente como codinome a proposição do “seja você mesmo” ( *Apud* Bauman: 2007, p.110)

Adília se vale da marginalidade para maldizer suas realidades modernas, e coloca em observação os valores da sua sociedade, incorporando-os para criticá-los. Em um processo de lamentação, ela recupera a tradição poética erudita somando-lhe um universo

de escrita absorvente de *clichês*, ditos populares, estórias infantis, *outdoors*, entre outras banalidades e referências distanciadas da cultura erudita.

### 3.2 “Dinheiro” e literatura”: mercado e valor na poesia de Adília Lopes

L’argent  
est  
violent

Le prix  
de l’argent  
est  
le sang

Adília Lopes  
(*Le vitrail La nuit \* A árvore cortada*)

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta.

Luis de Camões  
(*Os Lusíadas*, Canto I, 3, 7-8)

Em um capítulo cuja proposta é estabelecer uma análise do prosaicamente poético em Adília Lopes, acrescento este subitem cujo cerne é observar como dois temas, mercado e valor, aparecem na poesia de Adília. Ambos podem servir de ponto de partida para ideias/perguntas dialogantes, e, por isso, nada paradoxais: *Qual o valor do mercado (editorial) para a literatura? Que tipo de valor a literatura quer receber do mercado (editorial)?* Coloco, nas duas perguntas, o vocábulo editorial entre parênteses, pois aqui, para além de observar as relações do mercado editorial, tenciono abordar o mercado e o valor sob diversos de seus desdobramentos: o atualíssimo mercado e o já tradicional lugar do poeta, notando como se dá a adventícia presença do dinheiro como assunto literário.

E, para tal tarefa, começo com um poema intitulado “Dinheiro e Literatura”, do livro *Sete rios entre campos*, publicado em 1999:

### Dinheiro e Literatura

A viúva do escritor  
 pedia esmola  
 à minha avó  
 a título de viúva  
 do escritor

\*

Não percebe nada  
 de literatura  
 a personagem principal  
 é a tia Emiliana  
 porque é  
 quem tem o dinheiro

\*

O livro inédito  
 do tio escritor  
 havia de fazer  
 a fortuna  
 das herdeiras  
 mas o editor pagou pouco  
 ou a prima Berta mentiu (p.325)

Nos versos citados, a figura do editor é transformada em uma personagem, que, talvez, assim como a “tia Emiliana”, “Não percebe nada/ de literatura”, pois o primeiro pagou pouco, “ou”, como suspeita o sujeito lírico “a prima Berta mentiu”. A tia Emiliana, que não percebe nada de literatura, é quem tem o dinheiro. Tal afirmação do sujeito lírico me leva a pensar que “Dinheiro e literatura”, apesar de ser o título do poema, formado por dois substantivos ligados por uma conjunção aditiva, é uma soma, não só inesperada, mas também, e, por que não?, principalmente, impossível no “mundo dos negócios”.

Mundo este em que livros são muito vendidos, mas literatura não. Mundo este formado por uma “sociedade de consumidores”, que, nas palavras de Zygmunt Bauman,

é um tipo de sociedade que (recordando um termo, que já foi popular, cunhado por Louis Althusser) “interpela” seus membros (ou seja, dirige-se a eles, os saúda, apela a eles, questiona-os, mas também os interrompe e “irrompe sobre” eles) *basicamente na condição de consumidores*. (2008, p.70)

Pobres, então, das “herdeiras” que pensaram em fazer fortuna com o “livro inédito”. Talvez porque as pobres não entendam que, apesar de ser um “livro” o que o tio deixa, trata-se de literatura, algo que nunca deu fortuna. Uma vez que a presença de Camões é incontornável em literatura portuguesa, e, por isso, neste texto é constante, observo o sentido de fortuna como destino, fado, sorte, para Camões. No soneto a seguir transcrito, o vate lamenta sua má sorte.

Erros meus, má Fortuna, Amor ardente  
Em minha perdição se conjuraram;  
Os erros e a Fortuna sobejaram,  
Que para mim bastava Amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente  
A grande dor das cousas que passaram,  
Que já as frequências suas me ensinaram  
A desejos deixar de ser contente.

Errei todo o discurso de meus anos;  
Dei causa a que a Fortuna castigasse  
As minhas mal fundadas esperanças.

De Amor não vi senão breves enganos.  
Oh! Quem tanto pudesse, que fartasse  
Este meu duro Génio de vinganças! (Camões: 2005, p.23)

A deusa romana da sorte, Fortuna, representada cega ou com a vista tapada e portando uma cornucópia e um timão, simboliza a distribuição de bens e a coordenação da vida dos homens. O destino de Camões é traçado por uma má sorte. O descontentamento de que Camões fala em “Amor é um fogo que arde sem se ver” é, de fato, descontente, pois “A grande dor das cousas que passaram,/ Que já as frequências suas me ensinaram/ A desejos deixar de ser contente”. Os discursos errados do poeta humanista levam a Fortuna a castigá-lo. Camões não entendeu que literatura não dá fortuna, assim com as herdeiras do tio. Por

isso, o vate teve que calar a voz diante da “gente surda e endurecida”, por saber que o destino não daria recompensa a quem canta:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho  
 Destemperada e a voz enrouquecida,  
 E não do canto, mas de ver que venho  
 Cantar a gente surda e endurecida.  
 O favor com que mais se acende o engenho  
 Não no dá a pátria, não, que está metida  
 No gosto da cobiça e na rudeza  
 Dũa austera, apagada e vil tristeza.

E não sei por que influxo de Destino  
 Não tem um ledo orgulho e geral gosto,  
 Que os ânimos levanta de contino  
 A ter pera trabalhos ledo o rosto.  
 Por isso vós, ó Rei, que por divino  
 Conselho estais no régio sólio posto,  
 Olhai que sois (e vede as outras gentes)  
 Senhor só de vassalos excelentes. (*Lus*, X, 145-146)

Digressões camonianas à parte, outra percepção que imagino faltar às herdeiras é a de que *time is money*, ou em português e versificado por Adília, “Tempo/ é dinheiro”. Cito os versos da poeta que tem medo de não ter dinheiro, e que mesmo sem gostar do vil metal sabe que é preciso tê-lo:

Tempo  
 é dinheiro  
 diz-se  
 e não se diz  
 tempo  
 é amor

Os homens  
 e as mulheres  
 são os únicos  
 animais  
 que inventaram  
 o dinheiro?

Não gosto  
 do dinheiro  
 não gosto  
 de contas  
 Tenho medo  
 de vir

a não ter  
dinheiro (p.549)

No poema Adília questiona: “Os homens/ e as mulheres/ são os únicos/ animais/ que inventaram / o dinheiro?”, quase que retoricamente, pois parece clara a ironia quanto à animalidade da espécie humana – animais, ditos racionais, que ao mesmo tempo são capazes dos mais nobres sentimentos, o que nos difere dos animais irracionais, mas que, por ganância e cobiça, movidos por valores nada nobres, são capazes de matanças e extinção de povos.

Em nosso tempo, estes valores são mascarados pela ideia de “sociedade de consumidores”, que, num primeiro momento, forja uma igualdade de possibilidades e um livre direito de escolha – já que passamos do feudalismo – mas que, na verdade,

representa um conjunto peculiar de condições existenciais em que é elevada a probabilidade de que a maioria dos *homens* e da *mulheres* [grifos meus] venha a abraçar a cultura consumista em vez de qualquer outra, e de que na maior parte do tempo obedeçam aos preceitos dela com máxima dedicação (Bauman: 2008, p.70)

A poeta que “não” gosta de “dinheiro” nem de “contas” tem “medo de não vir a ter dinheiro”, pois percebe que o caminho *cultural* é estar na “sociedade de consumidores”, ainda que a poeta não se comporte “de forma irrefletida”,<sup>27</sup> até mesmo por ser uma poeta. Esse caminho cultural é, muitas vezes, “vazio”. É preciso, pois, “defender” e “escavar” o literário, ter a “literatura como experiência” (Lopes: 2003, p. 11), pois, ainda nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes,

[c]ada vez mais o termo “cultura” aparece a englobar sem sobressaltos o que se designa por “produção literária” e onde se reúnem coisas tão diversas que vão desde as *obras*, em verso ou prosa, cujo apelo é inseparável de uma

---

<sup>27</sup> Bauman afirma que “a *cultura* consumista é o modo peculiar pelo qual os membros de uma sociedade de consumidores pensam em seus comportamentos ou pelo qual se comportam ‘de forma irrefletida’ – ou, em outras palavras, sem pensar no que consideram ser seu objetivo de vida e o que acreditam ser os meios corretos de alcançá-los”. (2008, p.70)

indecifralidade radical, até àquele tipo de *produtos*, também em verso ou prosa, que tanto corresponde aos apenas lúdico como à disponibilização de informação ou à consolidação das opiniões e sentimentos comuns (2003, p. 11)

Noutro poema, como se fosse aceitando o grande, muitas vezes absoluto, valor que o dinheiro tem, Adília percebe que “Para escrever/ é preciso/ dinheiro”, e para isso “ter pouco/ que fazer”. O entendimento adiliano da relação entre tempo e dinheiro do poema citado atrás difere do citado a seguir:

1  
Para escrever  
é preciso  
ter pouco  
que fazer

(tirando  
esta quadra  
não consegui hoje  
escrever mais nada)

2  
Quando a vida  
é madrasta  
a arte  
não basta

(entre pato e peru  
este bicho  
cruza-se comigo  
no Campo Santana  
Eva não faria melhor  
do que eu  
ao mundo para quadro de Isabelino  
nada lhe falta, Rosa Alice)

Para escrever  
é preciso  
dinheiro (p.392, 393)

*Dia longo*  
Porque  
é preciso  
pagar e caro  
o carro

*Dia curto*  
Viver  
é trabalhar  
o trabalho

é lazer  
(é laser) (p.460)

, pois naquele o “amor” é um valor mais alto (que se alevanta, como diria Camões), em detrimento do “dinheiro”, que é uma necessidade prática e absoluta – no sentido real e cotidiano.<sup>28</sup> No entanto, neste poema, o “dinheiro” aparece como condicionador da escrita,<sup>29</sup> pois “para escrever/ é preciso/ dinheiro” e “ter pouco que fazer”. Assim sendo, se por um lado tempo é dinheiro, como o capitalismo *american way of life* sugere, o tempo de sobra, ou sem ter o que fazer, é o que permite a escrita do poema. “Dinheiro e literatura” acabam unidos, não só na estrutura sintática do título do primeiro poema aqui citado, mas também numa intrigante associação de valor. A respeito disso, sobre o mesmo poema, falamos Maria Christina de Azevedo Gomes, em um belo texto intitulado “Decifras ou de Adília”:

[u]ma das máximas do capitalismo é que para haver ricos há que haver pobres, o lucro geralmente advém da subvalorização do trabalho de outrem pelos donos dos meios de produção. Selvagem é o adjetivo que compõe o sintagma mais usual quando falamos de nosso sistema econômico; o capitalismo é selvagem e a lei da selva é a manutenção da cadeia alimentar. O poema deixa pairando no ar uma dúvida: para que essa desafortunada viúva se encontre mendigando, ou o editor subvalorizou o produto do trabalho de seu marido escritor, ou a lei da selva passou a dominar também o interior da dinâmica familiar em que o mais forte engole o mais fraco. (2010, p. 217)

Os poemas até agora citados sugerem que o dinheiro, temática usualmente marginal à poesia, desempenha um papel que vai da resistência à resignação, do desconforto ao

---

<sup>28</sup> No capítulo anterior já apresentei o diálogo de Camões e Adília, mas em se tratando de dinheiro, talvez a figura do vate seja incontornável. Como epígrafe desta seção cito dois versos da proposição d’*Os Lusíadas* referentes à parte histórica do poema que narra a aventura mercantil, da qual a cor do metal o poeta quinhentista nunca viu, pois desta viagem histórica ele nunca participou, pois Luis de Camões não é Vasco da Gama, nem nenhum outro barão assinalado dos que “Passaram ainda além da Taprobana”. (*Lus*, I, 1,4)

<sup>29</sup> Cabe aqui um dado biográfico. Adília, em uma nota da sua *Dobra*, informa-nos que “*Sete rios entre campos, Irmã barata, irmã barata* e *O regresso de Chamilly* foram escritos com o apoio de uma bolsa de criação literária do IPLB [Instituto Português dos Livros e Bibliotecas]” (Nota da autora), que lhe foi atribuída em 1999.



enfrentamento. Vejamos que “a título de viúva/ do escritor”, a mulher pedia dinheiro à avó do sujeito lírico. Este é uma personagem que só cuida da narrativa, ou melhor, de fazê-la, não investiga a história, pelo menos não direta e declaradamente. No entanto, é esse sujeito quem dá o “título” de viúva à “viúva do escritor”. Poderia ser de marquesa, de princesa, de baronesa, mas é de “viúva do escritor”. Ou seja, a palavra que atribui a relação social da mulher com o falecido escritor é a mesma que confere nome de dignidade ou de profissão. Sem falar que título afere também a qualidade e a capacidade, pois em um concurso, por exemplo, tem aptidão e competência quem apresenta mais títulos.

A narrativa de Adília Lopes, em “Dinheiro e literatura” traz à lembrança a tença que Luís de Camões recebia por ter sido soldado na guerra, como já observou Luis Maffei sobre o mesmo poema. Nas palavras de Luis,

[s]e na narrativa do poema há “esmola” e não herança ou pensão, fica sugerida outra narrativa, esta presente na história da literatura portuguesa. Refiro-me à tença que continuou sendo paga à mãe de Camões depois da morte do poeta. A razão da tença não foi a obra do escritor, mas os serviços que ele prestou à Pátria como soldado. Diz-se que Camões morreu pobre, vivendo da “esmola” pedida por seu escravo javanês. A imbricação impõe-se: na contemporaneidade do poema de Adília, o “escritor” é morto e sua “viúva” pede “esmola”, e o jogo envolve um “editor”, alguém que, nesse caso, assume as vezes do capitalista. Na memória camoniana, por outro lado, a “esmola” não se deve a obra alguma, pois não foi na condição de mãe do poeta morto que a mãe do soldado morto seguiu sendo paga. (22/09/2010)

Entretanto, para o imaginário, numa afável combinação entre mito e história, o vate recebia este pagamento por seu trabalho como poeta, mas “[m]uito já se discutiu se essa tença tinha origem na sua atividade de poeta ou de soldado, ou em ambas; muito se ponderou a real quantia, assim como quem a ia buscar ao palácio.” (Boechat: 13/ 03/ 2010). Sophia de Mello Breyner Andresen, em “Camões e a tença”,<sup>30</sup> canta a humilhação do vate.

---

<sup>30</sup> Cito o poema: Irás ao paço. Irás pedir que a tença/ Seja paga na data combinada/ Este país te mata lentamente/ País que tu chamaste e não responde/ País que tu nomeias e não nasce.// Em tua perdição se

Ao tratar deste poema de Sophia, Virginia Boechat entende que “a partir do valor dado pelas palavras de Camões à leitura e ao entendimento da obra, numa primeira aproximação, que o poema andreseniano veja na pensão – a recompensa em dinheiro por algo que não tem preço – uma forma de humilhação.” (Boechat: 13/03/2010)

Se a Camões era paga uma tença, *O poeta de Pondichéry* – segundo livro de Adília Lopes, publicado em 1986 pela Editora Frenesi – é recebido por Diderot, que se preocupa “com a fortuna do mau poeta” e “aconselha-o a partir para Pondichéry e a enriquecer lá” (p.43), como nos informa a autora em uma nota de introdução. *O poeta de Pondichéry* é um conjunto de doze poemas que narra a história de “um jovem que escreve versos” (p.43). Na opinião de “Diderot” (p.43), os versos são maus. Para Jorge Fazenda Lourenço, “a partir deste ‘argumento’ ou das questões por ele suscitadas [é] que Adília Lopes vai inventar uma história própria, nela (re)construindo aquela que é, já, a sua personagem.” (22/11/86). As perguntas do segundo parágrafo da nota introdutória do livro indicam um agudíssimo entendimento dos mecanismos da ironia e da irrisão. Cito a nota de Adília Lopes:

[p]orque que o mau poeta deve ir para Pondichéry e não para outro lugar? Porque é que os seus pais são joalheiros? Porque é que juntou 100 000 francos? E porque é que passou doze anos em Pondichéry? Não sei explicar. O que me atrai é precisamente isto: Pondichéry, pais joalheiros, 100 000 francos, doze anos (p.43)

Diderot, o filósofo e escritor do século XVII, é transformado em “Diderot (ou quem fala por ele em *Jacques Le Falaliste*)”, no livro de Adília Lopes. O “Diderot” de Adília recomenda ao jovem que escrevia maus versos partir para Pondichéry e enriquecer lá, “E a

---

conjuraram/ Calúnias desamor inveja ardente/ E sempre os inimigos sobejaram/ A quem ousou seu ser inteiramente.// E aqueles que invocaste não te viram/ Porque estavam curvados e dobrados/ Pela paciência cuja mão de cinza/Tinha apagado os olhos no seu rosto.// Irás ao paço irás pacientemente/ Pois não te pedem canto mas paciência.// Este país te mata lentamente (ANDRESSEN: 2004, p. 72)

que sobretudo não publique os versos” (p. 43).<sup>31</sup> Esta pequena narrativa contada em doze poemas funciona como uma metáfora irônica da condição poética – eis que volta a lume a ironia.

Pondichéry, situada na Costa de Coromandel, na Índia, é um lugar multicultural que combina ioga e ciência. Por que, para Diderot, um dos primeiros autores que faz da literatura um ofício, este seria o lugar apropriado aonde o jovem que fazia maus versos deveria ir para fazer fortuna? A pergunta é o que interessa a Adília e, apesar de a mim interessar também, deixo aqui a questão de lado para pensar não na ida para Pondichéry, mas sim na volta do jovem para perto de Diderot, a quem *O poeta de Pondichéry* deve a “fortuna” e os “desgostos”. No poema “II” do livro, lemos:

---

<sup>31</sup> Transcrevo o trecho do romance de Diderot em que o Poeta de Pondichéry aparece: “– Não, não, a história do poeta de Pondichéry, a história do poeta de Pondichéry. – Um dia veio a mim um jovem poeta, como acontece diariamente... Mas, leitor, que relação há entre isto e a viagem de Jacques, o Fatalista, e de seu amo?... – A história do poeta de Pondichéry. – Depois das exortações ordinárias à minha sagacidade, gênio, gosto, bondade e outras coisas, das quais não acredito numa só palavra, por mais que venham me repetindo tudo isso há mais de vinte anos e, talvez, de boa fé, o jovem poeta tirou um papel do bolso: - São meus versos – disse-me. – Versos! – Sim, senhor, e espero que tenhais a bondade de dar vossa opinião sobre eles. – Apreciais a verdade? – Sim, senhor, e pergunto-vos qual é. – Ireis saber. – O quê?! Sois tolo o bastante para crer que um poeta venha buscar a verdade junto a vós? – Sim. – A ponto de dizer-lha? – Seguramente! – Sem contemplação? – Sem dúvida: cá contemplação mais cultivada seria apenas uma ofensa grosseira; fielmente interpretada, significaria que sois um mal poeta. Como creio que sois bastante forte para ouvir a verdade, posso ainda vos dizer que sois um homem insosso. – E a fraqueza sempre teve êxito junto a vós? – Quase sempre... Li os versos de meu jovem poeta e disse-lhe: - Vossos versos não são apenas ruins; foi-me demonstrado também que nunca fareis bons. – Então devo continuar fazendo maus versos, pois não consigo deixar de fazê-los. – Eis uma terrível maldição! Senhor, concebeis em que espécie de aviltamento incorreréis? Nem os deuses, nem os homens, nem as colunas perdoaram a mediocridade aos poetas; foi Horácio quem disse. – Eu sei. – Sois rico? – Não. – Sois pobre? – Muito pobre. – E ireis juntar à pobreza o ridículo de ser mau poeta ... Perdereis vossa vida, ficareis velho. Velho, pobre e mau poeta. Ah! Senhor, que papel! – Estou ciente de tudo isso, mas sou levado, à minha revelia ... (aqui Jacques teria dito: “Mas isso está escrito lá em cima.”) – Tendes pais? – Tenho. – Qual é sua posição? – São joalheiros. – Fariam algo por vós? – Talvez. – Muito bem! Procurai vossos pais, propondo-lhes que vos adiantem uma trouxinha de jóias. Embarcai para Pondichéry; fareis maus versos no caminho, mas, quando chegardes, enriquecereis. Uma vez feita vossa fortuna, voltai a fazer aqui tantos maus versos quanto vos aprouver, conquanto não os mandeis imprimir, pois não cumpre arruinar ninguém... Há mais ou menos doze anos deu este mesmo conselho a um moço que veio a mim; hoje não seria capaz de reconhecê-lo. – Fui eu mesmo, senhor – disse-me, – que enviastes a Pondichéry. Fui até lá, juntei uma centena de mil francos. Voltei, pus-me a fazer versos, e eis o que vos trago... Ainda são ruins? – Ainda. Vossa sorte está selada; nada posso fazer, senão consentir que continueis a fazer maus versos. – É exatamente essa a minha intenção...” (Diderot:1993, p.45)

1

Para quê sacrificar mais uma página em branco?  
se ainda se escrevesse em peles de bezerros recém-nascidos  
atrevia-me a sacrificar bezerros recém-nascidos?  
acho que sim

2

Vou dedicar todos os meus poemas a Diderot  
escrevo só À Denis  
ele sabe que é esse Denis  
eu também  
as outras pessoas não  
não há embaraços

3

Se não tivesse conhecido Diderot  
dizia hoje coisas diferentes das que digo hoje  
devo-lhe a minha fortuna e os meus desgostos

4

Mercurocromo bofetadas café com leite ópio  
toda uma vida em vista de um poema  
de que Diderot não gosta (p.46)

A personagem “Diderot” causa no jovem (“mau”) poeta uma dependência combinada a uma relação de admiração e devoção. No entanto, tornando esta vinculação ainda mais esquizofrênica, há também um imenso incômodo do *Poeta de Pondichéry* por viver submetido a esta relação. O jovem poeta dedica seus poemas “À Denis” – em francês –, por assim supor que não haverá “embaraços”. Na estrofe em que o substantivo “embaraços” aparece, o *Poeta de Pondichéry* fala da sua dedicação a Diderot, primeiro porque ele vai dedicar todos os poemas àquele mestre e segundo porque, desde a ida para Pondichéry até o asilo onde o “fecharam”<sup>32</sup> (p.56), como vemos no último poema do livro,

---

<sup>32</sup> Cito o poema XII, na íntegra: “Deixei crescer muito a minha unha do indicador direito/ para poder escrever os meus poemas nas paredes da cela/ porque no asilo onde me fecharam/ não me dão tinta nem papel para escrever/ escrevo durante a noite/ porque durante o dia os asilados/ que estão na cela comigo/ estão sempre a espiar-me/ e quando os outros se põem a olhar para mim/ deixo de saber como me chamo/ tenho saudades do meu quarto/ no alto da torre de marfim/ que mandei construir em Pondichéry/ chamava o meu criado/ com um sistema de campainhas/ porque a torre tinha mil e sete degraus/ pensava que se Diderot fosse a Pondichéry/ não podia deixar de me visitar/ mas Diderot foi a Pondichéry/ e não me visitou/ agora quando batem à porta

os gestos do jovem poeta são voltados para o gosto de Diderot. Podemos observar isso nos versos “não sei sobreviver a Diderot/ Diderot pouco se importava comigo” (p.56), em que o *Poeta de Pondichéry* confessa flagrantemente, por saber da morte de Diderot, a sua insignificância para este, mais que isso, a pequenez que era a sua existência diante da grandiosidade de Diderot.

A ideia de sacrifício que inicia o poema, ao mesmo tempo em que salienta a posição crítica de Diderot, mostra o atrelamento afetivo do jovem poeta a seu mestre. Isso porque é Diderot que o jovem poeta admira tanto a ponto de dedicar “toda uma vida em vista de um poema/ de que Diderot não gosta”, com a vontade de que ele goste, na verdade. Entretanto, ao mesmo tempo, a dúvida em “sacrificar bezerros recém-nascidos”, assim como sacrifica “mais uma página em branco”, acentua, ainda que levemente, certa falta de crença na crítica de Diderot.

O décimo segundo poema de *O poeta de Pondichéry* narra o triste fim do jovem poeta que, em uma “cela”, juntamente com outros “asilados”, teme que não possa mais escrever.

Deixei crescer muito a minha unha do indicador direito  
para poder escrever os meus poemas nas paredes da cela  
porque no asilo onde me fecharam  
não me dão tinta nem papel para escrever  
escrevo durante a noite  
porque durante o dia os asilados  
que estão na cela comigo  
estão sempre a espiar-me  
e quando os outros se põem a olhar para mim  
deixo de saber como me chamo  
tenho saudades do meu quarto  
no alto da torre de marfim  
que mandei construir em Pondichéry

---

da cela/ penso primeiro que é Diderot/ que me vem visitar/ mas lembro-me de que Diderot morreu/ e fico com medo de que seja alguém/ para me cortar as unhas” (p. 56, 57)

chamava o meu criado  
 com um sistema complicado de campainhas  
 porque a torre tinha mil e sete degraus  
 pensava que se Diderot fosse a Pondichéry  
 não podia deixar de me visitar  
 mas Diderot foi a Pondichéry  
 e não me visitou  
 agora quando batem à porta da cela  
 penso primeiro que é Diderot  
 que vem me visitar  
 mas lembro-me de que Diderot morreu  
 e fico com medo de que seja alguém  
 para me cortar as unhas (p. 56-57)

O poema descreve o final do *Poeta de Pondichéry*, que se esquece da morte de Diderot, e, por isso, muitas vezes ainda acredita que o escritor o irá visitar, expressa a dor deste jovem poeta – dor de ter sempre alguém a interditar a sua escrita. No princípio foi Diderot, que, mandando-o para Pondichéry, queria que o jovem parasse de escrever e fizesse fortuna. E agora, no final da sua trajetória, é o fantasma de Diderot que o assusta. Pois, mesmo morto, “alguém”, assim como Diderot faria se vivo, pode cortar suas “unhas”, mantidas grandes para que ele possa “escrever” “poemas nas paredes da cela”, na falta de “papel” e “tinta”. Já não é mais uma questão sacrificar o papel, como fora no segundo poema; o que o asilado de Pondichéry quer é poder, ao menos, escrever.

### 3.3. O reino de Adília Lopes por um espelho

O espelho é uma chama cortada, um astro  
 Herberto Helder

Como marcas registradas de seu trabalho poético, Adília Lopes se vale da ironia e do *pastiche*, possivelmente com o intuito de subverter certos paradigmas convencionais da poesia lírica. Esse caráter subversivo é conquistado pela poeta, por exemplo, através da inclusão de ditos populares ou frases feitas. Exemplo dessa empreitada de deslocar textos

para a poesia é o seguinte dístico, fruto de um deslocamento de sentidos na frase do Rei Ricardo III:

O meu reino  
por um espelho (p. 30)

O rei, que teria a sua vida retratada na peça de William Shakespeare, mostrou-se vacilante, influenciável e, em certas circunstâncias, tirânico e vaidoso. O rei shakespeareano, agonizando em vias de perder uma batalha, diz: “Meu reino por um cavalo”, canônica frase que Adília, como de costume, ironiza e transforma em “O meu reino por um espelho”. Desse modo, Adília não só desloca reis, mas também sentidos, afinal, o poema “Ricardo II” é fruto de uma transferência de sentidos da frase do Rei Ricardo III. Adília, ainda, desarticula o concreto, representado pelo “cavalo”, e dá lugar a “espelho”, que, embora um substantivo também concreto, abre um espaço, de certa forma, egolátrico de subjetividade. Essas características fazem de Adília uma poeta ironista, como a chama Rosa Maria Martelo, a partir de uma leitura de Rorty:

Em termos rortyanos, o principal alvo de desconfiança de uma ironista é o senso comum, e, para a ironista, o senso comum é, antes de mais, uma linguagem que só pode ser objecto de distanciação mediante o recurso a outra linguagem. É por esse motivo que Rorty considera que uma das condições do reconhecimento de uma ironista passa pela facto de ela ter “dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou”. (2004, p. 110)

Adília, a ironista, a desconfiante da poesia, traz o “espelho”, tanto como detentor da capacidade de refletir o *outro*, quanto como pretexto para diversos desdobramentos da ideia de autoimagem. O vocábulo espelho, presente não só em “Ricardo II”, mas também em mais três poemas da *árvore cortada* de Adília, representa a exteriorização do *eu lírico* velado, ou melhor, disfarçado, desfocado, já que o objeto espelho, como se sabe, revela-nos o exterior. Lacan afirma que o espelho “ilustra o carácter de conflito da relação dual”

(Lacan: 1995, p.15), sendo assim, seria a possibilidade da imagem do *outro*. Esse deslocamento de vocábulos tende a apontar a valorização da subjetividade, um importante componente, é sabido, do fazer poético. Ou seja: Adília não estaria só a fazer *Um jogo bastante perigoso* com significantes e significados, mas também pensando a poesia. Nesse contexto, ao deslocar palavras e sentidos, Adília está propondo uma inversão de valores e significados, como se o seu próprio texto fosse um espelho. Mais ainda, oferece um espelhamento de textos, como afirma Célia Pedrosa:

Adília sintetiza exemplarmente, entre outros tantos, nos dois poemas *quase* geminados, intitulados “Luís da Baviera” e “Ricardo II”, que se seguem e se espelham na mesma página de *Le Vitral la nuit* (p.30) (...) “A minha sombra/não é minha/ O meu olhar não é meu/ Quem me roubou/ o meu eu/ senão eu?”, diz o primeiro; “O meu reino/por um espelho”, ecoa o segundo, fazendo retornar também a memória de outras e antigas interjeições, desdobrando Luís da Baviera e Ricardo II na figura ficcional de um terceiro rei inglês, agora aquele tematizado por Shakespeare na peça *Ricardo III*. (2007, p.90)

Quando faz de seus poemas espelhos, Adília, além de inverter sentidos, opõe vocábulos de campos semânticos diferentes. No poema a seguir Adília coloca “espelhos” e “freiras” no mesmo ambiente poético

Nos quartos  
das freiras  
não há  
espelhos

Nas igrejas  
não há  
espelhos

Os espelhos  
São o diabo” (p.577)

Embora os significantes ocupem espaço idêntico, seus significados participam de campos semânticos diferentes, pois “freiras” são as religiosas que fazem votos de pobreza e de castidade, o que as levaria, em tese, a distanciar-se da vaidade. Mas vaidade não é bastante associável a espelhos? Como “Os espelhos/ São o diabo”, resta a Adília colocá-los



no quarto das freiras, ou melhor, no mesmo espaço que o vocábulo “freiras”, subvertendo a inexistência desses objetos refletores em terrenos “sagrados”, pois, nem “Nos quartos das freiras”, nem “Nas igrejas” há espelhos. A vaidade aparece, nesses versos, duas vezes, ora refletida nos “espelhos”, ora representada pelo “diabo”. Mais: não seria o diabo, ou melhor, a personagem bíblica Lúcifer, o incentivador de atitudes pecaminosas? Sim, seria. O diabo, portanto, igualado a “espelhos”, não pode estar presente no quarto das “freiras”.

Adília articula de forma irreverente os fundamentos da tradição moderna literária ao usar provérbios, ditos populares, frases canônicas na literatura etc. Todas essas dicções são trabalhadas por Adília num processo de alquimia própria, mas que se enquadra bem no que Eduardo Lourenço chama de “alquimia dolorosa” (s/d, p.185): alteração da dor, da ausência, da insuficiência e do descontentamento em poesia, transfiguração do mundo para o *eu*, “transformação do lixo em ouro” (Lourenço: s/d, p.185). Esse processo, que mimetiza a relação da poeta “alquimista” com a modernidade, é sintetizado nos versos que dão nome a este capítulo e revelam em seu fazer poético uma busca pela beleza:

Quanto mais prosaico  
mais poético

A poesia  
(escreveu Novalis)  
é o autêntico real absoluto  
isto é o cerne da  
minha filosofia  
quanto mais poético  
mais verdadeiro (p. 592)

Adília toma para si a afirmativa de Novalis, “Quanto mais poético mais verdadeiro”, mas, como faz a seu modo, assim como substitui “cavalo” por “espelho” na frase de rei inglês, aqui a equação de Novalis passa a ser “Quanto mais prosaico/ mais poético”. Nas palavras de Rosa Maria Martelo,

[d]epois desse acerto adiliano, a posterior transcrição das palavras de Novalis adquire um novo sentido, levando-nos a concluir que, sendo os versos mais prosaicos os mais verdadeiros, eles também serão, por consequência, os mais poéticos. Ou seja: um traço essencial da poesia adiliana é a busca de uma autenticidade poética cujas raízes românticas são aqui explicitadas, e da qual o prosaísmo daquilo a que ela chama de “quotidiano” se torna condição indispensável. (Martelo: 2010, p. 240)

As articulações com a modernidade feitas por Adília devem-se ao fato de haver, nesta poesia, uma espécie de revisão da história da literatura (muitas vezes à portuguesa), que, ao ser visitada pela poeta, é distorcida como se ela usasse um espelho. Adília Lopes espelha-se no passado para atualizá-lo, e se vale do pastiche, que, para Fredric Jameson, é uma característica da pós-modernidade, trabalhando, “não o humor, mas sim a ironia” (Jameson: 1993, p.98). É desse modo que “o fascínio pela heresia” (Gay: 2009, p.20) se configura na poética adiliana, em que o lema de Ezra Pound: “Inove!” (Pound *apud* Gay: 2009, p.20) é articulado à tradição literária. A inovação do projeto literário Adília Lopes não está no uso dos clichês, das situações do cotidiano ou de outra qualquer dicção incomum em poesia lírica, mas sim no espelho usado por Adília para estabelecer essas tantas rupturas.

O objeto espelho mostra o exterior, e, na poesia de Adília, representa a exteriorização do eu lírico velado, ou melhor, disfarçado, desfocado, mascarado. Talvez por isso, ainda que “A poetisa” não seja “uma fingidora” na sua poética, a “linguagem-máscara// mascara”. Adília é uma poeta de máscaras. Neste projeto mascarado, é possível que Adília procure um encontro com seu “eu” (“Quero coincidir comigo mesma”) por, em certa medida poética, precisar de solidão:

Preciso  
de solidão  
como de pão

Preciso

de pão  
como de pão” (p. 572)

Luis Maffei, sobre este poema, afirma:

[p]ara a arte *para* os outros, portanto, precisa de solidão o artista. Precisa de solidão Adília Lopes (...). O jogo é sutil, e interessantíssimo: o comparativo é comparativo mesmo. Mas não é comparativo se for verbo. A poeta, assim, precisa da sua “solidão” como precisa de sua sobrevivência – afinal, a sobrevivência do poeta é necessariamente solitária. Por outro lado, quando precisa de sua “solidão”, come “pão” a poeta, pois é isso que alimenta o homem, não versos, não espelhos. (22/06/07)

Se concordo com Luis e com Adília quanto a nem espelhos, nem versos, alimentarem o homem, talvez seja graças ao poema

A solidão  
é um beco  
forrado  
de espelhos  
onde o eco  
do grito  
corta  
como facas

E o beco  
é fechado  
como um cubo  
gelado (p. 593)

Se “A solidão/ é um beco/ forrado/ de espelhos”, a “solidão” de Adília não é um espelho, mas sim um lugar, tal qual a casa de espelhos de circos e parques, que possui uma parede coberta por uma “superfície extremamente polida, localizada na fronteira entre dois meios ópticos e que reflete a luz que sobre ela incide” – modo como o *Dicionário Houaiss* define espelho. Não importa, aqui, entretanto, o plano forrado, mas sim o revestimento detentor da capacidade de reflexão de imagens exteriores ao eu. Ou seja, os “espelhos” do “beco” acabam por refletir o eu para o eu, tornando, assim, a relação impossibilitada de realização, mas, por outro lado, a poesia é feita. Como afirma Herberto Helder em entrevista revista à revista *Inimigo Rumor*, “Ler bem um poema é poder fazê-lo, refazê-lo:

eis o espelho, o mágico objecto do reconhecimento, o objecto activo de criação do rosto” (2001, p. 197).

### 3.4. Seria cômico se não fosse trágico

O humor, um dos primeiros cartões de visitas a quem chega a Adília Lopes, está, nessa poética, quase sempre flertando com o trágico. Em um poema, como o citado a seguir – “A correspondência biunívoca” –, o jogo verbal é uma gramática em que há uma sobra lógica, mas falta estabilidade: é feita uma proposição, que é seguida de uma nova proposição, que, ao ser estendida à terceira proposição, é desestruturada; o que observamos é uma instabilidade do *jogo* de humor, que passa a um desalento trágico:

A princesa tem um anel em cada dedo  
 tem um dedo em cada anel  
 tem mil anéis  
 a princesa tem um sapato em cada pé  
 tem um pé em cada sapato  
 tem mil sapatos  
 a princesa tem um chapéu em cada cabeça  
 tem uma cabeça em cada chapéu  
 tem mil chapéus

A princesa tem apenas o estritamente necessário  
 (espera a princesa o seu primeiro e milésimo filho?) (p.65)

“A princesa” ter mil sapatos e mil anéis cabe na economia do poema. Pelo menos dois são os pés e vinte os dedos. O problema do poema é a quantidade de chapéus, pois se “a princesa tem um chapéu em cada cabeça”, ela precisaria de pelo menos duas cabeças para poder trocar de chapéu, e, assim, ter “uma cabeça em cada chapéu”. Como “A princesa” tem apenas uma cabeça, o verso deveria ser então *a cabeça em cada chapéu*, e, assim, sobram sempre 999 chapéus. O riso neste poema se apresenta na imagem que

possivelmente nos vem à cabeça: “a princesa” divertindo-se (entre a dúvida e a satisfação) com seus milhares de adereços (anéis, sapatos e chapéus) como se se preparasse para entrar em uma passarela de qualquer *fashion week*. O “efeito divertido” neste poema surge “quando se desdobra um símbolo ou emblema no sentido de sua materialidade, tendo-se em mente conservar o mesmo valor simbólico do emblema” (Bergson: 1983, p.57). Os “anéis”, “sapatos” e “chapéus” da “princesa” estabelecem uma lógica de falta e de excesso, com efeito de um “emblema” para a proposição final: os mil filhos. O número milionário de filhos, para Silvestre, é “lógico”, “já que a princesa esper[a] ‘o seu primeiro e milésimo filhos’, pois contra a mesma lógica o milésimo seria, ainda e sempre, o primeiro”. (Silvestre: 199, p.52)

A moral da história no poema da princesa é de que, pela lógica de correspondência das coisas (neste caso filhos e adereços), temos “apenas o estritamente necessário”. Como se o suposto, ou melhor, o imaginado (pelo leitor) espaço *fashion* de excessos e gastos fosse substituído por uma lógica que associa, a cada um dos elementos de um conjunto, um único elemento de outro conjunto: anéis e dedos, sapatos e pés. A falha existe quando é tentado um plural para chapéus, se na sintaxe do poema a princesa tem uma cabeça.

Se eu quiser atribuir uma heroicidade a esta “princesa”, teria de desconsiderar o que diz Bergson sobre “a atenção a materialidade” dos heróis, pois

o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade dos seus heróis. Desde que ocorra uma preocupação com o corpo, é de temer uma infiltração cômica. Daí os heróis de tragédia não beberem, não comerem, não se agasalharem. Inclusive, na medida do possível, nunca se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem corpo. (Bergson: 1983, p. 28)

Isso porque, assim como chapéus, sobra corpo, no sentido sintático e não biunívoco, neste poema. Falo aqui de um corpo em ação, pois apesar da inação do verbo “ter” que liga

o sujeito e o predicado, *a princesa tem \_\_\_\_\_*, é também o movimento, a força que movimenta o poema em uma *correspondência biunívoca*. A falta de cabeça, no entanto, ou melhor, a existência de apenas uma cabeça, aponta a falha deste projeto de *correspondência*. Neste caso, ter “apenas o estritamente necessário” não satisfaz a economia do poema, pois neste circula a ideia de uma tragicidade: saber que “o estritamente necessário” às vezes sobra, às vezes falta, e, portanto, a conta nunca fecha exata.

Adília Lopes, “A domadora de crocodilos”, mete a cabeça na boca desse réptil todos os dias, arriscando a pele e ganhando o pão (“de cada dia”), como Prometeu, que acorrentado ao cume do monte Cáucaso, todos os dias tinha seu fígado dilacerado por uma ave.

Todos os dias  
meto a cabeça  
na boca  
do crocodilo

O meu feito é feito  
de paciência

Já meti  
a cabeça  
no forno  
estava farta  
dos crocodilos  
e dos amantes

Não tenho tido amantes  
tenho tido crocodilos

Com os crocodilos  
ganho o pão  
e as rosas

Morrer é um truque  
como tudo o mais

Dobrada  
entre os crocodilos

dobrados  
arrisco a pele

A pele é a alma (p. 625)

Adília Lopes, poeta trágica, pertence ao campo da arte apolínea pelo prazer que haure da aparência e do espetáculo, mas, ao mesmo tempo, ela, Adília, se nega a esse prazer apenas e encontra uma satisfação mais alta em destruir o mundo visível da aparência, o mundo sem redenção, em um “[e]feito (...) feito/ de paciência”. O risco de “todos os dias” meter a cabeça na “boca do crocodilo” faz os sujeitos adilianos heróis trágicos, pois a poeta sabe que a qualquer momento o crocodilo poderá matá-la apenas com o impacto da sua mordida.

Assim, talvez em um sentido mais *lato sensu*, o trágico no mundo para o sujeito em Adília Lopes é defrontado com um poderosíssimo real circundante, não catártico, onde, a propósito, se dá a diferença em relação ao trágico *stricto sensu*, como podemos observar no poema em prosa que cito na íntegra:

Entre uma coisa e outra ponho outra, obstaculizo, crio obstáculos, como se gostasse de saltar obstáculos, como se gostasse de falhar. Em criança, gostava de cair do lajedo e de ficar com os joelhos a sangrar para a minha mãe me fazer curativos científicos piegas. Caí muitas vezes. A razão das quedas em cima dos joelhos era eu ir a correr e levar muitas bonecas nas mãos que nunca largava, de modo que não me apoiava nas mãos ao cair nos joelhos. Em Colares, caí muitas vezes assim. A minha mãe, a meu ver hoje, também gostava de curativos. Nunca ninguém me disse, que me lembre, que não devia andar a correr com tantas bonecas nas mãos. Bonecas e acessórios das bonecas. Tinha muitos brinquedos. A minha mãe comprava-me brinquedos quase todos os dias. Eu não fazia de propósito para cair, mas andava de facto a correr com muitos brinquedos nas mãos e não evitava cair. Gostava de cair. Há nisto, talvez, masoquismo, perversidade. Mas também há sentido de responsabilidade porque as bonecas eram minhas filhas e uma mãe não deixa cair as filhas ao chão. Digamos, a brincar, que a minha mãe me deixava cair ao chão. Penso que isto que acabo de escrever é estranho. A relação com a minha mãe é sombria, cheia de sombras. Mãe e filha são como duas árvores que estão perto: vivem e morrem das sombras que fazem uma à outra reciprocamente (p.588)

O citado gosto pela queda da criança que antepara as suas bonecas e os seus demais brinquedos, deixando seus joelhos caírem no chão, ainda que não seja num gesto proposital, é uma marca, como o próprio sujeito entende, ainda que não conceitue, masoquista e perverso. Na *Poética* de Aristóteles, “tragédia e comédia assemelham-se quando são apresentadas como “mímesis” (1447<sup>a</sup>), e diferem porque autores cômicos “imitam” homens piores e os trágicos os “imitam” melhores do que realmente são na realidade (1448<sup>a</sup>)” (Kangussu: 2008, p.59). Na poesia de Adília Lopes, o risível e o trágico são apresentados como espelho um do outro. A queda da menina do poema anterior assemelha-se, portanto, à queda do artista – tema trabalhado no capítulo anterior quando abordei alguns dos diálogos de Adília. Se a queda do artista está subjugada ao declínio dos valores do nosso tempo, preocupado em apenas tornar tudo mercadoria, como vemos com Debord, Marx e Benjamin, neste poema a queda da menina é espetacularizada pela perversa “mãe”.

O adjetivo “sombria”, para qualificar a relação de mãe e filha, acentua o que podemos especular como sendo trágico em Adília Lopes: “Mãe e filha são como duas árvores que estão perto: vivem e morrem das sombras que fazem uma à outra reciprocamente”. Isso porque a mãe ridiculariza a filha que cai, como se “a brincar” a mãe visse a constante queda da filha, sua árvore de sombras. Como se Adília se inspirasse na cena teatral em que “a comédia apresentava o que os homens têm de ridículo, caracterizado como ‘defeito, torpeza anódina e inocente’” (Kangussu: 2008, p.59-60). Afinal, a observação, e até mesmo o incentivo, por parte desta mãe em relação à queda da filha, levamos ao riso pela excessiva falta de verossimilhança, como sei o “defeito” desta mãe fosse impraticável no real, e, portanto, pouco remissivo a um sentimento de compaixão.



A máscara trágica de Adília está sempre frente a frente com o cômico. Em “No more tears”, outro poema de Adília com tom de diário – tanto no sentido de todos os dias, de cotidiano, portanto, como no de caderno para escrever experiências –, observamos o foco desta poeta nas pequenas perversões:

Quantas vezes me fechei para chorar  
na casa de banho da casa da minha avó  
lavava os olhos com shampoo  
e chorava  
chorava por causa do shampoo  
depois acabaram os shampoos  
que faziam arder os olhos  
no more tears disse Johnson & Johnson  
as mães são filhas das filhas  
e as filhas são mães das mães  
uma mãe lava a cabeça da outra  
e todas têm cabelos de crianças loiras  
para chorar não podemos usar mais shampoo  
e eu gostava de chorar a fio  
e chorava  
sem um desgosto sem uma dor sem um lenço  
sem uma lágrima  
fechada à chave na casa de banho  
da casa da minha avó  
onde além de mim só estava eu  
também me fechava no guarda-vestidos grande  
mas uma guarda-vestidos não se pode fechar por dentro  
nunca ninguém viu um vestido a chorar (p.125)

O poema citado pertence ao livro *O decote da dama de espada*, de 1988, sobre o qual nos fala Ida Alves:

[o] que se conta nesse livro é a crueldade que existe por trás de comportamentos e valores de ordem, do bem e do belo. Construindo curtas histórias de caráter anedótico, de cenas provocativas de riso, há um forte trabalho de desconstrução que não se exime de atingir qualquer nível da estrutura social, e, por isso, é uma escrita que espanta (2004, p.48)

O “trabalho de desconstrução” que há neste poema causa espanto ao leitor, assim como no poema em que a menina cai por “incentivo” da perversa mãe. Aqui e ali o trágico se enrosca em uma comicidade perversa. Nas palavras de Lúcia Helena, “a personagem trágica se debate entre duas ordens de fenômenos: pretende guiar-se por seu próprio caráter

(*ethos*), mas está pré-determinada por um *dáimon* (destino). É próprio do trágico não optar, mas revelar a consciência trágica dessa ambigüidade” (1983, p. 25). O *ethos* desta poética analisa o que de contemporâneo há em nosso tempo, observando as brechas obscuras de uma sociedade espetacularizante, como quem visa a reparar estas brechas. Não que a poeta de *jogos*, *personae* e dicções comuns ao cotidiano pretenda corrigir o nosso tempo ou a história da literatura, mas sim efetuar um projeto em que mulheres-a-dias, freiras, esquizofrênicos e transeuntes caminhem em tensão com as ambivalências do nosso tempo. A tragicidade em Adília Lopes está na percepção da dificuldade de exercer um domínio sobre as brechas, mas mesmo assim não poder optar por uma não ruptura.

#### 4. CONCLUSÃO (?)

##### Círculo de poesia

É um tapete  
 é um olho  
 é o Sol  
 é um caracol  
 é um espelho  
 é uma espiral  
 é um alvo  
 é um ovo  
 é uma maminha  
 é uma aranha

Adília Lopes

Termino aqui “O [meu] projeto literário Adília Lopes”, torcendo para que o projeto literário Adília, ou Maria José, ou Mariana, ou ..., não termine com “Apanhar ar”. O trabalho, que teve início com a reflexão de Agamben acerca da obscuridade de nosso tempo, ou melhor, com a ideia de que há uma capacidade do poeta contemporâneo de enxergar, ao invés de luz, escuridão e trevas, aqui se finda, nesta pequena “Conclusão”.

A disposição do ver o obscuro na poética de Adília Lopes se dá por meio da intertextualidade e das referências à história e à literatura e, na maior parte das vezes, os diálogos e as citações estão articuladas a situações do cotidiano e a intervenções do mundo do marketing e da cultura *pop*. Longe de tentar forjar uma espécie de conceito de poesia *pop art*, no que diz respeito à poética de Adília, ao observar a intertextualidade nessa poesia e o domínio que a poeta *rigorosamente* contemporânea tem em transformar o lugar-comum, o cotidiano – enfim, o prosaico – em poético, cheguei às noções de espelhismo, de resistência da arte e, claro, de influência e de intertextualidade.

No que diz respeito à intertextualidade, na maioria das vezes, além do uso claro de citações em epígrafes ou no corpo dos poemas, Adília recorre à interlocução com outros

poetas e/ ou artes por meio de uso de personagens, o que em boa parte das vezes acaba funcionando como máscaras da poeta ironista. As *personae* de Adília Lopes muitas vezes são como encarnações de outros poetas e autores, ou mesmo personagens destes autores, como é o caso da Lídia de Ricardo Reis ou da Dinamene de Luís de Camões. Uma das mais fortes representações do *jogo* de personagens na poética de Adília é a lendária freira Mariana Alcoforado. Independentemente de ser verídica ou não a atribuição autoral das *Cartas portuguesas*, Adília Lopes toma para si esta figura representativa da feminilidade portuguesa, este símbolo da identidade nacional, como nos fala Anna Klobucka, e transfigura-a em uma personagem sua. Originalmente, as *Cartas Portuguesas* são textos da lendária freira, cuja escrita é aflita e ansiosa em virtude da espera, muitas vezes sem ânimo, de respostas de seu amado, o Marquês de Chamilly, que não correspondia igualmente. Mariana, então, pede nas cartas respostas mais intensas, mais afetuosas, mais comprometidas. A Mariana de Adília Lopes, ao invés da espera e do sofrimento (o que pode nos levar a compará-la à ninfa das águas Clície<sup>33</sup>), ao ser atualizada pela poeta “recebe”

de braços abertos  
 agora há dois bebês  
 a berrar por Super Maxs  
 à porta de uma pastelaria  
 de Beja  
 com o ar condicionado  
 avariado (p.427)

---

<sup>33</sup> *Cartas portuguesas* apresenta uma gradação da Sórora Mariana. Esta inicia as *cartas* pedindo para ser amada; depois, pede compaixão; em seguida, afirma ver o seu amor aumentar, demonstrando que está no limite; continua, afirmando não ousar pedir-lhe mais nada; e, finalmente, rompe em definitivo com qualquer possibilidade de esperança para o seu amor. Esta transformação da freira pode ser vista com certo otimismo, o que permite uma relação com o mito da ninfa aquática Clície que, por sofrer em virtude de seu amor por Apolo, transformou-se em girassol.

. Isso porque, se a freira do século XVII, confinada em um convento em Beja, aguarda ansiosamente por notícias de seu amado, a atualizada Mariana, em *O regresso de Chamilly*, tem uma vida conjugal – com direito a afazeres domésticos, como ir ao supermercado – com seu amado, que, apesar de ter “sempre/ outras mulheres a fazeres” (p.433), “chega/ e fica para sempre” (p.427). Adília Lopes radicaliza a tal ponto o mito da freira, modernizando-a (num sentido mais *lato sensu*), que Mariana diz a seu amado Milly:

Milly cherry  
tenho outras coisas  
pra te dizero  
de viva voz  
cartas de amor  
nunca mais  
agora só escrevo cartas comerciais

Não quero  
ter filhos  
gosto muito  
de foder  
contigo  
e com outros  
mas de bebês  
não gosto  
uma vez  
por outra  
tem graça  
mas sempre  
não  
(...)  
Portanto Milly cherry  
és muito bem-vindo  
a mulher (eu)  
deixa  
pai e mãe  
e apegase  
ao homem (tu)  
e são ambos  
uma carne (p.437)

Outro exemplo, entre os tantos que podem ser elencados na poética de Adília Lopes no que diz respeito ao uso de *pernonae*, pensado aqui, não só como um processo de interlocução com a história da literatura portuguesa, mas também como resultado de um

espelhismo, é a tríade “Camões, Cesário & Adília”. A ficcionalização do renascentista e do poeta de final do século XIX, seja com a transformação destes em personagem, seja com a narrativização de seus célebres poemas, torna-os mais uma ficção adiliana e ajudam Adília a olhar-se ao espelho. Àquele primeiro, por ser incontornável em literatura portuguesa coube, aqui neste trabalho, ser invocado também numa série de outros intertextos, como quando, por exemplo, “Dinheiro e literatura” foi abordado. Ou ainda, quando o comentário sobre a religiosidade em Adília que, ultrapassando os limites da bondade e da caridade, se estabelece na “relação entre o homem e o poder sobre-humano no qual se acredita ou do qual se sente dependente” (*apud.*:Gaader, Helter, Notaker: 2006, p. 15). A Cesário, num primeiro momento, coube ser o mediador da releitura adiliana do épico português, e, em “Falo Adília. Falo Luiza”, fazer a ponte de aproximação da poética dessas duas “Magnólia”(s) líricas. Na verdade, com o autor de *sentimento dum Ocidental* também ficou a tarefa de ajudar-me na reflexão acerca do feminino em Adília Lopes. Este tema, no início, foi tratado como um modo de Adília apresentar-nos questões modernas e urbanas. A seguir, sem querer levantar nenhuma bandeira feminista, ou de qualquer outra marginalização, o tema do feminino foi o elo de aproximação das poéticas de Florbela Espanca e Adília Lopes.

Adília Lopes, através de temas pertencentes à ordem do dia, como o dinheiro, critica nosso tempo. Esta crítica tem como cerne o fato de a “sociedade de consumidores”, na qual nos vemos imbricados e submergidos, não só não poder ser docilmente aceita, inclusive por ser um produto da cultura de massas, como deve ser refletida e frequentemente colocada em tensão, tendo valores humanistas (na falta de termo melhor) como contraponto. Neste lugar de tensão, “Dinheiro e literatura” – aquele associado à “sociedade de consumidores”

que “coisifica” tudo e este à humanidade –, é-nos exigida a reflexão por parte de Adília, que coloca o leitor diante de brechas a serem reparadas.

Ao fim deste trabalho, é de extrema importância considerar que Adília não se propõe a corrigir valores, nem retificar o cânone literário, menos ainda emendar considerações tidas como clássicas em literatura. O trágico que observo em Adília Lopes muitas vezes está no entendimento de que à sua poesia cabe “uma crítica radical à representação, à realidade como está configurada e a aposta na imaginação e na linguagem como possibilidade de recriação de um mundo” (Lins: 2005, p.24) e não um concerto do mundo. Ao enxergar o escuro, discursos de vários tipos são transfigurados em uma linguagem poética, que, preocupada com a falha, tenta recuperar valores contrários à racionalidade dominante. Meter, “Todos os dias”, “a cabeça/ na boca/ do crocodilo” é entender que a condição trágica do poeta deve ser respeitada e inexoravelmente mantida como expressão de resistência artística. Adília Lopes, portanto, com seus tantos *jogos*, faz seu próprio “Manifesto” poético:

O autor (o actor)  
tem de se levantar  
e de se pôr  
como o Sol  
o autor tem  
de se expor  
o autor tem  
de pôr ovos  
de oiro (p.476)

Para, assim, a poesia, por ser um exercício de linguagem que infere um “labirinto” de significante e significados, fazer “círculo”s(p.612) em torno de seu próprio eixo sistêmico e lingüístico. Com uma organização trágica e de resistência, a linguagem poética adiliana vê-

se a si própria, articula, tensiona, expõe, dialoga. Sistemiza e desorganiza. Ajusta e contradiz. Repara e abre lacunas.



## BIBLIOWEBGRAFIA

## de Adília Lopes

**Apanhar ar.** Lisboa: Assírio&Alvim, 2010.

**Dobra.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. [Primeiras edições: **Um jogo bastante perigoso.** Lisboa: da Autora, 1985; **O poeta de Pondichéry.** Lisboa: Frenesi/ & etc., 1986; **A pão e água de colônia (seguido de uma autobiografia sumária).** Lisboa: Frenesi/ & etc., 1987; **O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe).** Lisboa: Hiena, 1987; **O decote da dama de espadas (romances).** Lisboa: INCM/Gota D'Água, 1988; **Os 5 livros de versos salvaram o tio.** Lisboa: da Autora, 1991; **Maria Cristina Martins.** Lisboa: Black Sun, 1992; **O peixe na água.** Lisboa: & etc., 1993; **A continuação do fim do mundo.** Lisboa: & etc., 1995; **A bela acordada.** Lisboa: Black Sun, 1997; **Clube da poetisa morta.** Lisboa: Black Sun, 1997; **Sete rios entre campos.** Lisboa: & etc., 1999; **Florbela Espanca espanca.** Lisboa: Black Sun, 1999; **Irmã barata, irmã batata.** Braga/Coimbra: Angelus Novus, 2000; **A mulher-a-dias.** Lisboa: & etc., 2002; **César a César.** Lisboa: & etc., 2003; **Poemas novos.** Lisboa: & etc., 2004; **Le vitrail la nuit \* A árvore cortada.** Lisboa: & etc., 2006; **Caderno.** Lisboa: & etc., 2007.

## Antologias de poesia

**Quem quer casar com a poetisa?** Selecção, organização e posfácio de valter hugo mãe. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2001.

**Antologia.** Com posfácio de Flora Süssekind. Rio de Janeiro/São Paulo: 7 letras/Cosac & Naify, 2002. Col. Ás de Colete.

**Caras baratas.** Selecção e posfácio de Elfriede Engelmeyer. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

## Entrevistas

“A arte é uma profissão de fé” – entrevista com Adília Lopes. Por Sofia Sousa Silva. **Revista pequena morte.** Disponível em <http://pequenamorte.com/2008/01/06/%E2%80%9Ca-arte-e-uma-profissao-de-fe%E2%80%9D-entrevista-com-adilia-lobes/>. Acessado a 22 set. 2007.

Adília Lopes: “Escrever é um prazer, é como resolver um mistério”. Por Mário Santos. **Público**, 18 jun. 1993.

A nossa Adília: entrevista. **20 Anos**, n. 6, nov. 1997, p. 22.

Uma poetisa e o dinheiro. **Jornal do Fundão**, n. 2696, 24 abr. 1998.

Como não sei música, improviso. Entrevista a Leonor Pinhão. **Livros**, n. 7 Mar. 2000.

A senhora Adília completa-se. Entrevista a José Prata. **Livros**, n. 15, dez. 2000.

Entrevista com Adília Lopes. **Inimigo Rumor:** Revista de Poesia. n. 10. Rio de Janeiro: 7 letras, maio 2001. p. 18-23.

Adília Lopes: “Depois da literatura vem o paraíso”. Entrevista a Sérgio Paulo Guimarães de Sousa. In: SOUSA, S. P. G. **Literatura & cinema:** ensaios, entrevistas, bibliografia. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 2003.

Entrevista a Carlos Vaz Marques, rádio TSF, 07 mar. 2005. Disponível em [http://tsf.sapo.pt/online/radio/interior.asp?id\\_artigo=TSF159096](http://tsf.sapo.pt/online/radio/interior.asp?id_artigo=TSF159096) Acessado a 22 set. 2009

## Sobre Adília

ALVES, Ida Ferreira. Quando cantar é cortar a língua: a poesia de Gastão Cruz e Adília Lopes. **Estéticas da crueldade.** Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 225-238.

EIRAS, Pedro. Economia e libertação. **A lenta volúpia de cair**. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007, p. 198-201.

EVANGELISTA, Lúcia. Adília Lopes: uma vida deforma a poesia. **Revista Confluente**. Disponível em <http://confluente.cib.unibo.it/article/viewFile/2010/1385>. Acessado a 22 de março de 2011.

FREITAS, Manuel. “Os desastres de Adília”. *Expresso Actual*. Disponível em [http://64.233.169.104/search?q=cache:F5XOK4ZYzUsJ:www.arlindo-correia.com/adilia\\_lopes.html+%22J%C3%A1+sabemos+que+Ad%C3%ADlia+Lopes+%C3%A9+um+caso+inesperado+na+poesia+portuguesa+contempor%C3%A2nea%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang\\_pt](http://64.233.169.104/search?q=cache:F5XOK4ZYzUsJ:www.arlindo-correia.com/adilia_lopes.html+%22J%C3%A1+sabemos+que+Ad%C3%ADlia+Lopes+%C3%A9+um+caso+inesperado+na+poesia+portuguesa+contempor%C3%A2nea%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang_pt). Acessado a 19 de maio de 2007.

GOMES, Maria Christina de Azevedo. Decifras ou de Adília. **Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Niterói: EdUFF, 2010. pp. 215-219.

KLOBUCKA, Anna. **O Formato mulher**. Coimbra: Angelus Novos, 2009.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. O poeta de Pondichéry. **Expresso**. 22. nov. 1986

MAFFEI, Luis. Camões em Adília Lopes. **Forma breve**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009, p.339-346.

\_\_\_\_\_. “Canto a beleza, canto a putaria: de Bocage a Camões, de Bocage e Camões a Adília”. **Revista Via Atlântica**, V. 11, São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da USP, 2007, p.73-84.

\_\_\_\_\_. Come pão, poetisa. **Revista Pequena Morte**. Disponível em <http://www.pequenamorte.com/2007/05/31/14-2/>, acessado a 24 de maio de 2007.

\_\_\_\_\_. Dinheiro, mercado e valor na moderna poesia portuguesa: uma estranha necessidade?. Texto lido no *VII Seminário das literaturas de língua portuguesa: Portugal e África III Colóquio literatura, guerra e paz*, em 22 de setembro de 2010.

\_\_\_\_\_. O poeta em poetas: alguns Camões do século XX. **Revista camoniana**. V.17. Bauru, SP, 2005, p.159-177.

MARTELO, Rosa Maria. Adília Lopes: ironista. **Revista Scripta**. v. 8, n. 15. Belo Horizonte, segundo semestre de 2004.

MARTELO, Rosa Maria. As armas desarmantes de Adília Lopes. **A Forma Informe**, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 235-252.

MENEZES, Raquel. As máscaras da “poetisa pop”. XXVIII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Artística e Cultural da UFRJ. Novembro de 2006.

PEDROSA, Célia. “Adília e Baudelaire: leituras do fim”. *Alea: Estudos Neolatinos*, V. 9, n. 1, Rio de Janeiro, Jan/Junho, 2007 (118-130).

PEDROSA, Célia. Entrevista de Adília Lopes. **Inimigo Rumor: Revista de Poesia**.

– Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor. Rio de Janeiro/São Paulo,

Cosac Naify /7 Letras, N° 20, 2008 (96-108).

\_\_\_\_\_. “Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes”. In: *Via Atlântica*, V. 11, São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da USP, 2007, p.85-99.

\_\_\_\_\_. Poesia e antropofagia. **Revista pequena morte**, n. 13, <http://pequenamorte.com/2008/09/17/poesia-e-antropofagia-celia-pedrosa/>. Acessado a 24/07/2008.

SILVA, Sofia de Sousa. Adília em Vigo. **Inimigo Rumor – Revista de Poesia**, n. 16, 1º semestre de 2004, Rio de Janeiro/ São Paulo: Viveiros de Castro/Cosac & Naify. p. 162-172.

\_\_\_\_\_. O indisciplinador de almas e a mulher-a-dias. **Gândara**, n. 1 dedicado a O papel do intelectual na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses/Instituto Camões/ PUC-Rio, 2005.

\_\_\_\_\_. **Reparar brechas a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna.** Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2007.

SILVESTRE, Osvaldo. Adília Lopes espanca Florbela Espanca. Disponível em [http://www.arlindo-correia.com/adilia\\_lopes1.html](http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes1.html). Acessado a 2 de novembro de 2009.

### **Bibliografia geral**

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. **Textos escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ADORNO, Theodor A. **Prismas.** São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, Fernando Pinto do. **O Mosaico fluido – Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente.** Lisboa: Assírio&Alvim, 1991.

ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil: obras completas de Oswald de Andrade.** Rio de Janeiro: Globo, 2003.

ANDRESSEN, Sophia de Mello Breyner. **Dual.** Lisboa: Caminho, 2004.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade.** 6<sup>a</sup>ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

ARÉAS, Vilma. Os lusíadas ou a navegação desventurosa. In: **Revista Camoniana.** São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vida para consumo – A transformação de pessoas em mercadoria.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes.** São Paulo: Estação liberdade, 2003. Trad.: Leyla Perrone-Moises.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo – o proibido e a transgressão.** Tradução de João Bernard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

\_\_\_\_\_. **A literatura e o mal.** Tradução Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/ MEC, 1973.

BERGSON, Henri. **O riso.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência.** Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOECHAT, Virginia. Aquele que recebeu em paga: acerca de um Camões no poema de Sophia. **Revista abril.** [http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/009\\_virginia%20boechat.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/009_virginia%20boechat.pdf), acessado em 13 de março de 2010.

BORGES, Jorge Luis. Borges y yo. **Obras completas.** Barcelona: Emecé, 1996. v. 2.

BRANDÃO, Fíama Hasse Paes. **Obra breve.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas.** Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto editora, 1978.

\_\_\_\_\_. **Rimas.** Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro José da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.

- CASTRO, E. M. de Melo. Que futuro para a poesia?. **Revista Scripta**. Belo Horizonte: PUC-Minas, v.10, n°19, 2006, p. 250-259.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia – dos pré-socráticos a Aristóteles**. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2002.
- COELHO, Eduardo Prado. O meu reino por um espelho. **Público**. Disponível em [http://64.233.169.104/search?q=cache:F5XOK4ZYzUsJ:www.arlindorreia.com/adilia\\_lopes.html+%22J%C3%A1+sabemos+que+Ad%C3%ADlia+Lopes+%C3%A9+um+caso+inesperado+na+poesia+portuguesa+contempor%C3%A2nea%22&hl=ptR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang\\_pt](http://64.233.169.104/search?q=cache:F5XOK4ZYzUsJ:www.arlindorreia.com/adilia_lopes.html+%22J%C3%A1+sabemos+que+Ad%C3%ADlia+Lopes+%C3%A9+um+caso+inesperado+na+poesia+portuguesa+contempor%C3%A2nea%22&hl=ptR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang_pt), acessado a 20 de novembro de 2008.
- CORDEIRO, Luciano. **Sóror Mariana: a freira portuguesa**. Lisboa: Livraria A. Ferin, Editora, 1888.
- CRUZ, Gastão. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, 2° ed.
- \_\_\_\_\_. **Quinze poetas Portugueses do Século XX**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.
- DELGADO, Humberto. **O infeliz amor de Sóror Mariana**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Tradução Mirian Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfica; Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DIDEROT, Denis. **Jacques, o fatalista, e seu amo**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- EIRAS, Pedro. **Esquecer Fausto**. Porto: Campo das Letras, 2005.
- EIRAS, Pedro & MENEZES, Raquel. Um poeta sem versos, na poesia e em muitas margens: entrevista com Pedro Eiras. **Revista Pequena Morte**. Disponível em <http://www.pequenamorte.com/2007/03/04/um-poeta-sem-versos-na-poesia-e-em-muitas-margens-entrevista-de-pedro-eiras/>. Acessado em 03 de novembro de 2009.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ELIOT, T. S.. **Ensaios escolhidos**. Lisboa: Cotovia, 1992.
- ESPANCA, Florbela. **Poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O affaire Florbela Espanca, prefácio a ESPANCA, Florbela. **Poemas**. Op. cit..
- FREITAS, Manuel. O tempo dos puetas, prefácio a **Poetas sem qualidades**. Lisboa: Averno, 2002, p.9-15.
- FREUD, Sigmund. **Sobre o Narcisismo: Uma Introdução** (1914). Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FOCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.
- GAADER, Jostein, HELLLERN, Victor, NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GAY, Peter. **Modernismo: O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana. **A lírica galego-portuguesa**. Lisboa: Comunicação, 1983.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 17°ed. São Paulo: Loyola, 2008.
- HELDER, Herberto. entrevista. **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Lisboa: Cotovia, n. 11, 2001. p. 190-197.
- HELENA, Lúcia. A tragédia grega. **Revista Tempo brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 72, 1983, p. 20-35.

- JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In. KAPLAN, E. **Ann. O mal-estar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- JORGE, Luiza Neto. **Poesia**. Lisboa: Assírio&Alvim, 2001.
- KLOBUCKA, Anna. **Mariana Alcoforado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- KANGUSSU, Imaculada. Sobre o trágico, o cômico e o crítico. **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 59-73.
- LACAN, Jacques O estádio do espelho como formador da função do eu. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.
- LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 24
- SILVA, Sofia de Sousa. Adília em Vigo. *Inimigo Rumor* – Revista de Poesia, n. 16, 1º semestre de 2004, Rio de Janeiro/ São Paulo: Viveiros de Castro/Cosac & Naify. p. 162-172.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Vendaval, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Exercício de aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Relógio d'água, s/d.
- MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NAVA, Luís Miguel. *Ensaios reunidos*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus*. Seleção Afrânio Coutino. Fixação dos textos e notas Maria Aliete Galhoz. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- PLATÃO. *Diálogos – O banquete, Fédon, Sofista, Político*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. *Nietzsche e Deleuze. Arte e resistência*. IN: LINS, Daniel (org). Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 9ª ed. Porto: Porto Editora, 1976.
- SARAMAGO, Alfredo. Convento de Sórora Mariana Alcoforado Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Sintra: Colares editora, s/d.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes (org.). *19 recantos e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Portugal maio de Poesia 61*. Vila da Maia: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novos, 2003.
- TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. Lisboa: Caminho, 2010.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Ulisseia, s/d.