

4. Diferenças

4.1. A impessoalidade e o auto-retrato

O volume *Ilhas*, publicado por Sophia em 1989, um pouco à maneira do *Museu de tudo*, de João Cabral de Melo Neto, reúne “poemas reencontrados” que parecem não ter tido lugar certo na rígida arquitetura dos livros anteriores. O título — mais uma referência marítima — faz pensar numa metáfora usada para falar do trabalho poético de Pessoa: “Pois de ilha em ilha todo te percorreste”¹⁹⁰. As ilhas neste caso seriam pontos de parada no percurso poético de Sophia, e o livro, a coleção de temas dispersos por toda a obra. O primeiro lugar a que se volta é a Grécia; o teatro de Epidauro é referido no primeiro e no último textos. E a volta a esse lugar é ocasião de se reafirmar uma poética de impessoalidade:

EPIDAURO 62

Oiço a voz subir os últimos degraus
Oiço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha¹⁹¹

Como no poema “Musa”, a voz progressivamente se desliga do corpo de quem a emite e se integra na ordem do mundo. A repetição anáforica de “Oiço” vem corroborar a idéia de que “o poeta é um escutador”¹⁹², enunciada na “Arte poética IV”, de *Dual*. O paradoxo do último verso se justifica por ser o canto “o justo irmão das coisas”. É a voz destas que se ouve, que se reconhece, não a voz pessoal, mas a voz do mundo.

A “Arte poética V”, texto final de *Ilhas*, incide também sobre o tema. Nela, emprega-se propriamente o termo *despersonalização*: “[...] não há poesia sem

¹⁹⁰ ANDRESEN, S. M. B. “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”. In: ———. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 54. Col. Obra poética.

¹⁹¹ ANDRESEN, S. M. B. “Epidauro 62”. In: ———. *Ilhas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 9. Col. Obra poética.

¹⁹² ANDRESEN, S. M. B. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 76. Col. Obra poética.

silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.”¹⁹³ Tanto aqui como em “Arte poética IV” (de *Dual*), a despersonalização vem associada a uma experiência vivida na infância. Sophia diz ter aprendido a ouvir e decorar poemas, quando criança, sem saber que eram feitos por alguém, pensando que eram “consustanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio”.¹⁹⁴ Na “Arte poética V” declara que toda a sua vida tentou escrever esse “poema imanente” .

Escrever (ou ouvir) o “poema imanente” implica estar atento ao mundo, à veemência das coisas, como temos visto. Mas implica também elidir o sujeito, ignorar o seu estado de espírito, mantendo apenas a sua capacidade de ser sensibilizado pelo mundo. O sujeito poético torna-se somente uma instância em que o ser e o aparecer das coisas se manifestam. Despersonalizar-se é dar-se ao mundo, é uma entrega.

O poema “Arte poética”, incluído em *O búzio de Cós e outros poemas* — último texto a receber este título —, confirma essa postura:

A dicção não implica estar alegre ou triste
Mas dar minha voz à substância das coisas
E fazer do mundo exterior substância da minha mente

[...] ¹⁹⁵

É esse poema em que o sujeito dá a sua voz à veemência das coisas que tem a capacidade de ser um elemento de religação como a ânfora descrita na “Arte poética I”. Somente ele poderá restabelecer a aliança com as coisas e traduzir uma relação com o universo. Há nisso um sentido religioso, de comunhão. Como diz um poema da “Homenagem a Ricardo Reis”¹⁹⁶, a atenção ao mundo é o culto pedido pelos deuses.

¹⁹³ ANDRESEN, S. M. B. “Arte poética V”. In: ———. *Ilhas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 76. Col. Obra poética.

¹⁹⁴ ANDRESEN, S. M. B. “Arte poética V”. In: ———. *Ilhas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 76. Col. Obra poética.

¹⁹⁵ ANDRESEN, S. M. B. *O búzio de Cós e outros poemas*. Edição revista. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 8. Col. Obra poética.

¹⁹⁶ ANDRESEN, S. M. B. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 29. Col. Obra poética.

Além do sentido religioso, a despersonalização tem um caráter técnico, ela é um procedimento de escrita — consagrado, aliás, pela poesia moderna. Encontramos uma amostra curiosa desse procedimento num manuscrito de Sophia reproduzido na revista *Inimigo Rumor*¹⁹⁷. No papel de um maço de cigarros, foi encontrado manuscrito um poema intitulado “Sevilhana”, datado de Sevilha, 1958, “El Libano?” (talvez o nome de um restaurante) e dedicado a João Cabral de Melo Neto, que então vivia na cidade andaluza. Ao ser publicado em *Livro sexto*, o poema passa a ter o título de “Pátios” e são-lhe retiradas as referências a local e data, assim como a dedicatória. Dizem os versos do poema: “Pelos dias quadrados corre a brisa / que nos seus corredores nunca se engana.” Na construção do poema, há uma elisão de referências biográficas. Com isso o pátio deixa de ser circunstancial, deixa de ser um determinado pátio sevilhano, e a brisa deixa de poder ser lida como a brisa desse lugar. Mais uma vez, vemos a semelhança com o processo descrito no ensaio sobre a arte grega: “O artista não quer reproduzir a forma individual mas sim a forma exemplar.”¹⁹⁸ Há um calculado afastamento de uma referência possível, para que o poema se torne menos pessoal e mais universal.

Mesmo quando abordam temas do cotidiano, os poemas de Sophia integram o que parece pequeno, próximo ou insignificante numa ordem do mundo em que se faz sentir a presença do divino. Nunca se fazem apenas retratos, quando há uma descrição de um local em particular o que importa não é retratar o lugar, mas mostrar como ali pode ser o lugar de uma experiência de plenitude. É o que ocorre no poema em prosa “Caminho da manhã”, de *Livro sexto*, de que transcrevemos um trecho:

Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. [...] Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim. E olha bem o branco, o puro branco, o branco da cal onde a luz cai a direito. [...] Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares em frente da terceira banca de pedra compra peixes. Os peixes são azuis e brilhantes e escuros com malhas pretas. E o homem há-de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas e que vejas bem como o seu azul é profundo e como eles cheiram realmente, realmente a mar.

¹⁹⁷ *Inimigo Rumor*: Revista de Poesia, n. 10. Rio de Janeiro, 7 letras, 2001, p. 85.

¹⁹⁸ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 19.

Depois verás peixes pretos e vermelhos e cor-de-rosa e cor de prata. [...] À tua direita então verás uma escada: sobe depressa mas sem tocar no velho cego que desce devagar. E ao cimo da escada está uma mulher de meia idade com rugas finas e leves na cara. E tem ao pescoço uma medalha de ouro com o retrato do filho que morreu. Pede-lhe que te dê um ramo de louro, um ramo de orégãos, um ramo de salsa e um ramo de hortelã. Mais adiante compra figos pretos [...]. Depois vai de vendedor em vendedor e enche os teus cestos de frutos, hortaliças, ervas, orvalhos e limões. [...] Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada. Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível.¹⁹⁹

O texto se estrutura a partir da alternância de frases em que prevalece o sentido denotativo com frases em que prevalece o sentido conotativo. Assim temos:

ir pela estrada de terra amarela	as cigarras cantarem o silêncio
um muro caiado	figueiras transparentes
uma alta parede amarela	um largo onde o visível se vê até ao fim
olhar o branco da cal	abrigar-se no sopro do mar
peixes, polvos, conchas, búzios	luz líquida, ar salgado
figos pretos	lágrima de mel
uma escada	uma serpente nascida das paredes
olhar o branco das paredes	escutar o silêncio
coisas visíveis	Deus invisível

No primeiro grupo, predominam os substantivos concretos. A coluna da esquerda é quase uma lista das “coisas visíveis” mencionadas no poema. Os verbos *ver* e *olhar* se repetem. No segundo grupo, a linguagem é mais simbólica. Diversas são as figuras empregadas: sinestésias (luz líquida e ar salgado), paradoxos (cantar o silêncio, escutar o silêncio), metáforas (abrigar-se no sopro do mar; lágrima de mel).

Em paralelo a um esforço de construção da visualidade (há, por exemplo, uma grande variedade de cores citadas no texto), há uma tentativa de se desfazer uma impressão de planura. As descrições de espaços físicos e de objetos tangíveis e o uso abundante de termos ligados aos cinco sentidos (ver, olhar, escutar, cheirar) criam um efeito de realismo. Mas a linguagem simbólica parece estar ali para um desmonte desse efeito. Tudo se constrói de modo a que a antítese final entre o visível e o invisível seja lida não como uma oposição, mas uma relação de

¹⁹⁹ ANDRESEN, S. M. B. *Livro sexto*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 21-22. Col. Obra poética.

termos intrinsecamente ligados. A atenção ao sensível não se justifica por ele mesmo, mas por estar ele numa relação direta com o supra-sensível.

Parte das cartas dirigidas por Sophia a Jorge de Sena são escritas durante o período de preparação de *Livro sexto*. Algumas delas repetem expressões usadas em poemas tais como “liso como um chão” (usada mais de uma vez) e mesmo certas descrições do Algarve. Na carta datada de 10 de junho de 1963 (dia de Camões), lê-se:

O Francisco²⁰⁰ e eu estamos os dois bastante exaustos da vida dura. Eu começo a sentir-me incapaz de fazer tudo o que quero fazer. Ser ao mesmo tempo poeta, mulher do D. Quixote e mãe de cinco filhos é uma tripla tarefa bastante esgotante. Eu nunca aceitei que fosse preciso escolher entre a poesia e a vida pois ambas me parecem a mesma coisa. Mas agora sinto-me completamente incapaz de fazer tudo, de cumprir tudo o que me aparece.

Há dias aconteceu-me isto: comecei a escrever um poema à tarde, mas fui tão interrompida que desisti. À noite tentei acabá-lo mas estava cansada demais e dispersa em mil bocados. No dia seguinte de manhã fui com a cozinheira à praça. E de repente no meio dos peixes, das couves e das galinhas pensei que precisava de parar um minuto, um minuto de férias sem cálculos nem contas. Então mandei a cozinheira que fosse ela comprando os legumes e “fugi” para o café da praça e pedi um café ao balcão. Enquanto estava a tomar o café lembrei-me do poema da véspera e pedi ao empregado que me emprestasse um papel e um lápis. Foi assim que consegui acabar o poema num misto de pausa e euforia. Depois fui a correr comprar a fruta!²⁰¹

A tarefa de ir à praça é a mesma descrita em “Caminho da manhã” e nesta carta. O tratamento que lhe é dado é diverso. Embora a carta também traga figuras de linguagem (hipérbole: “dispersa em mil bocados”; aliteração: “sem cálculos nem contas”; “pedi ao empregado que me emprestasse um papel”; antítese: “pausa e euforia”), elas são muito menos abundantes do que no poema em prosa. As circunstâncias que poderiam criar uma identificação entre a personagem de “Caminho da manhã” e a biografia de Sophia são eliminadas: não há menção ao marido nem à cozinheira, não há queixa sobre a vida dura, muito menos há dispersão. A personagem que vai ao mercado no poema não é desviada da sua atenção ao mundo sensível percorrido pelo supra-sensível nem por um instante. E para criar um afastamento, usa-se uma alocutória.

²⁰⁰ Francisco de Sousa Tavares, marido de Sophia.

²⁰¹ BREYNER, S. M. B.; SENA, J. *Correspondência* – 1959-1978. Lisboa: Guerra & Paz, 2006, p. 61-62. Col. Tempos Modernos.

Hoje, o texto da carta, talvez pelo contato com as correntes de poesia contemporânea — a carta faz lembrar certos poemas de Adília —, parece-nos mais conseguido que o do poema. Não há nele uma metáfora como “lágrima de mel”. Decerto era uma carta dirigida a outro escritor e pode-se imaginar que ela é também produto de uma vontade de fazer literatura. Mas a sua linguagem parece menos programadamente poética que a de “Caminho da manhã”, onde a alternância de denotação e conotação acaba por tornar-se previsível. O confronto entre a carta e o poema, longe de ser ocasião para se pensar numa fonte, dá testemunho de uma poesia imbuída do dever de falar de algo grandioso, onde falar do que é banal só se justifica pela relação com algo que transcende o sensível, onde também se quer afastar um rótulo de literatura feminina (“A poesia é só uma”, dizia o lema dos *Cadernos de Poesia*) e onde, de maneira geral, é preciso manter o corpo fora.

O mesmo procedimento de afastar a referência, de tornar impessoal, se faz notar em outros poemas de *Livro sexto*. Numa carta de 22 de setembro de 1961, Sophia descreve seus passeios marítimos por grutas:

Aqui em Lagos tenho vivido um verão maravilhoso nesta luz mais que limpa, neste calor leve e doirado, nesta água verde e transparente e nas grutas invisíveis que são o mais espantoso barroco, roxas e doiradas por dentro. Em Agosto quando o mar estava liso como um chão e completamente transparente eu alugava uma chata e ia de gruta em gruta e nadava na gruta do leão e na “sala” e na “porta do sol” e na “Balança” [...].²⁰²

O poema “As grutas”, ainda de *Livro sexto*, diz:

O esplendor poisava solene sobre o mar. E — entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido — quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. [...] De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. [...] encosto a minha cara na superfície das águas lisas como um chão.
[...]²⁰³

Chama a atenção aqui o quanto o texto da carta já é tão trabalhado que parece visar a publicação. Porém, o que nos importa ressaltar é como o nome de uma gruta em particular é levado para dentro do poema transformando-se na

²⁰² BREYNER, S. M. B.; SENA, J. *Correspondência – 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 2006, p. 31. Col. Tempos Modernos.

²⁰³ ANDRESEN, S. M. B. *Livro sexto*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 23. Col. Obra poética.

“Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido”. A Balança conserva a sua inicial maiúscula, mas deixa de se referir a um espaço físico determinado para tornar-se uma referência universal. Em outra de suas cartas, Sophia chega a dizer: “Não creio em subjectivismos: há uma experiência que é comum que é ‘a’ experiência e por isso a reconhecemos dita de obra em obra, aprofundada de obra em obra.”²⁰⁴

A busca da impessoalidade condiz perfeitamente com a poética de Sophia, com a crença de que a natureza é um poema secreto que cabe apenas ao poeta traduzir. Condiz ainda com a sua filiação à tradição moderna e o afastamento de certos protocolos de leitura do romantismo. Há em Sophia uma nítida preocupação em não deixar confundir-se a literatura com um assunto privado, o que diz respeito tanto aos assuntos a tratar (não aderir a um subjetivismo) como ao destino da literatura (“o artista não é um homem isolado que vive numa torre de marfim”, afirma). Em outras palavras: a despersonalização ou a impessoalidade é decerto uma técnica, mas é também o fruto de uma concepção de poesia como grande arte e, por fim, uma política de escrita.

No que diz respeito a um afastamento de si, a poesia de Adília parece ir na direção oposta à de Sophia, investindo constantemente numa espécie de projeção autobiográfica da autora, conforme já indicamos no capítulo 1. O primeiro poema de *Florbela Espanca espanca* anuncia:

Este livro
foi escrito
por mim²⁰⁵

Os versos formam uma frase que poderia ser dita por uma criança ou adolescente orgulhosa de um trabalho feito talvez a pedido da escola. Mas a frase muito banal é a retomada de um paradoxo da modernidade: é a reivindicação de uma ligação direta entre a obra e o autor que a assina.

²⁰⁴ BREYNER, S. M. B.; SENA, J. *Correspondência – 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 2006, p. 65. Col. Tempos Modernos.

²⁰⁵ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 399. Anna Klobucka aponta a semelhança entre estes versos e o início do *Livro de mágoas*, de Florbela. “Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”. *Portuguese Studies*, v. 19, n. 1, August 2004, p. 190-204.

“Este livro foi escrito por mim” é quase uma provocação. Parece uma resposta malcriada a versos como “Não meu, não meu é quanto escrevo”, de Fernando Pessoa. E, de fato, em *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, vários são os poemas que respondem a versos de Pessoa: “A poetisa/ não é/ uma fingidora”²⁰⁶; “Quem espreita/ por meus olhos/ no espelho/ sou eu// E eu/ sou eu// Não há enigmas”²⁰⁷.

Insiste-se na idéia de uma coesão entre o autor e a obra e, mais que isso, a repetição “eu sou eu”, que perpassa o livro, sugere uma identificação entre sujeito lírico e sujeito empírico. O poeta é fingidor, mas a poetisa não é uma fingidora.

Aparentemente tudo isso é uma oposição à poética da modernidade que se erige sobre a necessidade de despersonalização. Os poemas de Adília falam dos seus gatos, da sua casa, localizada na rua José Estêvão, em Lisboa, da sua mãe, que era bióloga, da psiquiatra que consultou e que se chama dra. Manuela Brasette. Ao contrário de Sophia, como vimos, Adília fala de tudo que pode marcar mais fortemente aquela voz poética, identificá-la com aquele corpo, daquela mulher, que nasceu em 1960, frequentou a Faculdade de Física mas se transferiu depois para a de Letras, sofre de problemas mentais e gosta de gatos.

A sua poesia pede ao leitor que a leia como uma projeção autobiográfica da autora. Pode assim ser lida por qualquer pessoa. O vocabulário provavelmente não apresentará dificuldade para um falante da nossa língua e a idéia de que o que há ali é um monte de confissões até pode ser um chamariz para leitores não educados pela tradição moderna.

Um poema faz uma declaração de princípios:

Que a obra
não se oponha
à vida

Que a obra
e a vida
sejam uma

O texto nu
e cru
do autor

²⁰⁶ LOPES, A. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 22.

²⁰⁷ LOPES, A. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 36.

O rosto nu
e cru
do autor²⁰⁸

Na sua estrutura simétrica, o poema é aparentemente uma recuperação do romantismo, ao propor a assimilação entre vida e obra, entre o rosto e o texto do autor. A impressão de que se trata da defesa de uma poesia confessional e autobiográfica é acentuada pelo poema da página anterior, de que transcrevemos a primeira estrofe:

Ao espelho
e nas fotografias
gosto de reconhecer
a minha carinha
com carinho²⁰⁹

Mas resta saber de quem é este rosto que está no espelho, nas fotografias e nos textos. Decerto é o rosto do nome Adília Lopes, que assina a obra. É o rosto que se faz juntamente com esse nome, que, aliás muito significativamente, é um pseudônimo. A herança moderna é incontornável. Sabemos, pelo menos desde Freud, que o sujeito não é senhor de suas produções e, desde Mallarmé, que a linguagem tem uma autonomia que ultrapassa os limites da vontade de um artista que com ela trabalha. Toda escrita é uma experiência de heteronímia, não só a de Fernando Pessoa. A de Adília Lopes não foge à regra.

Em vez de enfatizar a distância que separa o autor empírico do sujeito lírico — como fez Pessoa —, Adília insiste na coincidência entre o sujeito criado pela escrita e esta mesma escrita. Por isso afirma e repete: “eu sou eu”. Jean-Luc Nancy observa que “todo auto-retrato é antes de mais um retrato”²¹⁰. O retrato constrói um sujeito que antes dele não existia. O *crochet* faz quem o faz.

O poema “Anonimato e autobiografia” satiriza essa relação entre biografia e biografado, em que o texto escrito simplesmente pode tomar o lugar de quem o produziu.²¹¹ É a escrita que elimina a referência, não o autor.

²⁰⁸ LOPES, A. *Poemas novos*. Lisboa: & etc., 2004, p. 51.

²⁰⁹ LOPES, A. *Poemas novos*. Lisboa: & etc., 2004, p. 50.

²¹⁰ NANCY, J-L. “Le portrait autonome”. In ———. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000, p. 33-34 (tradução nossa).

²¹¹ LOPES, A. “Anonimato e autobiografia”. In: ———. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 167-168.

A poetisa
 não é
 uma fingidora

Mas
 a linguagem-máscara
 máscara²¹²

diz o poema de *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Parecendo dizer o contrário da “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, o poema efetivamente apenas repara uma brecha deixada pelo poema pessoano. Na “Autopsicografia”, o poeta é um fingidor que de fato sente uma dor, mas a que escreve é outra. Ele chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. É ao escrever que a dor sentida se torna dor fingida, no processo da escrita. O poema de Adília diz “A poetisa não é uma fingidora”, é a linguagem que molda, dá a forma de outro sujeito, de outra dor. A máscara está pegada à cara e à letra. Poetisa e poeta são e não são fingidores, mas estão ambos sujeitos a um processo, o de escrita que é, este sim, fingidor.

Em *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour observa que o auto-retratista não leva a vida para dentro da literatura, leva a literatura para dentro da vida.²¹³ É precisamente por ter um conceito de poesia mais formalista que o de Sophia, que Adília tem a liberdade de criar tantos auto-retratos. O poema não é a tradução de uma vivência, a poesia não é vista como uma experiência vital, o poema é texto, forma criadora de experiência, conformadora de um novo sujeito. Parecendo mais “espontânea” e até crítica do “livresco”,²¹⁴ a obra de Adília assenta num conceito de poesia mais tipicamente moderno, textualista, que a de Sophia. Pouco importa o tema, o poema sempre corta a garganta.

A voz pessoal é na realidade uma colagem de citações, eco de outras vozes. Como ironista, Adília recolhe a palavra de outros, a linguagem de todos os dias, e vai juntando cacos, reparando brechas, para formar o seu discurso próprio. O trabalho sobre a palavra alheia não faz distinção entre Hölderlin e o slogan do xampu Johnson’s (“Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos

²¹² LOPES, A. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 22.

²¹³ BEAUJOUR, M. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.

²¹⁴ Lembrem-se os seguintes versos, também de *Florbela Espanca espanca*: “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/ [...]” LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 421.

escritórios!”), diz Álvaro de Campos)²¹⁵. A palavra a reciclar pode estar tanto num provérbio, numa revista feminina, como na publicidade e na tradição literária, desde os clássicos latinos até Maria Aliete Galhoz.

Na resposta à pergunta “Como se faz um poema?”, na revista *Relâmpago*, Adília comenta essa conjugação da autobiografia com uma poética da impessoalidade renovada. O poema parte simultaneamente de um fato autobiográfico e da leitura de um poema de Sophia. Mas ao tornar-se poema, escrito na língua comum, não pode ser posse da autora Adília Lopes que afirma:

Eu tenho a minha vida, mas assim como digo “Bom dia!” e a expressão “Bom dia!” não é da minha autoria, alguém a inventou muito antes de mim, a minha poesia é como se não fosse minha. Sinto-me despojada, desapossada, despossuída da minha poesia. O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum.²¹⁶

A vida em comum. Eis uma expressão chave para pensarmos num caráter político da busca de materiais autobiográficos para a poesia. Falar da minha mãe, da minha tia, da rua onde eu moro, da praia onde estive, da minha amiga que se chama Magda é uma espécie de recusa de abstratização. Se as estrelas e os ovos estrelados são regidos pelas mesmas leis da física, a alegria que percorre o mundo está tanto no pão que se come quanto nas mais sofisticadas produções artísticas. E a tendência ao auto-retrato é mais uma maneira de recusa da exemplaridade, da diferenciação entre o individual e o exemplar. É uma vertente da crítica aos ideais. Nesse ponto, Adília se opõe a Sophia por recusar a existência de uma forma ideal.

Adília também fala com uma agulha de sangue a coser-lhe todo o corpo à garganta, como num poema de Luiza Neto Jorge. E as precariedades do corpo, as imperfeições, tudo que não se encaixa numa norma, precisa ser assumido, como a biblioteca baralhada. E visto na sua singularidade.

4.2. O amor e a falta dele

²¹⁵ PESSOA, F. *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 61.

²¹⁶ LOPES, A. *Poemas novos*. Lisboa: & etc., 2004, p. 30.

No tantas vezes referido discurso na atribuição do prêmio da APE a *Livro sexto*, Sophia afirma: “a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros.”²¹⁷ A palavra *amor* aqui não se refere decerto ao sentimento entre duas pessoas. O amor que move o sol e os outros astros é qualquer coisa que concerne ao cosmo, ao espaço sideral. Será — como o amor entre duas pessoas — a atração entre corpos, neste caso, corpos celestes. O amor na frase de Sophia pode ser assimilado à gravitação, a força física que mantém o concerto das estrelas, a ordem do universo.

Vimos o quanto a própria noção de justiça em Sophia se relaciona com as de medida e ordem. As sílabas são “portadoras limpas da serenidade”²¹⁸, soletram o ritmo do universo, permitem que se atinja a harmonia (para lembrar a expressão de Le Corbusier). A medida do poema espelha a medida do cosmo.

Vimos ainda que o amor é o que move a experiência poética: é a ânsia de fusão e unificação com as coisas, a presença por que se espera, a ausência fundadora, que se encontram na base da escrita da poesia. E assim podemos ler os poemas de amor na obra de Sophia como metapoemas.

Assim como a poesia, o amor teria a capacidade de pôr em acordo a condição humana e a divina. No ensaio sobre a arte grega, Sophia cita uma frase da *Ética a Nicômaco* em que Aristóteles diz: “[...] o homem deve, na medida de suas possibilidades, viver uma vida divina.”²¹⁹ Possivelmente a frase está na origem da “Lamentação de Adriano sobre a morte de Antinoos”²²⁰, de *Dual*:

Não escreverei mais o teu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas
Porque estás morto
E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina

Há uma relação intrínseca entre viver a plenitude da experiência terrena e amar. O equilíbrio entre homem e mundo, o acordo com o acaso, se concretiza no

²¹⁷ ANDRESEN, S. M. B. *Livro sexto*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 74. Col. Obra poética.

²¹⁸ ANDRESEN, S. M. B. “Epidauro”. In: ———. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 65. Col. Obra poética.

²¹⁹ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 15.

²²⁰ ANDRESEN, S. M. B. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 64. Col. Obra poética.

amor. Amar e aceitar alguém é também amar e aceitar toda a sucessão de acontecimentos que o compuseram. Por isso, o amor a uma pessoa é também amor ao mundo. Difícil é encontrar essa experiência ou sequer preservá-la. É de se notar a “Lamentação” do título.

A relação entre amar alguém e nele ver o mundo inteiro aparece também no “Poema de amor de António e Cleópatra”, onde mais uma vez é a perda dessa unidade que move o poema:

Pelas tuas mãos medi o mundo
E na balança pura dos teus ombros
Pesei o oiro do Sol e a palidez da Lua.²²¹

O amor entre duas pessoas as põe numa espécie de transparência em relação ao universo, já que o próprio universo é movido pelo amor. A união de dois corpos ou de dois corações é uma forma de abolição da fronteira que mantém a separação em que vivem os mortais. Do mesmo modo que a poesia permitia uma consonância e uma superação da mortalidade, o amor é uma forma de acesso à unidade. Por isso permanece sobretudo como promessa.

O mesmo tema, ou a mesma ânsia de unificação, surge na obra de Adília quando se diz “escrevo para me casar”²²². A escrita é uma experiência que permite romper com uma situação de isolamento, está relacionada com o casamento, mais especificamente com o que Sophia chamaria um “humano casamento com a terra”.²²³

Na obra de Adília, pouco se fala dessa experiência plena de acordo com o terrestre, privilegiada por Sophia. Lendo os poemas de Adília vemo-nos diante da constatação de que o amor está em falta. Seria preciso desmontar certos discursos

²²¹ ANDRESEN, S. M. B. *No tempo dividido*. 4.ed. revista. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares. Lisboa: Caminho, 2005, p. 35. Col. Obra poética.

²²² LOPES, A. “Op-art”. In: ———. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 311.

²²³ Veja-se o seguinte trecho de uma crônica do jornal *Público*: “Há dois textos em que reconheço aquilo que sei da poesia. É a “Arte poética IV” de Sophia (publicada em *Dual*) e “Bresson, o mergulho” de Nuno Bragança (publicado no catálogo do ciclo de cinema dedicado a Robert Bresson, Fundação Gulbenkian, Abril de 1978). Paro aqui para reler e sublinhar estes textos. Não vou resumir nem citar o texto de Sophia. Prefiro citar Baltazar Lopes (Osvaldo Alcântara) citado por Sophia na portada de *Primeiro livro de poesia*, “casem-se os poetas com a respiração do mundo”. Aqui está a resposta à pergunta do Valter Hugo Mãe, ou antes, a esta: com quem quer (ou com quem deve) casar a poetisa? E eu vou ser mesmo moralista e vou dizer: acho que toda a gente devia ter o propósito de casar com a respiração do mundo. Ou, porque não?, com a respiração de Deus. A poesia é uma questão de fidelidade a esse casamento.” (LOPES, A. “Fazer prosa, fazer rosa”. *Público*, 17 de junho de 2001. Disponível em http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html. Acesso em 5 de fevereiro de 2007).

para que ele pudesse surgir. O amor depende da crítica aos ideais, da defesa do ridículo, da aceitação do que é pequeno, inglório. Adília visa diretamente o discurso midiático (mas não só) que tanto se ouve repetir: a supervalorização da beleza, do corpo perfeito, da pele bem cuidada, de certo tipo de inteligência e de elegância, a idade certa para ter filhos, o número de parceiros. Um pouco à maneira de Álvaro de Campos, Adília aponta essas “ficções sociais”. É preciso libertar o amor. É preciso recuperar o prazer de existir, sem culpar uma abstrata terceira pessoa.

Quem
nos roubou
o prazer
de existir?

Porque
nos roubamos
o prazer
de existir?²²⁴

“Love is gold/ To the happy few”²²⁵, diz um trecho de uma quadra escrita em inglês. Mesmo quando se trata de amor, há poderes e privilégios. *The happy few*, a expressão que comumente designa os privilegiados do ponto de vista intelectual ou econômico, aplica-se aqui aos indivíduos a quem é dada a experiência do amor, aos poucos que a podem ter.

Como poeta a quem a musa corta a língua, Adília busca outra língua para fundar na literatura outro amor. A sua revisão passa, claro, pela leitura da tradição e por uma tentativa de desmonte do amor romântico a partir de textos literários.

Um poema de *Sete rios entre campos* dialoga simultaneamente com Camões, Ricardo Reis e com o jogral Meendinho, autor de uma única cantiga conhecida (“Sedia-m’eu na ermida de Sam Simiom”). As três seções falam de uma relação entre amantes e de casamento. E o jogo intertextual também se faz passo a passo:

1

(anti-Camões)

²²⁴ LOPES, A. *César a César*. Lisboa: & etc., 2003, p. 27.

²²⁵ LOPES, A. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc., 2002, p. 60.

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

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

A seção 1 nos leva a pensar no soneto camoniano “Aquele triste e leda madrugada”, que trata da separação de dois amantes. A seção 2 remete ao poema “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, em que Ricardo Reis e Lídia se encontram num mesmo lugar, mas ele cuidadosamente mantém a musa a certa

distância. A seção 3 glosa a cantiga de Meendinho, onde a moça ilhada espera o encontro com o amado.

A primeira estrofe da seção “anti-Camões” alude ainda ao soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, em que, “por virtude do muito imaginar”, as almas dos amantes se encontram “liadas”. Há um encontro num plano ideal a que não corresponde um encontro real, como indica o último verso do próprio soneto camoniano.

Estabelecendo a sua diferença em relação a Camões, a primeira estrofe da seção “anti-Camões” comemora justamente a não-identificação entre os dois termos (os dois amantes, ou os dois poetas). Adiante nega a separação cantada em “Aquela triste e leda madrugada”; por fim conclui com o desprezo pelo lendário gesto de salvação do manuscrito de *Os Lusíadas* num naufrágio e o desejo de um encontro que se consume.

Na seção “anti-Ricardo Reis”, bem ao estilo desse heterônimo, o narrador do poema ensina-o a usar as flores e o rio: “O rio/ é bom/ para nadar/ e as flores/ para dar”. Usando o imperativo tão freqüente em Reis, o sujeito do poema de Adília comanda: “casa-te com Lídia/ tem bebés/ passa a lua-de-mel/ na Grécia.” Condena-se a passividade de Reis que — por medo de um sofrimento maior que viria com a morte (sua ou de Lídia) — evita conscientemente usufruir do instante em que está com Lídia numa paisagem campestre. Retoma-se aqui a leitura de Sophia feita na “Homenagem a Ricardo Reis”, de *Dual*, que diz: “Não creias, Lídia, que nenhum estio/ Por nós perdido possa regressar/ Oferecendo a flor/ Que adiámos colher”.²²⁶

Na terceira seção a citação é intensificadora. A cantiga de Meendinho dá voz a uma personagem feminina que espera pelo amado numa igreja de Vigo, situada num pedaço de terra a que só se tem acesso na maré baixa. O alongamento da espera poderia fazer com que a moça ficasse ilhada no mar, mas também em seu sentimento. A demora da chegada e a morte iminente da apaixonada são reforçadas pelo refrão obsessivo “eu atendend’o meu amigo! / eu atendend’o meu

²²⁶ ANDRESEN, S. M. B. *Dual. Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 27. Col. Obra poética.

amigo!”.²²⁷ No poema de Adília, o barqueiro de Vigo se confunde com o “barqueiro sombrio” da ode de Ricardo Reis (“E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio”). Na cantiga galega, o barqueiro seria o possível salvador da protagonista e é a sua falta (“nom ei [i] barqueiro, nem sei remar”) que fará com que ela morra “fremosa no alto mar”.

Com o deslocamento de sentido da palavra *barqueiro* (recurso caro aos trovadores) no poema de Adília, é esse quem a levará para a morte. Se a cantiga medieval revelava um caráter suicida do amor-paixão, é esse caráter, essa associação sem disfarces entre amor e morte que será retomada aqui. Lida sem muita atenção e sem o confronto com os poemas originais, a seção “pró-Meendinho” parece um elogio do amor, sobretudo em seguida à seção “anti-Camões”, quando se deseja “que [...] maridos [lh]e aconteçam”. A terceira seção traria um dos maridos esperados, sob a forma do barqueiro a quem a protagonista daria a sua mão. À primeira vista, tudo parece correr como num rito de casamento na igreja, quando se pronunciam os votos. Mas essas núpcias, se forem contraídas, o serão em outro plano.

A primeira e a última partes do poema adiliano tratam da paixão, causadora do isolamento. Na primeira, o sujeito lírico celebra a preservação da alteridade. Na última, mostra-se que, caso haja identificação total, o amador não alcançará um estado de apaziguamento, mas a sua aniquilação.

Uma história de amor amplamente explorada por Adília é a de Marianna Alcoforado. A freira isolada que escreve cartas ao amante desaparecido, é, juntamente do marquês de Chamilly, seu amante, personagem de numerosos poemas. O amor de Marianna — feito de “muito imaginar” como o da moça da cantiga de Meendinho — encontra uma espécie de desfecho no volume *O*

²²⁷ Transcrevemos aqui a cantiga de Meendinho: “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!” In: GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Comunicação, 1983, p. 254.

regresso de Chamilly.²²⁸ E o primeiro poema do livro que trata do tão ansiado regresso é surpreendente:

O homem e a mulher
deixarão pai e mãe
para serem
uma só carne
mas por causa
do assado queimado
descompõem-se
cospem um no outro
fazem as malas
e a mulher volta
para casa
da mãe
e o homem corre
para uma antiga mulher
que o recebe
de braços abertos
agora há só dois bebés
a berrar por Super Maxs
à porta de uma pastelaria
de Beja
com o ar condicionado
avariado²²⁹

Como se o amor-paixão não resistisse à convivência e deixasse descomposto o par e queimada, avariada a sua paixão. A história de Marianna e Chamilly continua, e a volta do marquês não é um fracasso total, como o primeiro poema do livro faz parecer. Mas há uma permanente oscilação, como a que representam os poemas “Começo 1” — em que Chamilly se transforma num sapo — e “Começo 2” — em que os amantes se reconhecem de modo carinhoso.

O regresso de Chamilly conta o que acontece depois do tradicional “e foram felizes para sempre” com que se encerram tantas histórias de amor. Nesta, pouco ou nada convencional, Marianna não abdica do seu direito de estar só por vezes e

²²⁸ É curioso observar que há, ao longo de toda a obra de Adília, uma leve sequência narrativa nos poemas em que Marianna e Chamilly são personagens. A volta do marquês parece constituir uma libertação de Marianna para outras vivências. Em *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, os dois voltam à cena neste poema: “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” (LOPES, A. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 21). No posfácio à *Obra* de Adília, Elfriede Engelmeyer escreve: “Com Marianna Alcoforado, o pseudónimo literário Adília Lopes assume uma nova identidade literária. E se, por um lado, isso significa reclamar a tradição das mulheres que escrevem, por outro lado os poemas deste complexo marcam a progressiva emancipação da mulher que sofre por amor.” In: LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 471.

²²⁹ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 451.

escolhe não ter filhos com Chamilly, mas apega-se a ele “e são ambos/ uma carne”²³⁰.

Uma história de amor plenamente realizada é narrada na seqüência que compõe o volume *A continuação do fim do mundo*. A história de Túlio e Maria Andrade, contada por Adília, parte da novela *Do fim do mundo*, de Nuno Bragança, e a continua. Desta vez reparar brechas será apenas dar prosseguimento à narrativa de Bragança do ponto em que ela se interrompe. O médico Túlio abandona a mulher, Vera, após apaixonar-se por uma mulher que vê no trem todas as noites a caminho do bangalô que é a sua residência de verão. Adília dá nome e biografia à mulher do trem e narra a vida do casal após o encontro que, significativamente, ocorre na estação da Cruz Quebrada. O protagonista da novela de Bragança faz uma escolha por uma mulher que em nada se parece com uma *femme fatale* ou com um modelo de mulher sedutora. O que o atrai para ela é o bem-estar que lhe transmite a sua imagem tricotando um suéter. A mulher que vai no trem não pinta os cabelos, não usa aliança, não é especialmente bonita nem propriamente atraente e vai sozinha no trem tricotando uma camisola (um suéter) que durante muito tempo Túlio se perguntou a quem se destinaria. A escolha do médico não é determinada por padrões de beleza, nem de inteligência, nem de sensualidade. É uma escolha pessoal, ele decide ir atrás da mulher que provavelmente faz um agasalho para si mesma, já que não tem marido. A sua escolha é também uma aceitação prazerosa de um limite, a descoberta de que a vida pode ser outra coisa: não mais fazer viagens a países distantes, nem pesca submarina à noite, nem viver em intermináveis festas, apenas entrar calmamente numa idade madura, na companhia de uma mulher a quem falta um companheiro. E é esta história que Adília escolhe continuar, uma história anti-romântica, que mostra, no entanto, que outro amor é possível.

²³⁰ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 461.