



Thays de Abreu Bartolazzi

**Uma poética ao rés-do-chão:
o tempo e o cotidiano em Adília Lopes**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade do Departamento de Letras
da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Rio de Janeiro
Abril de 2014



Thays de Abreu Bartolazzi

**Uma poética ao rés-do-chão:
o tempo e o cotidiano em Adília Lopes**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Sofia Maria de Sousa Silva

UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Thays de Abreu Bartolazzi

Graduada em Letras - Português e Literatura da Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia de Itaperuna. Especialização em Língua Portuguesa e Linguística pela Universidade Estácio de Sá. Especialização em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa - Portugal e África pela Universidade Federal Fluminense.

Ficha Catalográfica

Bartolazzi, Thays de Abreu

Uma poética ao rés-do-chão: o tempo e o cotidiano em Adília Lopes / Thays de Abreu Bartolazzi ; orientador: Alexandre Montauray Baptista Coutinho. – 2014.

110 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

CDD: 800

Para Francesca Montresor, meu tesouro,
razão pela qual eu acredito que a vida pode
ser feita de poesia.

Agradecimentos

A Deus, por ter permitido que eu conseguisse chegar ao fim deste curso de mestrado, em meio a tantas adversidades pessoais.

À minha mãe, Maria Antonia de Abreu Bartolazzi, sem palavras para expressar minha gratidão. A ela, só posso agradecer com Camões: “Quanto mais vos pago, mais vos devo”.

Ao meu pai, Umberto Luiz Bartolazzi, por me ensinar ainda criança: “Eu sou, eu posso, eu quero e eu faço”.

À minha irmã, por estar comigo em todas as horas, por me ajudar na formatação e na revisão bibliográfica desta dissertação.

À minha filha, Francesca Montresor Bartolazzi da Costa, por ter suportado com compreensão todas as vezes em que estive ao seu lado, mas com os olhos voltados para a tela do computador.

Ao meu orientador, Alexandre Montauray, pela acolhida generosa desde a primeira conversa, pela confiança depositada, pelo incentivo na continuação dos estudos. Estou certa de que não poderia ter escolhido melhor orientação.

Aos professores doutores que participam desta banca: Sofia de Sousa Silva e Paulo Henriques Britto, por aceitarem prontamente o convite, pela leitura e arguição.

À professora doutora Ana Kiffer, por pronunciar uma frase fundamental, durante sua aula, que me levou ao tema desta pesquisa.

À professora doutora Rosana Kohl, por, durante suas aulas, se mostrar muito interessada em discutir o meu tema, pelas indicações de leitura e pelos empréstimos de livros.

A Murilo Armando, amigo desde os tempos da especialização na UFF, em 1998, por estar sempre disposto a discutir ideias e ajudar no que for preciso.

Ao professor doutor Admar Costa, pela presença no período de escrita desta dissertação, pelas conversas informais sobre filosofia que culminaram, de alguma forma, neste trabalho.

À Vera Lúcia Silva, amiga desde o primeiro olhar durante a entrevista na seleção do mestrado. A ela, uma frase que pode parecer clichê, mas que me soa verdadeira: “A gente não faz amigos, reconhece-os”.

À Vera Monteiro, amizade conquistada durante o curso de mestrado, pelo exemplo de determinação e humildade.

Às colegas queridas do mestrado: Gabriela Costa, Maria de Lourdes e Marcela, pelas dificuldades em comum, pela força, pelas risadas acima de tudo.

À poetisa e colega de mestrado Alice Sant’Anna que, por ser poetisa e fã de Adília Lopes, fez algumas observações importantes para pensar melhor a poética adiliana.

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho o meu muito obrigada!

Resumo

Bartolazzi, Thays de Abreu; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. **Uma poética ao rés-do-chão: o tempo e o cotidiano em Adília Lopes**. Rio de Janeiro, 2014. 110p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação investiga os modos de enunciação poética presentes na obra de Adília Lopes, partindo da centralidade da notação do cotidiano como forma particular de percepção do tempo. O objetivo principal do trabalho é examinar a produção poética da autora e evidenciar sua postura crítica em relação ao mundo contemporâneo. Através da articulação tensa entre leituras possíveis da tradição ocidental e apropriações singulares da cultura de massa, as figurações e imagens do cotidiano adquirem protagonismo em sua poesia, inaugurando ali um espaço de heterogeneidade e cruzamento temporal. Este procedimento confere a sua obra uma dicção poética singular por reunir registros da cronologia histórica e formas de apreensão fragmentária do presente a partir de um sentido de simultaneidade que, ao longo da dissertação, se pretende desenvolver.

Palavras-chave

Adília Lopes; Poesia portuguesa contemporânea; Cotidiano; Temporalidade; Cultura tradicional; Cultura de massa.

Resumen

Bartolazzi, Thays de Abreu; Coutinho, Alexandre Montaury Baptista (Dissertação mestrado). **Una poética al rés-do-chão: el tiempo y el cotidiano en Adília Lopes**. Rio de Janeiro, 2014. 110p. Tesis de Maestría – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta disertación investiga los modos de enunciación poética presentes en la obra de Adília Lopes partiendo de la centralidad de la notación del cotidiano como forma particular de percepción del tiempo. El objetivo principal del trabajo es examinar la producción poética de la autora y evidenciar su postura crítica respecto al mundo contemporáneo. A través de la articulación tensa de la cultura de masas, las figuraciones e imágenes del cotidiano adquieren un protagonismo en su poesía e inaugura ahí un espacio de heterogeneidad y cruce temporal. Este procedimiento confiere a su obra una dicción poética singular por reunir registros de la cronología histórica y formas de aprehensión fragmentaria del presente a partir de un sentido de simultaneidad que, a lo largo de la disertación, se pretende desarrollar.

Palabras clave

Adília Lopes; Poesía portuguesa contemporánea; Cotidiano; Temporalidad; Cultura tradicional; Cultura de masas.

Sumário

1. Introdução	11
2. A escrita de Adília: <i>pop</i> , clássica e barroca	17
2.1. A poética <i>pop</i>	18
2.2. A poética clássica	25
2.3. A poética barroca	33
3. A poética ao rés-do-chão	44
3.1. A insubordinação da poesia	49
3.2. A crueldade na poesia	61
3.2.1. A musa cruel	61
3.2.2. A crueldade na vida	64
3.3 A apoteose do fracasso	66
3.4. O dia-a-dia e a entropia	71
4. As manifestações do tempo na poética de Adília Lopes	75
4.1. A contemplação do tempo	77
4.2. O tempo-traça	79
4.3. Andar a pé para frear o tempo	83
4.4. As memórias de Adília	90
5. Conclusão	101
6. Referencias bibliográficas	104
6.1. Obras de Adília Lopes	104
6.1.1. Antologia de Poesia	104
6.1.2. Poesia	104
6.1.3. Prosa	104
6.1.4. Entrevista	104
6.1.5. Sobre Adília Lopes	105
6.1.6. Geral	106

O tempo é a imagem móvel da eternidade imóvel.
Platão – *Timeu*

1

Introdução

Esta dissertação é resultado de uma leitura de toda a obra poética da autora portuguesa contemporânea Adília Lopes. Não são raros os estudos acadêmicos sobre a sua poesia. Ao tomar contato com a sua obra, em 2004, o que nos chamou atenção foi a singular centralidade que as imagens e gestos do cotidiano adquirem em seus poemas. Não é de hoje que o mais banal do cotidiano incorpora-se na literatura. Em seu conhecido texto *O pintor da vida moderna*, Baudelaire já havia anunciado a assimilação fragmentária do cotidiano nas objetivações artísticas modernas. Em Portugal, podemos citar Cesário Verde como um dos precursores nesse aspecto. Mas o que Adília faz vai mais além do que um simples relato de coisas cotidianas. Em sua poética, o mais prosaico assume uma grandiosidade ímpar, uma vez que as manifestações mais efêmeras do dia-a-dia nos chegam através de imagens poéticas potentes em contraponto com a linguagem coloquial dos textos, contrariando certo senso comum que diz que o belo não pode ser simples.

O protagonismo do cotidiano na obra da escritora faz com que os estudos dedicados a sua obra, na maior parte das vezes, girem em torno desse assunto. Em sua poética, parece não haver muito como fugir desse tema. Quando iniciamos nossa pesquisa de mestrado, já com a poesia de Adília Lopes em mente por muitos anos, buscávamos algo que mantivesse relação com a poética do cotidiano, mas que não se limitasse somente a ela. Foi quando um texto nos chamou atenção:

A minha avó materna e a minha tia-avó, irmã da minha avó materna, passavam as tardes na sala de estar, sentadas no sofá, sem fazer nada. A minha avó materna, quando o Sol ficava encoberto, dizia: “Lá vamos para o túnel!”. Era como se estar assim em casa, sem fazer nada, fosse viajar de comboio. Estavam atentas à passagem do tempo. Eu acho isto importante. (LOPES, 2009, p. 644)

Quando buscávamos um tema que fosse além da poética do cotidiano em Adília Lopes, deparamos com esse texto que nos fez pensar na relação da poetisa com o tempo. O enfoque dado à observação da passagem do tempo fez com que tivéssemos outro olhar para a poética adiliana, até então verificada sem maiores aprofundamentos. Percebemos que o cotidiano retratado está intimamente relacionado com a consciência da passagem do tempo. Começamos, então, a nos debruçar sobre a sua poesia vendo de que modo(s) o olhar para o tempo se manifesta. Ao mesmo tempo, os epítetos *pop*,

clássica e barroca, atribuídos pela própria autora a si mesma, sempre nos intrigaram. A partir desses qualificativos, delineamos o que poderíamos chamar de uma simultaneidade de tempos na obra de Lopes. Para nós, o belo na poética de Adília reside, principalmente, nesse aspecto.

A característica *pop* se insere na produção poética da autora quando ela incorpora temas e termos da cultura de massa. Ao trazer para a poesia os elementos da cultura do descartável, do efêmero, ela convoca o tempo contemporâneo – acelerado por excelência – para dentro da sua poesia. Quando a palavra *gilete*, por exemplo, surge no poema, associamos esse produto massificado e descartável à estética *pop*, na medida em que traz a noção de recusa da separação arte/vida, como almejavam os primeiros artistas *pop*. Em uma leitura superficial, poderíamos dizer que Adília se rende ao mundo *pop* sem um olhar crítico sobre ele. Mas não é o que acontece. O leitor mais sagaz consegue perceber que por detrás da incorporação de elementos da cultura contemporânea está a crítica à vida dominada pela sociedade do consumo.

No aspecto formal, o *pop* se realiza a partir do procedimento de repetição de palavras, de frases e de temas, uma constante na obra adiliana. Para esse procedimento de refrão, de insistente retorno, evocamos a imagem do *boomerang*, palavra retirada de um poema da autora, como um símbolo desta poética.

A palavra “clássica”, que a escritora advoga para si, é o que mais nos intriga, pois não conseguíamos ver de que modo a poetisa poderia se enquadrar dentro da estética clássica. Em entrevista, a resposta dada a um jornalista foi a de que ela gosta muito de ler os clássicos. Ora, isso não torna sua poesia clássica. Começamos a perceber que há um diálogo intertextual frequente com diversos autores clássicos da literatura, não só portugueses. Em nosso entendimento, quando Adília convida o clássico para participar desse diálogo, ela instaura uma temporalidade singular, composta por tempos heterogêneos. A erudição da autora é evidente na sua obra. Entendemos que a leitura dos poemas se torna muito mais ampla quando temos conhecimento do tipo de diálogo estabelecido com outro autor (muitas vezes ela não nos avisa e “pega emprestado” um verso alheio).

Outro ponto a destacar em sua poética “clássica” é o uso de marcadores temporais específicos dos clássicos contos infantis, como “Era uma vez”. Inclusive, ela dedica um livro à atualização dos contos de fada, como *A pequena sereia*, *Cinderela*, entre outros. Nessa nova leitura da tradição oral, a crítica aos valores efêmeros da sociedade se faz

presente, como quando a beleza, atributo tão valorizado no mundo atual, é questionada no conto “A sereia de pernas tortas”.

Dos tempos heterogêneos que a poética de Adília Lopes inscreve – o atemporal e o efêmero – surge uma fusão, uma conciliação de contrários, que pode remeter para o sentido de barroco.

Além dessa fusão da perenidade do clássico com a efemeridade do contemporâneo, identificamos algumas características que poderiam enquadrar a poesia da autora dentro de uma mundividência barroca. Neste sentido, um ponto que merece ser destacado é o olhar para a transitoriedade da vida, para a finitude de tudo. Não é raro deparar com poemas que abordam esse aspecto de alguma forma. As coisas mais simples, que tradicionalmente não seriam percebidas (como uma rosa murchar, por exemplo), assumem um papel relevante na sua poética. Um aspecto interessante é o fato de a rosa ser um elemento presente em alguns momentos da produção de Adília. Os autores barrocos usaram, muitas vezes, a rosa como metáfora para a transitoriedade da vida.

Adília Lopes não é uma poetisa que trabalha com verdades absolutas. As incertezas e dúvidas, principalmente suscitadas pelo mundo moderno, figuram em sua obra. Por isso, “Guilherme chamava-se Hipólito” (LOPES, 209, p. 189). Isso, a nosso ver, também faz parte da sua vertente barroca. Arriscaríamos dizer que ela se insere nos escritores considerados neobarrocos, por utilizar estratégias discursivas similares à escrita daquela época de transição e convívio entre culturas antigas e renascentistas. A desmontagem das verdades prévias faz parte do jogo de sua escrita.

Se há outra característica que aproxima a escrita de Adília da escrita barroca é a exposição do sofrimento e da miséria humana, chamada tradicionalmente de feísmo¹. Podemos comprovar em várias passagens, ao percorrer a sua obra, que ela não é indiferente à dor, nem à sua nem à do próximo. O que difere é que, no barroco, as cenas são deformadas pelo exagero de detalhes, ao contrário do que ocorre na escrita de nossa autora.

Em um segundo momento do nosso estudo, analisamos a já tão pesquisada temática do cotidiano na obra de Adília Lopes. Nas investigações sobre a poética da escritora, em algum momento, é imprescindível destacar a importância do cotidiano.

¹ Para um breve estudo sobre a tradição do feísmo na literatura, principalmente a partir da modernidade, conferir: BUENO, Alexei. Augusto dos Anjos: origens de uma poética. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Como dissemos, isso não é nenhuma novidade quando se trata de estudos sobre Adília. O que buscamos focar, no entanto, vai mais além do que simplesmente descrever essa temática. A tentativa é de articulação do cotidiano com uma percepção particular do tempo. De que modo os dois aspectos estão articulados? Essa é nossa proposta. A partir do comentário da pesquisadora Célia Pedrosa, que diz que “[...] na poesia de Adília, a experiência da temporalidade se define intrinsecamente associada à experiência do espaço” (PEDROSA, 2009, p. 5), dispomo-nos a verificar em que medida as duas noções se imbricam.

O cotidiano adiliano coloca no centro das atenções o mais banal, aquilo que é, geralmente, imperceptível à maioria das pessoas. O que ela faz é dar grandiosidade ao dia-a-dia. Os livros mais recentes, principalmente, trazem a característica de ampliar o foco e fazer com que o leitor se sinta dentro da cena, como em um cinema. O que nos parece é que a poetisa, ao escolher tratar de temas tão corriqueiros da vida de cada um, como a morte de um gato ou de uma rosa, vai na contramão do discurso dominante que dita as regras do cotidiano. Ao ser insubordinada e não seguir o padrão de vida proposto pelo nosso tempo, a poesia, também, torna-se insubordinada.

Não é difícil notar que os tempos atuais estão cada vez mais regidos pela crueldade das relações sociais. Não poderíamos deixar de abordar esse aspecto que se torna relevante dentro da poética ao rés-do-chão de Adília Lopes. Há vários exemplos de como a autora assume uma postura política frente ao sofrimento provocado pelo próximo, na maioria das vezes sendo literalmente o muito próximo: a família, sobretudo a mãe. Ao abordar a crueldade, ela expõe um dos problemas mais graves da sociedade contemporânea, deixando perceber que está muito atenta ao que acontece no seu tempo.

Como uma forma de crueldade, a sociedade nos impõe o sucesso a todo custo. Sobre a obrigatoriedade do sucesso, a poética de Adília se revolta. Identificamos nela uma apoteose do fracasso. Baseado em uma nota do livro *César a César* que diz “Antes o fracasso, o falhanço” (LOPES, 2009, p. 653), identificamos alguns poemas que tematizam a perda, a queda e o fracasso como representação do olhar crítico de Adília para a contemporaneidade.

Um último aspecto, levantado por nós, no capítulo dedicado ao cotidiano adiliano, é a presença do lixo e do caos do dia-a-dia, estreitamente ligados, ambos, à entropia, conceito da física. Uma poética ao rés-do-chão não poderia escamotear os resíduos produzidos pela sociedade. E a desordem rotineira está ligada à seta do tempo (entropia). Esse ponto é o que norteia nosso trabalho: o cotidiano relacionado com o

tempo. Nessa abordagem do caos e do lixo, é imprescindível perceber mais uma vez a vertente *pop* da poetisa. O que extraímos dessa relação do dia-a-dia com a entropia é a simultaneidade, a união de opostos: o lixo é louvado, é alçado à condição de belo, mostrando que esta poética não hierarquiza nada.

No último capítulo, fazemos uma leitura das manifestações do tempo na poética de Adília Lopes. Falar sobre tempo é bem arriscado, pois é um conceito muito discutido ao longo da história cultural e, por vezes, polêmico, sendo até questionado por Étienne Klein, por exemplo, se o tempo seria um conceito ou pura intuição. Resolvemos arriscar, embora não sejamos especialistas no assunto. O que pretendemos é identificar como nossa autora se relaciona de várias formas com o tempo.

O primeiro ponto identificado é a contemplação do tempo que passa. É perceptível nos poemas adilianos o olhar para as coisas consideradas mais insignificantes aos olhos de muitos, como o bolor corroendo a “pele” de uma rosa. Contemplar significa ir na contramão do mundo acelerado em que vivemos, em que as pessoas não têm tempo de apreciar as pequenas belezas que saltam aos olhos.

Parar para contemplar está intimamente relacionado com a noção de desaceleração do tempo. Na sociedade hipermoderna, analisada por Lipovetsky, nunca se tem tempo para nada e as pessoas tentam alcançar a simultaneidade de tempos, realizando várias atividades concomitantemente. Uma surpresa para essa dissertação foi o mais recente livro da poetisa, *Andar a pé*, que nos presenteou com valiosas lições de desaceleração. O próprio título já diz tudo: de encontro ao mundo da velocidade, ela nos propõe andar a pé.

Além da contemplação e da desaceleração, há uma identificação das nuances do “tempo-traça” na obra de Adília, baseado no poema que diz: “A minha cara / é uma caraça / que o tempo-traça / traça” (LOPES, 2009, p. 367). Notamos uma relação do sujeito poético com os objetos corroídos pelo tempo, como um vestido, um *soutien*... Os objetos que aparecem em sua obra são aqueles que têm uma função e se reciclam, muitas vezes, mostrando que é possível lidar com o tempo de outra forma. Não só os objetos “morrem”, mas a morte de pessoas e animais se fazem presentes. Nisso, podemos perceber como o eu lírico lida com a dor advinda da finitude de tudo.

Encerrando nossa leitura, não poderíamos deixar de destacar o papel da memória na literatura de Adília. Muitos estudiosos de sua obra consideram a memória como um dos pontos altos desta poética. A memória tem íntima relação com o tempo. Guarda o passado, mas um passado recriado, porque é reconstituído pelo sujeito que lembra, que

não é mais o mesmo sujeito da experiência recuperada. Outro ponto relevante são as memórias do lido, não só do vivido. As frequentes citações, nos seus poemas, também ampliam a visão sobre a poética de Lopes.

Nesse trabalho de leitura sobre a poética do cotidiano e sua relação com o tempo, esperamos abrir ao menos uma fresta para que possamos ler Adília como uma autora muito atenta ao seu tempo contemporâneo, mas que não se esquece de inserir, na cultura efêmera, a tradição revisitada, instaurando a simultaneidade de tempos, e lançando seu olhar crítico que nos interroga com sua poesia que se torna realmente “um jogo bastante perigoso”².

² Referência ao primeiro livro de Adília Lopes, intitulado *Um jogo bastante perigoso*.

2

A escrita de Adília: pop, clássica e barroca

Para desenvolver uma análise das representações do cotidiano associadas à particular temporalidade que Adília Lopes inscreve em sua poética, refletimos sobre algumas autodefinições da autora sobre o seu próprio fazer poético, utilizando epítetos e qualificativos ditos por ela como provocações.

Para isto, selecionamos um poema em que o eu lírico se autointitula uma poetisa *pop* e duas entrevistas nas quais Adília, além de se declarar *pop*, diz que poderia também ser chamada de clássica ou barroca. De que modo esses conceitos aparecem entrelaçados em uma obra marcada pela ressignificação do mais banal de um cotidiano intimamente ligado à consciência de passagem do tempo? Em resposta a essa pergunta, começamos com o excerto do poema “Adormecer (com algumas coisas de Maria Teresa Horta)”, do livro *O peixe na água*:

[...]
 amante querido
 que não perco
 que não deito fora
 os meus amantes não são Gillettes
 (não são de usar
 e deitar fora)
embora eu seja
*uma poetisa pop*³
 e não tenha amantes
 gosto de adormecer
 a lembrar-me de ti
 [...]
 (LOPES, 2009, p. 189)

No fragmento acima, a *gillette*, um produto comercializado em larga escala, surge como imagem poética do amor descartável. Adília constrói uma metáfora inusitada ao falar do amor, um tema universal: “os meus amantes não são Gillettes”. A autora poderia ter optado pela palavra “descartáveis”, por exemplo, para definir o que não são os amantes. Em vez disso, traz um produto altamente popularizado, que remete ao descartável, associando-o ao amor. Esse entrelaçamento só poderia vir de uma poetisa contemporânea, atenta ao tempo fugaz em que tudo é substituível. O mais banal do

³ Grifo nosso. Em *Dobra*, poesia reunida, em 2009, a autora retira do poema os dois versos destacados, por nós, em itálico.

cotidiano, o que tradicionalmente não seria matéria poética, é frequentemente explorado na produção da escritora. Com isso, ela mescla o não artístico ao artístico, o senso comum à matéria poética.

Em entrevista a Carlos Vaz Marques, em 2005, perguntada sobre se ainda se definiria como poetisa *pop*, referência ao poema acima, Adília diz:

Eu não sou poetisa *pop*. Eu sou poetisa. Não gosto muito que me chamem poeta. Sou uma mulher, não sou um homem. E se há as palavras poetisa e poeta... Há palavras que não têm masculino e feminino, mas esta tem. [...] *Pop*. Pois, também podia ser clássica ou barroca. (MARQUES, 2005)

Já na revista *Inimigo Rumor*, entrevistada pela professora Célia Pedrosa, a autora se manifesta sobre o conceito de poetisa *pop*.

Eu sou romântica e cristã e isso de ser *pop* é no sentido de achar que o cotidiano é sagrado. Porque o que eu vejo na arte *pop*, o que eu gosto na *pop*-arte é um quadro em que se vê uma lata de coca-cola, por exemplo. Acho isso bom porque traz para o lugar de alto privilégio da arte aquilo que faz parte do dia-a-dia de muita gente. Acho isso bem. (PEDROSA, 2007, p. 102)

2.1. A poética *pop*

É certo que Adília parece querer se esquivar da adjetivação quando retira os versos “embora eu seja / uma poetisa *pop*” de *Dobra*, seu volume de poesia reunida, e quando afirma na entrevista que poderia também ser chamada de clássica ou barroca; mas sua declaração de que o cotidiano é sagrado e de que a arte *pop* alça à categoria de arte o que tradicionalmente não faz parte dela nos faz pensar no que essa poética tem de *pop* e no que esse conceito difuso, e mais aplicado às artes plásticas, pode contribuir para a leitura que nos interessa neste trabalho.

Adília é uma escritora de tempos heterogêneos.⁴ Inscreve na sua poética uma temporalidade clássica – eterna, não histórica e atemporal – quando alude a artistas clássicos, como Rubens, Camões, S. João da Cruz, mas também uma temporalidade precária, datada, circunstancial, efêmera, quando incorpora no texto elementos como a

⁴ Partha Chatterjee classifica a contemporaneidade de tempo heterogêneo, pois existem realidades muito heterogêneas e fragmentadas. O autor parte do conceito de heterotopia de Michel Foucault, que diz que o espaço do outro foi relegado pela cultura ocidental. Para aprofundamento do assunto, conferir: CHATTERJEE, Partha. *La nación en tempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. [Buenos Aires]: Siglo XXI Editores, 2008.

gillette, produto feito para “usar e deitar fora”. Convivem na sua obra tempos heterogêneos que serão trabalhados por nós a partir da noção de simultaneidade.

Essa fusão de tempos constitui uma das faces do que julgamos ser o belo na poesia adiliana. Baudelaire (1995) diz que “o belo é constituído por um elemento eterno e por um relativo, circunstancial” (p. 852) e que “qualquer exemplo de beleza contém esses dois elementos” (p. 858). Esse paradoxo, a união do eterno com o circunstancial, é constitutivo da própria modernidade. Adília representa o artista na visão de Baudelaire, quando escreve: “Vivo / no instante / casa / da eternidade” (LOPES, 2009, p. 594). Partindo desse olhar para o efêmero, passemos a fazer algumas leituras do que entendemos por *pop* na obra da autora.

Décio Cruz (2003), no seu livro *O pop: literatura, mídia e outras artes*, ressalta a distinção entre *pop* e popular, dizendo que este se relaciona com a cultura regional e folclórica, enquanto aquele faz parte da cultura urbana e cosmopolita. Na prática, o senso comum costuma abolir essa diferença. A poética de Adília apreende o real imediato do cenário das classes médias urbanas. É de um mundo cosmopolita, permeado de incontáveis referências a tempos e culturas diversos que sua poesia trabalha.

O que parece aproximar a escritora da arte *pop* é, principalmente, a recusa da separação arte/vida. Há um investimento poético na composição de um “camelódromo” de *nécessaires* das classes médias. Adília apreende esse cenário imediato da vida cotidiana. É esse procedimento que recusa a separação arte/vida, e talvez seja esse um dos motivos que tornam a sua escrita um objeto *pop*.

A presença do *kitsch* na poética adiliana só acentua o epíteto de *pop*, pois como diz Décio Cruz, “a presença do kitsch na arte *pop* deve ser percebida e interpretada como uma atitude irônica” (CRUZ, 2003, p. 163). Rosa Maria Martelo (2010) argumenta que o *kitsch* na poesia da autora pode ser lido como uma arma, porque ela mergulha na cultura de massa levando consigo toda a sua cultura de leitora erudita. Por isso, para Martelo, o *kitsch* “parece muito menos um traço da obra de Adília do que uma temática, que ela trabalha” (p.241). Quanto à presença da lógica do consumo, do *kitsch* e da ironia, citamos o poema “No more tears”:

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 não 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 um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro
 nunca ninguém viu um vestido a chorar
 (LOPES, 2009, p. 125)

No poema acima, o eu lírico parece se render aos elementos da sociedade do consumo. Mas em uma leitura mais aprofundada, percebemos que a poetisa deixa brechas para o leitor perceber a ironia, como no verso: “e todas têm cabelos de crianças loiras”. Rosa Maria Martelo (2004) afirma que só compreende a escrita de Lopes recorrendo à figura da ironista, tal como apresentado por Richard Rorty, porque, segundo esse autor, dentre outras características, um ironista desconfia do senso comum. Não se trata somente de inserir elementos da cultura de massa em sua obra. O olhar é daquele que faz uma crítica, ainda que sutil, e que um leitor atento é capaz de perceber.

Karl Erik Schollhammer classifica de hiper-realista a literatura que se apropria “das linguagens da cultura de massa, incorporando, ao máximo, frases de efeito, lugares-comuns deliberados, clichês discursivos, como os produtos artificiais que a publicidade nos oferta” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 71). O autor identifica um parentesco entre a literatura hiper-realista contemporânea e os artistas da *pop-art*.

Décio Cruz cita Walt Whitman e Baudelaire como possíveis precursores da literatura *pop*, passando esta pelas vanguardas históricas, geração *beatnik*, tropicalismo até a literatura contemporânea, tendo em comum o impulso desaturizador e dessacralizador da arte. Ressalta a diferença dos pós-românticos, que pregavam o niilismo e o pessimismo, para os contemporâneos, que propõem “o ‘jogo’ alegre, nietzschiano” (CRUZ, 2003, p. 58), isto é, a aceitação alegre de um mundo impuro e

inacabado. Disso decorre o sentimento de *nonsense*, de descentramento e fragmentação, que culmina na rasura das fronteiras entre os gêneros e linguagens. A beleza, para Adília, reside na imperfeição e na fragmentação, como podemos observar no poema abaixo:

RECONCILIADA COM AS MEMÓRIAS

“C’o largo Mar de tua Graça imensa?”
D. Francisco Manuel de Melo, “Antes da confissão”

Eu no espelho
colada com cola
mais bela
do que dantes
como o prato Zen
que tem as fracturas
sublinhadas
com ouro
obra da fortuna
má e boa
obra da falta de afecto
e do afecto
Narciso e anti-Narciso
viver para crer.
(LOPES, 2009, p. 197)

A simultaneidade de tempos é observada no texto acima. Sobre esse poema, Lúcia Evangelista diz que é um “sujeito-texto” que trabalha com referências diversas, fazendo convergirem os opostos – “obra da falta de afecto e do afecto”, “Narciso e anti-Narciso” - em um jogo “[...] com o que é considerado nobre e o que é considerado vulgar: a alta e a baixa cultura, a literatura e o discurso comum” (EVANGELISTA, 2011, p. 22). O “sujeito-texto”, na visão de Evangelista, é aquele que carrega não só as suas vivências pessoais, mas o seu cabedal de leitura, no caso de Adília vindo de diversas fontes: da mais popular a mais erudita. Unindo referências de diversas temporalidades, a poetisa insere no texto a simultaneidade de tempos.

À primeira leitura desse poema, imediatamente nos lembramos de “O mau vidraceiro”, poema em prosa de Baudelaire no qual, em nossa leitura, os vidros quebrados são mais belos que os intactos.⁵ Isso nos remete para a crise do sujeito

⁵ Reproduzimos a parte final do texto: “A primeira pessoa que vi na rua foi um vidraceiro, cujo pregão cortante, dissonante, me chegou através da pesada e suja atmosfera parisiense. É-me, aliás, impossível dizer por que fui tomado, em relação a esse pobre homem, de ódio tão repentino e despótico. ‘Ei! Ei!’, gritei-lhe que subisse. Entretanto, refletia, não sem algum contentamento, que, ficando o quarto no sexto

iniciada na modernidade, já discutida por vários autores. O espelho partido, tanto no poema de Baudelaire, como no de Adília Lopes, é uma metáfora dessa crise. É bom lembrar que, com as poéticas do fim do século XIX, vieram não só a crise do sujeito, mas a crise do tempo, em que o homem já não é visto como um ser cronológico, a partir das noções de tempo e espaço, mas como aquele que percebe que o tempo é caótico, se escoa e se perde.

Continuando pelos caminhos do *pop*, como características dessa linguagem fluida, Décio destaca a carnavalização (leitura irônica do que é sério), a insubordinação à tradição e à gramática e a tensão entre o sagrado e o profano. Na temática, Décio ressalta que esta gira em torno do caos, do lixo, da violência, do corpo, do erótico e de resíduos da indústria midiática. Como resultado disso, tem-se a diluição das hierarquias das manifestações culturais e a apropriação da mitologia cristã para dessacralizá-la, hibridizando-a com os mitos urbanos. Não sabemos se a escritora conhece a fundo as características *pop*, mas o fato é que, na entrevista à professora Célia Pedrosa, antes de ela se declarar *pop*, declara-se cristã. Seu cristianismo, nos textos, ora aparece ortodoxo, ora dessacralizado, como em uma entrevista à revista *Inimigo Rumor*, em que ela diz: “Atualmente reconheço que uma *sexshop* tem menos *sex-appeal* para mim que uma igreja católica romana” (LOPES, 2001, p. 14).

Ao lermos os temas que percorrem a sua obra, podemos dizer que, na poesia de Adília, uma marca do *pop* é transformar em literário o que o senso comum diz que não pode ser literário. Não há estratificação da cultura na poética adiliana. Convivem na mesma cena literária: provérbios, slogans, produtos de consumo de massa, anedotas, *faits divers*, mas também várias associações intertextuais com autores consagrados, personagens históricos e pessoas reais do convívio da autora, convocando vários tempos e referências.

andar e sendo a escada bastante estreita, seria difícil para o homem operar sua ascensão sem enganchar por toda parte os ângulos de sua frágil mercadoria. Finalmente apareceu-me: examinei curiosamente todos os vidros e lhe disse: ‘Mas como? Não tem vidros de cor? Vidros cor de rosa, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros do paraíso? Como é descarado! Ousa passear pelos bairros pobres sem ao menos trazer vidros que tornem a vida bela!’ E o empurrei vivamente para a escada, onde tropeçou resmungando. Cheguei até o balcão, apanhei um vasinho de flores e, quando o homem reapareceu na soleira da porta, deixei cair perpendicularmente meu engenho de guerra sobre a parte de trás de seu fardo; o choque o derrubou e ele acabou de quebrar sobre as costas toda a sua pobre fortuna ambulatória, que fez o barulho estrondoso de um palácio de cristal arrebatado por um raio. E inebriado com a minha loucura, gritei-lhe furiosamente: ‘que tornem a vida bela! a vida bela!’ Essas brincadeiras nervosas não deixam de comportar algum perigo, podemos pagar caro por elas. Mas que importa a eternidade da danação para quem encontrou num segundo o infinito do gozo?” (Baudelaire, 1995, p. 34-35).

Em uma análise formal da sua poética, o que emerge como *pop* é o uso de repetições de palavras, versos, estrofes e temas, como se a sua obra fosse marcada por um eco, pelo que vai e volta, como em um refrão de música. Para Alfredo Bosi, “reiterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva” (BOSI, 1977, p. 31). Ou seja, esse movimento de idas e vindas não é só um retorno como é um reforço, uma intensificação e um avanço. Para exemplificar, ele cita a palavra “re-tomar”, que indica não só algo que se recupera, em que há um retorno, mas um prosseguimento.

Esse retorno do tempo também se faz presente nos processos da memória, principalmente as de infância, que evocam o tempo passado para o presente da escrita. O que interessa para nós é como esse aspecto está ligado a uma poesia em que “[...] tudo se repete *ad infinitum*” (LOPES, 2009, p. 141). Isso constitui um retorno do tempo no cotidiano e do cotidiano no tempo. Bosi diz que em uma imagem que é suscitada pela reminiscência “[...] começa a correr aquele processo de *coexistência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 13).

A repetição como uma das características do *pop* foi analisada por Hal Foster (1996) em relação a um dos maiores representantes da *pop art*: Andy Warhol. O artista exteriorizava a sua obsessão pela repetição, como no conhecido quadro de Marilyn Monroe, em que ele repete várias vezes o rosto da atriz.

Para exemplificar o procedimento de repetição na obra de Adília Lopes, escolhemos, por ora, dois poemas.⁶ O primeiro faz parte de *Um jogo bastante perigoso*, seu primeiro livro. O segundo é de *A mulher-a-dias*, publicado em 2002:

UM QUADRO DE RUBENS

Vi-me comoprimida
num ajuntagente
ora eu só suporto pessoas à distância
de preferência com uma mesa de permeio
acontece que uma mulher foi projectada
para cima de mim com um cigarro aceso
há pessoas que vão para ajuntagentes
fumar cigarros!
ora eu temo as queimaduras
muito por sua vez caí por cima de uma mulher

⁶ Ao longo da dissertação, outros exemplos do processo de repetição em Adília Lopes serão explicitados.

que era um sex symbol depois
 de sofrer uma homotetia de razão
 superior a 1
 há pessoas que vão para ajuntagentes
 com dez alcinhas!
 era o caso do sex symbol
 o vestido tinha três alcinhas
 de cada lado
 e o soutien alças em duplicado
 se caio para baixo passam-me por cima
 a única saída é sair por cima
 disse de mim para mim
 as pessoas do ajuntagente
 reparei eu então
 eram feitas aos degraus
 comecei a subir pela que
 estava mais perto
 era uma mulher
 dei por isso quando começou
 a gritar
 a menos que fosse um contratenor
 mas alguém teve a mesma ideia
 que eu
 e começou a subir por mim acima
 ora eu sou intocável
 agora já nem consigo
 dizer nada de mim para mim
 o de mim para mim acabou
 não há lugar para mim
 num quadro de Rubens
 (LOPES, 2009, p. 19-20)

Engordei 43 kg
 de 86 para cá
 agora
 gorda como estou
 já caibo num quadro de Rubens
 (segundo o Osório Mateus
 no meu caso
 era mais fácil
 entrar para o quadro
 de um pintor
 que para o quadro
 de uma empresa)
 (LOPES, 2009, p. 481)

Os versos “Não há lugar para mim / num quadro de Rubens” retornam de forma invertida e bastante afiada quando, no segundo poema, o corpo gordo já cabe num quadro de Rubens. O retorno pode não ser exatamente o mesmo, como queria Andy Warhol, mas é um retorno de algo que talvez se queira esquecer, mas não se consegue.

Evocamos a imagem de um *boomerang*⁷ para tratar desse constante diálogo de Adília com a sua própria poesia (e com a dos outros), isto é, o retorno de palavras e de temas. O *boomerang* é um objeto que, quando não atinge o alvo, retorna à mão do arremessador. O que é o cotidiano se não uma repetição de práticas diárias?

Mesmo com as diversas teorias conceituais sobre o cotidiano, há um consenso, entre os pesquisadores, sobre considerar a rotina como parte do campo deste, ou seja, nos pequenos fazeres diários há uma continuidade: "É certo que, considerado do ponto de vista da sua regularidade, normatividade e repetitividade, o cotidiano manifesta-se como um campo de ritualidades" (PAIS, 2007, p. 30).

Com outro enfoque sobre a repetição na literatura, Schollhammer, ao analisar a obra do escritor brasileiro André Sant'Anna, relaciona a repetição com a cultura *pop* e o hiper-realismo:

Esteticamente, sua narrativa satura em ritmo delirante as mistificações e fantasias que movem a sociedade de consumo num gesto repetitivo, insistentemente banal, abrindo, assim, a possibilidade de que um mínimo de diferença finalmente possa ser expresso. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 78)

Lemos apenas um exemplo do que ocorre na poética de Adília Lopes. Esse constante retorno, assim como a incorporação do prosaico, de objetos e expressões do dia-a-dia da sociedade de consumo, como *soutien* e cigarro, levam-nos a pensar no que essa poesia tem de *pop*. Mas mesmo em uma situação comum do cotidiano como os poemas acima retratam, o eu lírico convoca o pintor barroco Rubens, para estabelecer um contraponto com a cena contemporânea. O *pop* traz a noção de efêmero, de contemporaneidade, mas ele não está sozinho nessa poética.

2.2. A poética clássica

Adília Lopes é uma leitora erudita. Isso fica evidente nos seus textos pela infinidade de citações e apropriações de autores das mais diversas épocas, constituindo sua obra como um tecido em *patchwork*. Retomando a entrevista de Carlos Vaz Marques, após a poetisa ter se declarado clássica e ter dito que gosta muito de ler os

⁷ A imagem foi inspirada no poema de Adília Lopes: Deus é um boomerang. / Eu sou sua filha pródiga" (Lopes, 2009, p. 340).

clássicos, o entrevistador questiona que uma coisa é gostar dos clássicos, outra é o clássico estar presente em sua poesia, ao que ela responde que há muito de clássico nos seus versos, mas sem explicitar o modo pelo qual o clássico aparece em sua produção. A intertextualidade com os clássicos seria o que a autora chama de clássico em sua poética? É uma hipótese.

Muitas vezes, ao lermos um poema de Adília, temos também que ser leitores eruditos, pois é frequente a incorporação de versos alheios sem o menor aviso ao leitor, como um pastiche. Quando julgamos serem de sua autoria, podemos ter a surpresa de descobrir a voz de outro autor. Quando a convocação de outro escritor é clara – em poemas em que ela cita, por exemplo, André Breton e Clarice Lispector, como veremos a seguir – é mais perceptível deduzir a referência intertextual, mesmo que isso exija um repertório cultural por parte do leitor. O texto *L'Amour Fou*, narrativa ficcional e autobiográfica de André Breton, de 1937, converte-se em poema do livro *Sete rios entre campos*, cujo título coincide com o de Breton:

L'AMOUR FOU

Gostaria de lhe dizer
André
que sou loucamente
amada.
(Lopes, 2009, p. 352)

Em claro diálogo com o conto *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector, de 1968, com o sermão que Santo Antonio proferiu aos peixes (segundo prega a igreja católica) e com o texto *Sermão de Santo António aos peixes*, de Padre António Vieira, o eu poético diz:

Clarice Lispector,
a senhora não devia
ter-se esquecido
de dar de comer aos peixes
andar entretida
a escrever um texto
não é desculpa
entre um peixe vivo
e um texto
escolhe-se sempre o peixe
vão-se os textos
fiquem os peixes
como disse Santo António
aos textos

(LOPES, 2009, p. 290)

O poema acima é interessante na medida em que faz várias associações intertextuais, inclusive parafraseando o ditado popular “Vão-se os anéis, ficam-se os dedos”. O eu lírico adiliano responde com um não à pergunta feita, ao final, pela narradora: “Vocês me perdoam?”⁸ no livro da escritora brasileira dedicado às crianças. Na história, a narradora de Clarice assume que matou os peixes por estar muito ocupada escrevendo para os adultos. A característica *pop* de não colocar a arte em um patamar superior ao da vida cotidiana aparece, ao mesmo tempo, com a temporalidade clássica, quando remete a um texto clássico de Padre Antonio Vieira, que, por sua vez, baseia-se no suposto sermão que Santo Antonio teria proferido aos peixes. A respeito de a arte não ser superior à vida, o crítico Osvaldo Manuel Silvestre se posiciona da seguinte maneira:

O problema de Adília reside precisamente aqui; nos seus textos o mundo fala tanto como a poesia, não reconhecendo a esta nenhum direito fundamental, são textos que se deixam invadir por todo o tipo de ruídos e detritos contemporâneos [...] os textos de Adília deixam-se devorar por essa gramática universal [...] o texto não protesta nem se indigna; não arregaça as calças (ou as saias) enquanto a enxurrada passa. (SILVESTRE, 2007)

Os dois poemas citados são trazidos a título de exemplo das inúmeras referências intertextuais na escrita adiliana. Como já dito, ela não cita as fontes e incorpora um discurso da tradição literária sem alertar o leitor. Nesse caso, só um leitor muito erudito pode perceber tal feito desta poetisa “*pop*, clássica e barroca”.

Célia Pedrosa, em seu ensaio *De espelhos e demônios: a poesia de Adília Lopes e o imaginário europeu*, afirma que “[...] é difícil não se perder nos labirintos da leitura de Adília Lopes” (Pedrosa, 2009, p. 5). No ensaio, ela nos lembra sobre a intertextualidade de um poema com o *Sermão do demônio mudo*, também de Padre Antonio Vieira. O poema em questão é do livro *Le Vitrail la nuit * A árvore cortada*:

Nos quartos
das freiras
não há
espelhos

⁸ Reproduzimos o final: “Eu peço que vocês me desculpem. De agora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam?” (Lispector, 1983, p. 52)

Nas igrejas
não há espelhos

Os espelhos
são o Diabo.
(LOPES, 2009, p. 577)

Esse demônio mudo seria justamente o espelho. O texto de Vieira prega que deveria ser proibido ter um espelho na casa de cada cristão e conta como esse é um objeto difícil para dele se desfazer, até para as freiras. Caso não conhecêssemos o sermão, ficaria muito difícil estabelecer esse tipo de relação intertextual. É certo que a eficácia de um poema não pode se resumir a decodificar todas as fontes do poeta, pois a poesia é uma experiência do sensível e não do entendimento. Contudo, ampliamos nosso repertório e alcançamos novos sentidos quando conhecemos os caminhos que o texto retoma.

Há inúmeros poemas que dialogam com o de outros autores na obra adiliana. Um exemplo, que faz referência a Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, reproduzimos a seguir:

“pega tu nelas”
Ricardo Reis

Mão morta vai bater àquela porta
as rosas amo dos jardins de Adónis
ao escrever
é preciso reconciliar uma lebre
com uma tartaruga
oh como era lebre a tartaruga!

Mas porque será sempre Lídia
a pegar nas rosas
Dr. Ricardo Reis?
(LOPES, 2009, p. 163)

A autora retira a epígrafe de uma famosa ode de Ricardo Reis, fazendo a devida referência ao autor. O segundo verso é todo retirado do título de um poema do heterônimo de Pessoa, mas sem informar quem lê. O que nos interessa na leitura desse texto não é só a característica de incorporação do clássico (e nesse caso o clássico é tomado ao pé da letra, visto que a poesia de Ricardo Reis é inequivocamente proclamadora dos ideais clássicos), mas a noção de tempo que esse poema traz, que é nosso foco nessa pesquisa.

O segundo verso, como já dissemos, é o título de um poema de Ricardo Reis e se refere à mitologia grega, em que as rosas do jardim de Adonis não duravam mais do que um dia, portanto, o dia era a única realidade que conheciam.⁹ Novamente, é o olhar do sujeito poético voltado para tudo o que fenece, ao mesmo tempo em que traz a noção do *carpe diem*, de viver o momento presente, pois é o que fica para a eternidade.

Outro ponto que nos chama a atenção é que há a representação de dois tempos: o desacelerado, representado pela tartaruga, e o acelerado, representado pela lebre. Como disse Rosa Maria Martelo, os escritores do fim do século XX são os responsáveis por ir contra a velocidade do mundo contemporâneo, em uma tentativa de desaceleração do tempo¹⁰. Em uma conciliação de tempos contrários e patente ironia, o eu poético funde a lebre com a tartaruga, mais uma vez trazendo a simultaneidade como uma marca dessa poética. O tempo desacelerado, conforme nos falou Martelo, nos lembra um poema da autora em que o eu poético diz: “Lesma / é o meu lema // E basta” (Lopes, 2009, p. 340). Através de um corte no poema de Ricardo Reis, a última estrofe dialoga com outro poema dele, em que Lídia, como sempre, é a que faz as vontades do amado, é a que pega as rosas.

É importante ressaltar que há algumas passagens intertextuais com Ricardo Reis em sua poética. A do poema citado é da obra *Os cinco livros de versos salvaram o tio*, de 1991. Em 1999, no livro *Sete rios entre campos*, ela retoma o diálogo com Ricardo Reis. O poema cuja informação “anti-Ricardo Reis” aparece, entre parênteses, como uma epígrafe, já dá a ver os caminhos que o texto irá percorrer. A autora utiliza o mesmo procedimento de uso de verbos no imperativo, como o heterônimo, para desmontar o discurso clássico da impossibilidade de realização amorosa no plano físico:

[...]
 Casa-te com Lídia
 tem bebês
 passa a lua-de-mel
 na Grécia
 (Lopes, 2009, p. 362)

⁹ Platão cita os jardins de Adónis em: PLATÃO. *Fedro – Cartas – O primeiro Alcibiades*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2007.

¹⁰ Conceito discutido por Rosa Maria Martelo no II Cifale da UFRJ em setembro de 2013. No terceiro capítulo, teceremos alguns comentários sobre a desaceleração do tempo na poética adiliana.

Em *Literatura e sociedade* (2006), Antonio Candido afirma que só é possível compreender o que o texto diz recorrendo às leituras feitas pelo autor. A intertextualidade não é privilégio da contemporaneidade, mas é fato que ela figura entre as principais características da literatura “pós-moderna”.

Sobre a produção excessiva de intertextualidade, Paulo Henriques Britto discute em seu artigo *Poesia e Memória* (2000) que isso faz parte de uma “crise do lirismo”. Estaríamos vivendo, portanto, um período pós-lírico, em que “o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos” (BRITTO, 2000, p. 127). Como característica desse novo tipo de poesia, ele acrescenta:

[...] dois traços, porém, me parecem característicos da poesia pós-lírica: a tendência a dar mais importância à intertextualidade do que a experiência não literária; e a tendência a exigir do leitor um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita paralelamente com uma série de notas e explicações. (IBID, p. 128)

No pós-lirismo, Britto conclui que a memória do lido ocupa a memória do vivido e que essa literatura é destinada somente a estudiosos. Percebemos esse entrelaçamento abusivo de memória lida em Adília Lopes, mas não consideramos que a poética adiliana possa ser considerada como pós-lírica, pois a memória do lido caminha lado a lado com a memória do vivido, representando, ambas, uma grande força nesta poesia.¹¹

O que entendemos por clássico em Adília é o diálogo constante com a tradição lírica portuguesa e mundial. A incorporação de versos alheios nos poemas metaforiza o cotidiano da vida de todo homem, que é feito de um acúmulo de heranças e experiências adquiridas, como diz uma canção popular brasileira: “Sei que às vezes uso palavras repetidas, mas quais são as palavras que nunca são ditas?”¹² Os versos da canção evocam um poema de *Apanhar Ar*, penúltima publicação da autora, em que o eu lírico marca uma referência de idade, procedimento já feito em livros anteriores:

50 ANOS

Talvez escreva
poemas
que já li
que outros já escreveram
que eu mesma já escrevi

¹¹ No terceiro capítulo, voltaremos a discutir esse aspecto.

¹² Alusão à música “Quase sem querer”, do grupo musical brasileiro Legião Urbana.

esqueço-me
da minha vida.
(LOPES, 2010, p. 10)

Outra leitura que fazemos do clássico nesta poética se relaciona com uma quantidade considerável de intertextualidade com os clássicos contos infantis. Adília se apropria dos contos maravilhosos e contos de fadas, atualizando-os e subvertendo-os, jogando ao mesmo tempo com a característica atemporal desse tipo de texto, que utiliza fórmulas para marcar o tempo indeterminado (era uma vez, há muito tempo...), e com a atualidade do mundo globalizado, tão cruel ou mais que os antigos contos de tradição oral. Se examinarmos atentamente, veremos que os contos com final feliz que chegam às crianças atualmente não são os mesmos de antes. Mesmo Charles Perrault ou os Irmãos Grimm, que já suavizaram os enredos “originais”, mantiveram, em muitos, a crueldade. Aliás, os contos não eram destinados às crianças, mas aos adultos, e isso só se modifica com os dois escritores citados.

De Adília, há um livro que se intitula *A bela acordada*, em uma clara referência ao conto *A bela adormecida*. É um livro curtíssimo, em que há somente textos em prosa, cujos títulos já antecipam a atualização das mais conhecidas histórias infantis: “A casa dos anões outra vez”, “A princesa de braços cruzados”, “Mais uma história da gata borralheira”, “A sereia das pernas tortas”, entre outros.

Extraímos um excerto de “A sereia de pernas tortas”, que dialoga com o conto *A pequena sereia* e podemos perceber como a escritora critica o mundo dominado pelas aparências e a crueldade com quem não se encaixa nos padrões:

Era uma vez uma mulher que tão depressa era feia como era bonita.
Quando era bonita, as pessoas diziam-lhe:
_Eu amo-te.
E iam com ela para a cama e para a mesa.
Quando era feia, as mesmas pessoas diziam-lhe:
_Não gosto de ti.
E atiravam-lhe caroços de azeitona à cabeça.
A mulher pediu a Deus:
_Faz-me ou bonita ou feia de uma vez por todas e para sempre.
Então Deus fê-la feia.
(LOPES, 2009, p. 284)

Além desse livro, que explicitamente incorpora o universo dos contos maravilhosos, há diversas passagens em sua obra que utilizam os recursos desses textos, como é o caso a seguir:

Era uma vez
 uma donzela
 que achou
 uma mão
 decepada
 Pelo caminho
 achou
 um pastor
 cheio de dor
 porque um malfeitor
 lhe tinha cortado
 uma mão
 para lhe roubar
 um anel
 A donzela
 pregou a mão
 ao braço
 do pastor
 e a dor
 do pastor
 ainda foi
 maior.
 (IBID, 2009, p. 307)

A estrutura formal dos contos de fadas é mantida pelo início clássico do “Era uma vez”, que introduz o leitor no mundo fantasioso dessas histórias; pelo uso do artigo indefinido até descrever o conflito (uma donzela, uma mão, um pastor, um malfeitor, um anel) e pelo conteúdo maniqueísta: a donzela (o bem) e o malfeitor (o mal). Ao convocar o atemporal dos contos de fadas, Adília insere o tempo contemporâneo na medida em que relativiza os conceitos de bondade e maldade. A princesa, no intuito de ajudar, termina por ser a antagonista da história, por provocar uma dor maior do que quando a mão foi decepada pelo malfeitor. A denúncia da crueldade com o outro em virtude dos bens materiais (o anel) não pode passar despercebida nesse texto, mas o que mais nos intriga é o porquê de o pastor ter sentido mais dor com a mão pregada pela donzela. A leitura que fazemos é que o homem sentiu ainda mais dor quando viu sua mão, sem o anel. Quando lemos esse texto, imediatamente relacionamos a uma epígrafe de um livro de Adília, chamado *César a César*, em que o homem dá mais valor ao objeto do que ao próprio corpo.

Um homem estampa-se na estrada ao volante do seu BMW. Chegam os policiais e o homem só se lamenta: “Ai o meu BMW!” Os policiais dizem-lhe: “Mas o Sr. perdeu o braço esquerdo”. O homem exclama: “Ai o meu Rolex!” (Anedota contada pela documentalista Margarida Pino). (LOPES, 2009, p. 501)

A marca do clássico na poesia adiliana, na leitura que fazemos, tem a ver, intrinsecamente, com a produção de intertextualidade com a literatura universal, instaurando o eterno nessa poética, ao mesmo tempo que não deixa de incorporar o contemporâneo, produzindo um diálogo crítico.

2.3.

A poética barroca

A fusão do *pop* com o clássico engendra uma ambivalência na escrita da poetisa, que pensamos ser o que Adília nomeia de barroco. Elencaremos algumas características barrocas que julgamos serem pertinentes à nossa leitura da escrita adiliana. A fusão de opostos é a linha de força desta poesia que não é nem totalmente *pop*, nem totalmente clássica. O barroco é um estilo que acolhe o heterogêneo. Mais do que um estilo, é uma visão de mundo dividida entre a mentalidade antiga humanista e as conquistas do Renascimento, o que ocasiona uma crise, uma fragmentação do sujeito. Walter Benjamin (1985) afirma que o barroco é precursor do moderno, porque enfatiza a beleza do movimento em contraposição ao estático e imutável da visão clássica.

José Guilherme Merquior (1996) diz que o barroco é um estilo híbrido, porque é concomitantemente tradicional e moderno, visto que floresceu em um período de transição entre o novo e o velho. O barroco é uma síntese, uma “conciliação de contrários” (MERQUIOR, 1996, p. 22). Uma contribuição interessante do autor revela que os autores barrocos se consideravam clássicos:

Os escritores e artistas barrocos, convém não esquecer, não se consideravam barrocos, e sim clássicos. Eles teriam sido os primeiros a aceitar a tese moderna quanto à existência de um “classicismo barroco” em Cervantes e Racine, autores profundamente barrocos, mas sem a pirotécnica barroquista. Essa dualidade interior ao barroco tem claro fundamento social: o barroquismo se avanta na área socialmente mais aristocrática; o classicismo, numa região mais aburguesada. A classicização do barroco, consequência do racionalismo seiscentista, foi uma espécie de “troco” dado pela alta burguesia à sua própria conversão aristocratizante em honnête homme, isto é, em cópia burguesa do gentil-homem senhorial. (IBID, p. 28)

Os poemas abaixo podem ser exemplo da união de polos dessa poesia.

P.S. 2 POEMAS DO DIA 10 DE JUNHO DE 2000

A vida é barroca

coisa entre as moléculas
 é claro que o cu
 tem a ver com as cuecas
 (depois de ver *Por um fio* de Martin Scorsese)

Torturante vaivém
 da comunhão
 à não-comunhão
 com o outro

Infinita volúpia
 e infindável horror
 da solidade
 (ex-comunhão)
 (copiado de D. António Ferreira Gomes)
 (LOPES, 2009, p. 441)

Interessante notar que o título se refere à data em que a autora os escreveu (há vários poemas com datas em sua obra), o que parece ser a tentativa de fixar o momento no tempo. Outro aspecto curioso é que eles aparecem como *pos scriptum*, depois da nota final do livro *O Regresso de Chamilly*.

A metáfora “A vida é barroca” nos remete à fusão de antagônicos, característica tipicamente barroca. O *pop* de um lado e o clássico de outro se unem gerando este barroco contemporâneo. As referências ao cotidiano massificado, aliadas a uma tradição erudita nos textos, tornam a poesia de Lopes um caso bastante particular dentro da literatura portuguesa. De fato, não é só o fato de trazer o *pop* e o clássico, mas como os dois se imbricam no texto, convivendo harmoniosamente (?) nele é que tornam essa poética talvez neobarroca.

É ainda Célia Pedrosa, no ensaio já citado, que evoca o conceito de espelhismo para a poesia antagônica de Adília. Diz que “[...] espelhismo é bem o modo pelo qual a escrita da Adília busca a perfeição através da aproximação tensa de formas e valores convencionalmente antagonizados” (PEDROSA, 2009, p. 8). Esse procedimento se faz “entre o retorno do verso, em versos tantas vezes repetidos, e a repetição em série das micronarrativas” (IBID).

Se há algo que se repete na obra de Adília é a personagem Mariana, inspirada na lendária freira Mariana Alcoforado, que viveu nos anos de 1600 e teria publicado o livro *Cartas Portuguesas*, em Paris, em uma edição anônima. Dizemos que teria publicado, pois há controvérsias sobre sua autoria, por parte dos estudiosos da obra. No livro, a personagem ama incondicionalmente o oficial Chamilly que, aparentemente, parece não

corresponder a esse amor. Mariana, então, supostamente, escreve cartas sempre à espera de uma resposta que nunca vem.

A Mariana de Adília mereceu dois livros: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, de 1987, e *O Regresso de Chamilly*, publicado em 2000, além de outras referências à freira, espalhadas por sua obra. O subtítulo “Kabale und Liebe” é uma referência ao romance *Intriga e amor*, de Friedrich Schiller, escritor alemão. Lopes, ao revisitar os clássicos, subverte-os com sua ironia e humor peculiares. O que nos interessa nessa personagem sempre presente na escrita adiliana é como os tempos são hibridizados ao se referir a uma religiosa que viveu no século XVII. Na primeira obra, por exemplo, em um delírio de achar que está abrindo as cartas do marquês de Chamilly, Mariana abre caixas de bombons. Nesse poema, há um dado biográfico da autora que se cruza com o da personagem. No verso “Mariana faz vinte e oito anos”, (Lopes, 2009, p. 78), podemos comprovar pela data de nascimento da poetisa e pela data de publicação do livro que ela também tem a mesma idade da personagem. Isso permite uma leitura de vários pesquisadores da obra de Adília pressupor que a freira Mariana Alcoforado seria uma espécie de alterego da autora.

O suposto romance vivido pela freira e pelo marquês, na releitura de Adília Lopes, parece, a princípio, não ter acontecido, em virtude de no mesmo livro citado acima existir um poema em que Chamilly responde às suas cartas, dizendo que gostaria muito de lhe ser útil, mas que não consegue entender sua caligrafia. Mais uma vez, a escritora usa sua ironia. O que pode aproximar a personagem Adília Lopes da personagem Mariana Alcoforado é o fato de que a primeira também se mostra em toda a obra como alguém à espera de um amor, que nunca consegue se realizar no plano físico.

Retornando ao foco do nosso estudo, a questão da fusão de tempos nesta poética, há um poema não pertencente a nenhum dos dois livros citados (que dialoga explicitamente com as *Cartas Portuguesas*), mas que faz parte do livro *Clube da Poetisa Morta*, publicado três anos antes de *O Regresso de Chamilly*.

O REGRESSO DE CHAMILLY

Marianna
ficou sozinha
no convento
de Beja
porque as outras freiras
casaram-se todas
ou morreram

menos ela

Batem à porta
do convento
Marianna pensa
as testemunhas de Jeová
ou a publicidade
mas não
é Chamilly
(LOPES, 2009, p. 314)

O título do poema antecipa o do próximo livro que mantém relação de intertextualidade com as *Cartas Portuguesas*. Impossível não notar a crítica feita às mulheres que vão para um convento. Se não morreram de tanto esperar pelo príncipe encantado, conseguiram se casar, ou seja, nenhuma estava na congregação por vocação. A segunda estrofe é a que realmente nos chama a atenção por mostrar uma situação extremamente atual da rotina do dia-a-dia: a frequente abordagem das testemunhas de Jeová de porta em porta nas casas e também a publicidade. Não é demais ressaltar que as testemunhas de Jeová surgiram no século XIX e Mariana Alcoforado viveu no século XVII. Também acreditamos que a publicidade, à época da freira, não batia de porta em porta. A autora faz uma analogia entre as testemunhas de Jeová e a publicidade, pois esta religião é considerada por muitos como propagandista do cristianismo, pelo fato de realmente irem de casa em casa, com panfletos, a fim de divulgarem seus preceitos. Os dois últimos versos do poema permitem duas leituras em virtude da falta de pontuação. Podemos ler como: “mas não é Chamilly” ou “mas não. É Chamilly”. Já lemos alguns estudos que convocam o primeiro sentido, mas pensamos que pelo título ser “O regresso de Chamilly”, e por esse poema fazer parte de outro livro, Adília já antecipa que o marquês voltou e explora sua volta no livro de mesmo nome.

Nessa união de referências de diversos tempos, como em um mosaico, a poetisa vai construindo os seus livros e os seus poemas. As obras *Clube da Poetisa Morta* e *Versos Verdes*, esta última anteriormente intitulada *Floribela Espanca espanca*, mesclam pessoas reais do convívio da autora, autores clássicos, personagens bíblicos, pessoas do mundo da moda, como por exemplo: a Rainha Vitória, Fiama Hasse Pais Brandão, Clarice Lispector, Augusto Comte, Marta e Maria, Adão e Eva, a revista Marie Claire, a avó Zé e a tia Paulina, Paul Verlaine, Rapunzel, as modelos Linda Evangelista e Cláudia Schiffer, só para citar alguns. Essa “colcha de retalhos” surge no mesmo espaço e tempo:

PREOCUPAÇÃO COM OS MEUS CABELOS

Cobras em vez de cabelos
afugentam os meus pretendentes
quem dera ter os cabelos lisos
e usar franja
como a Sylvie Vartan
e a Françoise Hardy
Medusa colchão no toucado
Rapunzel de tranças cortadas
pela madrasta e pelo amante
suplico à Dona Lena
que me decapite
Judite Dalila Salomé Vidal Sassoon
me valham
o turíbulo da minha alcova
é varrido no chão
e deitado fora
pela Paula
a minha mãe mete-lhe
a gorjeta no bolso da bata
cumprido o sacrifício ritual
e eu Joana D'Arc
Maria Antonieta mártir das modas
arrefeço na Escola Politécnica.
(LOPES, 2009, p. 303)

Além de unir temporalidades opostas – a perenidade do clássico com a efemeridade do contemporâneo – a escrita adiliana tem um olhar especial para a transitoriedade das coisas, vendo que, na passagem do tempo, “a beleza é mesmo tão fugaz.”¹³ Inúmeros textos podem ser exemplificados para essa atenção ao movimento da vida, à transformação das coisas. A beleza é valorizada porque comporta a infinitude no finito. Um belo poema da autora, que ilustra o que dizemos, é o que se segue:

AS ROSAS COM BOLORES

Tenho sempre perto de mim
geralmente na minha mesa de cabeceira
um ramo de rosas
todas as manhãs a primeira coisa
que faço quando acordo
é observar atentamente as rosas
a ver se algum bolor poisou
na pele das rosas
quando isto acontece
é muito raro
mas eu gosto de coisas preciosas

¹³ Referência à música “Apenas mais uma de amor”, do cantor e compositor brasileiro Lulu Santos.

e sou paciente
 deixo de dormir
 para observar o crescimento
 desigual e lento do bolor
 a pouco e pouco o bolor
 vai cobrindo a pele da rosa
 ou antes
 alimentando-se da pele da rosa
 adquire o feitio da rosa
 mas a pele da rosa
 não está por baixo do bolor
 desapareceu
 é preciso estar sempre atenta
 porque no instante em que
 o bolor não pode alastrar mais
 a não ser alastrando-se sobre
 si próprio
 e alimentando-se de si próprio
 ou seja suicidando-se
 naquele acto de infinito amor
 por si próprio
 que é afinal todo o suicídio
 a rosa pode andar pelos seus pés
 antes de ela partir
 beijo-a na boca
 depois ela parte
 e desaparece para sempre da minha vida
 então eu vou dormir
 porque estou muito cansada
 as rosas com bolores cansam-me.
 (LOPES, 2009, p. 29-30)

Na produção de Adília, há um investimento nas coisas que se findam ou que se transformam. O eu poético talvez queira sempre se lembrar de que tudo acaba, por isso os três primeiros versos: “Tenho sempre perto de mim / geralmente na minha mesa de cabeceira / um ramo de rosas.” Entendemos a rosa como metáfora da própria vida e o bolor como símbolo da melancolia do tempo que passa e que tudo corrói. Não podemos esquecer que a rosa é a alegoria do belo clássico. A natureza foi tomada como símbolo de belo, segundo Baudelaire (1995). O bolor também pode significar a modernidade, que destrói o conceito de beleza tradicional, pois “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859)

O “instante iluminado” desse poema são os três últimos versos: “então eu vou dormir / porque estou muito cansada / as rosas com bolores cansam-me”. Essa é a Adília Lopes. É aquela que surpreende ao final. Depois de olhar para algo tão comum

do cotidiano das pessoas, e por isso mesmo tão invisível, e extrair dele algo grandioso, ela corta o poema porque desestabiliza nossas expectativas do *grand finale*. Osvaldo Manuel Silvestre (2007) classifica essa característica de “anti-clímax”.

O final é irônico e subverte todos os versos anteriores. Adília é mestra em ser sarcástica em momentos de melancolia. O poema “As rosas com bolores” resume bem todo o seu processo de criação poética: investimento no menor e na temporalidade, mas com uma veia cômica e irônica. Ela vai além de apenas iluminar um instante que está na penumbra pelo fato de as pessoas não olharem para ele.

O tempo não é infinito. “O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo” (FREUD, 1915, p. 317), afirma Freud no texto *Sobre a transitoriedade*. O autor discute com os amigos que se angustiavam, durante um passeio, pelo fato de olharem a beleza da natureza e esta não ser eterna. “Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela” (IBID, p. 318), acrescenta Freud. O valor da flor está justamente no fato de ela durar tão pouco, mas as pessoas não conseguem enxergar sua beleza por saberem que haverá uma perda, a dor do luto.

A escrita de Adília olha para o que ninguém vê ou quer ver: o tempo que se esgota. Esse poema nos faz lembrar um aforismo do místico Ângelus Silesius, analisado por Heidegger em *O princípio do fundamento* (2000):

A rosa é sem porquê; ela floresce porque ela floresce.
Ela não repara em si própria, não pergunta se a vemos.
(SILESIUS apud HEIDEGGER, 2000, p. 59)

Heidegger faz um contraponto da rosa, que apenas vive, sem se importar com o que os outros pensam, com o homem: “Em contraste com a rosa, o homem vive muitas vezes assim, que ele cobiça como fazer efeito no seu mundo, e o que este dele pensa e exige” (IBID, p. 63). O homem rege sua vida pelos outros e age conforme o que eles exigem.

No tempo contemporâneo, houve um deslizamento do “ter para o parecer”. (DEBORD, 1997, p. 18). Adília Lopes está constantemente envolvida na crítica da obrigação do parecer ter para o mundo atual, das “[...] pessoas / que não vão a uma loja para comprar coisas / mas para serem compradas pelas coisas [...]” (LOPES, 2009, p. 18). É por isso que a força da sua poética está menos quando ela denuncia o mundo das aparências do que quando ela dá atenção ao pequeno, ao insignificante, ao sem por quê.

No Barroco, muitos são os poemas que utilizam a metáfora da flor para tratar da transitoriedade da vida. Citamos um, de Gregório de Matos, cujo título é “Pretende o poeta moderar o excessivo sentimento de Vasco de Sousa de Paredes, na morte da dita sua filha”.

Para que é mais idade, ou mais um ano
Em quem, por privilégio e natureza,
Nasceu flor, a quem um sol faz tanto dano!?

Nossa prudência, pois, em tal dureza
Não sinta a dor, e tome o desengano
Que um dia é eternidade da beleza.
(AMORA, 1959, p. 31)

O poema nos lembra da efemeridade da vida e da beleza, mas chama a atenção para a infinitude que cabe na finitude: a “eternidade da beleza.”

A poesia de Adília Lopes é marcada pela bifurcação. Há sempre pelo menos duas possibilidades, o que ocasiona a instabilidade das certezas do leitor. Há um poema que pode sintetizar todo o seu procedimento estético de fusão, que comparamos com o barroco. O próprio título, “A bifurcação sucessiva”, é sugestivo de um tempo em que o “já era” e o “ainda não” se tocam:

A BIFURCAÇÃO SUCESSIVA

Divido a minha vida
em duas partes
uma em que tinha orelhas
e não tinha brincos
uma em que já não tinha orelhas
e toda a gente me dava brincos
para me consolar de duas coisas
de não ter orelhas
e de não ter tido brincos
quando tinha orelhas
de todos nós assim era só eu
porque orelhas tinha duas
(LOPES, 2009, p. 65-66)

A prática poética da autora se interroga e nos interroga, escamoteando as verdades únicas pregadas pela sociedade contemporânea que tenta incutir normas, saberes e valores. É por esse motivo que há várias passagens em sua obra em que o saber é desconstruído, como as que elencamos abaixo:

Chamo-te Maria Cristina,

como te chamas, Maria Cristina?
(LOPES, 2009, p. 179)

Ou a história não era bem assim?
a história não era bem assim
(IBID)

EPÍLOGO

Guilherme chamava-se Hipólito
(IBID, p. 184)

Ao se interessar pelos dias atuais, a escritora desestabiliza as certezas impostas pelo discurso do poder. Ela luta contra o jogo de poder. Há alguns teóricos que chamam neobarroco à retomada de algumas estratégias discursivas similares às do barroco propriamente dito do século XVII. Irlemar Chiampi diz que o barroco é a estética dos efeitos da Contra-Reforma e que o neobarroco é da contra-modernidade. (CHIAMPI, 1998, p. 18). A motivação do neobarroco também é histórica. A modernidade engendrou a total falta de certezas, que, por sua vez, ocasiona angústias e insatisfação perante a vida. Adília põe em xeque, em muitos momentos, como vimos acima, a questão da verdade.

E ao jogar esse jogo arriscado (não podemos esquecer que seu primeiro livro se chama *Um jogo bastante perigoso*), Adília faz uma poesia de intervenção – questão já abordada por vários estudiosos de sua poética. Essa intervenção obviamente não é panfletária, mas é uma atitude política diante da vida porque exige mudança, mergulha no presente e resgata a dúvida diante de tantas certezas. Ao percorrermos a sua obra, não encontramos fórmulas prontas, nem respostas, mas questionamentos.

Esse último poema nos faz lembrar a discussão da identidade fragmentada do sujeito contemporâneo, trabalhada por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2011). O indivíduo é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2011, p. 12). É esse o jogo poético da autora. É o jogo que instaura a dúvida, questiona o lugar-comum, valendo-se da ironia para descentrar o discurso do outro.

Outro ponto que justificaria o epíteto de “freira poetisa barroca”¹⁴ é a característica típica do estilo barroco, chamada de feísmo, que consiste na ruptura com o equilíbrio clássico, a simetria e a harmonia, e na valorização dos aspectos dolorosos, cruéis e grotescos da condição humana, o que chamam de “belo horrível”, como uma

¹⁴ Referência ao verso “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira / freira poetisa barroca”. (LOPES, 2009, p.

forma de denunciar o que se esconde por detrás do “belo mundo”. A exposição do sofrimento pela crueldade alheia é um dos pontos fulcrais dessa poética, mas que difere da característica barroca por não apenas mostrar o cruel, mas por questionar esse sofrimento.

O livro *O decote da dama de espadas*, de Adília, é um diálogo claro com as obras *As meninas exemplares* e *Os desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur, escritora russa do século XVIII. As meninas exemplares de Adília (que de exemplares não têm nada) estão sempre a fazer maldades com as outras. A obra, que principalmente retrata memórias de infância, aborda a humilhação e o sofrimento que a mãe, as “amigas” e a sociedade de um modo geral provocam.

OS PAPELOTES

Nunca choraremos bastante
 termos querido ser belas
 à viva força
 eu quis ser bela
 e julguei que para ser bela
 bastava usar canudos
 pedi para me fazerem canudos
 com um ferro de frisar e papelotes
 puxaram-me muito pelos cabelos
 eu gritei
 disseram-me para ser bela
 é preciso sofrer
 depois o cabelo queimou-se
 não voltou a crescer
 tive de passar a andar com uma peruca
 para ser bela é preciso sofrer
 mas sofrer não nos faz forçosamente belas
 um sofrimento não implica como consequência
 uma recompensa
 uma dor de dentes pode comover a nossa mãe
 que para nos consolar sem saber de quê
 nos dá um rebuçado
 mas o rebuçado ainda nos faz doer mais os dentes
 a consequência de um sofrimento
 pode ser outro sofrimento
 a causa é posterior ao efeito
 o motivo do sofrimento é uma das consequências
 do sofrimento
 os papelotes são uma consequência da peruca.
 (LOPES, 2009, p. 145-146)

A respeito da temática da crueldade, Rosa Maria Martelo diz que “voltar a esse passado parece ser, em Adília Lopes, uma maneira de desmontar uma linguagem de inculcação da crueldade e do sofrimento como evidência” (MARTELO, 2004, p. 110). Nesse mundo frio como “uma bandeja de inox”, é como se realmente as amígdalas tivessem sido retiradas e não se pudesse gritar.¹⁵ Mas o sujeito poético de Adília grita e questiona. Expõe a crueldade, se abate, mas ressurgue das cinzas para inverter a ordem da sociedade que é regida pelas aparências. De outro livro, *Irmã barata, irmã batata*, o texto confessional é de uma brutalidade que incomoda, mas que surpreende pela não aceitação das “verdades absolutas”.

Em 81 disse à Dr.^a Manuela Brazette, psiquiatra, "Eu sou feia". Ela disse-me "Não é ser feia. Não há pessoas feias. Não tem é atractivos sexuais". Lembrei-me então do homem que em 74, tinha eu 14 anos, se cruzou comigo no Arco do Cego. Lembrei-me do homem, da cara do homem vagamente, mas lembrei-me muito bem do que ele me tinha dito ao passar por mim. Tinha-me dito "Lambia-te esse peitinho todo". Lembrei-me também da meia-dúzia de outros homens que durante a minha adolescência me tinha dito quando eu passava "Coisinha boa" e "Borrachinho". Ainda hoje me sinto profundamente agradecida a esses homens. Pensei que estavam a avacalhar, que eram uns porcalhões. Mas quem estava a avacalhar era a Dr.^a Manuela Brazette, ela é que é uma porcalhona. Acho que um homem nunca consegue ser mau para uma mulher como outra mulher. (LOPES, 2009, p. 410)

Ainda segundo Martelo, há nesse texto um enfrentamento entre o considerado correto, porque vem da fala de um médico, e o que pode ser incorreto pelo senso comum: o assédio a menores na rua. Invertendo a escala de valores, o eu lírico se move na contramão do senso comum, recuperando a autoestima provocada pela crueldade do outro.

Na poética adiliana, tudo tem potencial para doer, conforme a mesma nos diz em uma entrevista para a revista *Inimigo Rumor*: “A minha poesia não é exclusivamente satírica, é também lírica [...] há sempre uma grande carga de violência, de dor, de seriedade e de santidade naquilo que escrevo”. Para ela, se for para ser a pão e água, que seja pelo menos *A pão e água de colônia*¹⁶, com ironia, com humor.

As leituras que fizemos nessa primeira parte nos levaram a fundir os conceitos de *pop*, clássica e barroca (que a própria autora se autodefiniu) e a pensar de que forma há um entrelaçamento dos três qualificativos na enunciação poética do cotidiano com o tempo.

¹⁵ Referência ao poema “A operação”, do livro *O decote da dama de espadas*, em que retiram as amígdalas do eu lírico à força e ele não consegue gritar.

¹⁶ Título de um livro da autora, publicado em 1987.

3 A poética ao rés-do-chão

“Quem me dera ao menos uma vez que o mais simples fosse visto como o mais importante.”

Legião Urbana - Índios

“Espero que o comum dos mortais repare na beleza dos ovos estrelados.”

Adília Lopes – Público - 21 de maio de 2001

Quando escolhemos classificar a poética de Adília Lopes como uma poética ao rés-do-chão, baseamo-nos em uma nota da autora ao livro *César a César*, em que ela diz que já havia tornado público que a obra posterior à *Mulher-a-dias* se chamaria *Rés-do-chão*, por ver que o primeiro título – que significa diarista em Portugal – convoca o segundo que, literalmente, quer dizer “andar térreo”. Na poesia da escritora, no entanto, a expressão rés-do-chão incorpora a ideia de tudo o que está muito próximo da nossa experiência mais precária do dia-a-dia.

Pouco antes da publicação de *César a César*, outro poeta português, João Luís Barreto Guimarães, publicou um livro intitulado *Rés-do-chão*. Por esse motivo, Adília optou por outro título, visto que o poeta sugeriu que a autora escolhesse outro nome para seu livro.

A partir dessa relação que a poetisa estabelece, na nota do livro, entre a mulher-a-dias e rés-do-chão, começamos a estudar como o rés-do-chão aparece na poesia da autora. Na tese *Reparar brechas, a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Sofia Maria de Sousa Silva afirma que Manuel Bandeira, poeta brasileiro, e Ruy Belo, poeta português, “escrevem ao rés do chão” e que esse termo seria apropriado para falar da poesia de Adília Lopes, ancorado no que diz o pesquisador Davi Arrigucci Jr. em seu estudo *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*:

[...] para o poeta, o *alumbramento*, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais ‘humilde cotidiano’, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema.”(ARRIGUCCI JUNIOR, 1990 apud SILVA, 2007, p. 35)

Se há algo que perpassa toda a obra de Adília, com mais força em um ou outro livro, é a capacidade de transfigurar o banal, de suscitar a grandiosidade desse “humilde

cotidiano”, no referido “alumbramento” dito por Davi Arrigucci, ou gerar epifania, como quisermos. O trivial do cotidiano é perpassado pelo inusitado e irrompe da superfície do poema como algo inesperado, como um “rabo de baleia”¹⁷ que surge no meio da sala e que se mostra uma revelação do real. Sua poesia possui um forte sentido de realidade, advinda dos limites do “andar térreo”, isto é, o rés-do-chão, o que produz uma dicção poética espontânea, aparentemente sem grandiosidade, mas que sofisticada a simplicidade do dia-a-dia.

Para essa poetisa, que já escreveu que “quanto mais prosaico / mais poético” (LOPES, 2009, p.592), a aura da poesia está na vida diária, nos pequenos detalhes que passam imperceptíveis no turbilhão da vida cotidiana, mas que são a força dessa poética que ressignifica a cotidianidade. Percebemos nela a tentativa de retirar o véu opaco das coisas cotidianas que não nos deixa ir além do visto, como é mostrado no trecho do poema “Paixão” da poetisa brasileira Adélia Prado: “Olho pedra, vejo pedra mesmo” (PRADO, 1991, p. 199).

Publicado em 2007, o livro *Caderno* apresenta poemas bastante representativos do que acabamos de afirmar. O próprio nome do livro sugere apontamentos, registros dos fazeres do dia-a-dia. O poema de abertura, cujo título é “Dois poemas sobre a minha rua”, diz:

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

Nas grades
pintadas de verde
do quartel
a glicínia
de flores lilases
encaracola
(LOPES, 2009, p. 605)

O espaço do mundo particular bem demarcado (“o portão do Pátio do Duarte / na minha rua sossegada”) e a temporalidade precisa (“à tarde”) se ampliam e atingem a

¹⁷ Referência ao poema que dá título ao livro da poetisa carioca Alice Sant’Anna.

universalidade quando, nos três últimos versos da primeira estrofe, ocorre a comparação inusitada do barulho do abrir ou fechar do portão com a afinação dos instrumentos antes do concerto. O eu lírico olha o portão e não vê só o portão. Consegue ir além do que é mostrado, demonstrando que a linguagem é incapaz de traduzir o real (mas o constrói) e que o mundo é algo que está muito além daquilo que vemos. É o espetáculo que vai começar. É a música da vida diária: o inaudível do cotidiano dentro da arte.

Focar um ponto e ampliar é uma das características da prática poética de Adília. Isso faz com que o leitor quase se perceba dentro da cena, comungando com aquela voz poética as mesmas sensações. São vários os poemas que exemplificam essa tática, principalmente nas suas últimas publicações. Esse olhar se aproxima da técnica cinemascópica. O *cinemascope* é um conjunto de lentes que expande a imagem ao exibi-la, proporcionando a quem vê a sensação de fazer parte dela. Surgiu em 1930 no filme francês *Construire un Feu*. A partir de 1950 o cinema *hollywoodiano* popularizou essa técnica.

O olhar cinemascópico é aquele que escolhe o que quer ver e fixa um ponto, ampliando-o. No momento em que amplia o que vê, não é mais só o objeto que se evidencia, mas é o próprio olhar de quem mira que se presentifica, dando a ver não só o mundo físico, mas também a subjetividade de quem olha, pois nessa poética ao rés-do-chão, o espaço assume o papel principal e conta a história de quem está por detrás da câmera, aparentemente se escondendo, mas fazendo-se ver a cada escolha de ângulo ou de foco para a cena. Desse modo, ao ouvir o barulho do portão e ao mesmo tempo não ouvir só o barulho do portão, como nos diz Ismail Xavier, “o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação”, (ISMAIL XAVIER, 1988, p. 368).

Ao longo da obra da poetisa, é muito perceptível a tentativa de representar uma imagem através da linguagem, como uma *ecfrase*. A escrita descritiva de Adília é como a de um cineasta que escolhe o que quer mostrar ao público, sendo que o que é mostrado assume menos importância do que o que ele pretende ao exibir a cena, como nos lembra uma citação de Deleuze no livro *O trabalho da citação* de Antoine Compagnon: “Uma palavra quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que a diz quer alguma coisa dizendo-a” (COMPAGNON, 1996, p. 48).

Quando Adília fala de livros, do clima, das horas, dos minutos, do café, importa menos o que está dito e mais sobre o que a constitui enquanto sujeito poético, lembrando um ditado que diz: “Quando Pedro me fala de Paulo, sei mais de Pedro que

de Paulo”. Os *flashes* do dia-a-dia são pincelados nas páginas de seus livros como uma fotografia:

No escuro
do cinema
descalço os sapatos
(LOPES, 2009, p. 391)

Uma viúva velha
toda vestida de preto
pequenina e curvada
(IBID, p. 595)

A minha varanda velha
com quatro gerânios velhos
(LOPES, 2010, p. 14)

Lúcia Evangelista qualifica de “poesia do instante” esses “registros de coisas cada vez mais mínimas” (EVANGELISTA, 2012, p.36). Ainda que estejam presentes em toda a sua poética, é cada vez mais frequente o uso de “microrretratos do banal”, conforme postula Evangelista, do que os poemas narrativos que tanto identificavam a estética da autora no início.

Um poema sem título da obra *Caderno* cria um jogo entre o negar e o afirmar, gerando uma expectativa no leitor, que se surpreende com a revelação da importância que assume no texto o que nem vida tem mais:

Não um corvo
mas uma folha seca
bate na grade
da minha janela
(LOPES, 2009, p. 611)

Como podemos ter uma pequena amostra no texto acima, o mundo doméstico sobressai através, principalmente, do uso dos possessivos “minha rua”, “minha janela”... A esse respeito, a crítica Flora Sussekind, no posfácio à *Antologia* da poetisa, publicada no Brasil em 2002, assim se manifesta:

“Meus gatos”, “minhas baratas”, “minha tia Graça”, “minha professora”, “minha amiga imaginária”: o campo ficcional configurado pelos poemas de Adília Lopes aparenta, a princípio, estar dotado das fronteiras íntimas sugeridas pelo uso do possessivo, confundindo-se com um universo quase doméstico de avós, tias-avós, mãe, pai, criada,

memórias de infância, caixinhas, diários, primeiro baile, dor de dente, desejo de namorados, esconderijos, castigos, rebuçados. (LOPES, 2002, p. 205)

Esse mundo particular das pequenas histórias assume uma amplitude no texto na medida em que partilha modos de viver das pessoas comuns, permitindo ao leitor uma identificação com esse universo próprio e proporcionando outro modo de olhar para as experiências diárias.

A casa (e tudo que vem embutido nela) é um tema que retorna sempre nesta poética. A experiência do espaço doméstico está intrinsecamente relacionada ao tempo, como podemos perceber no poema “A casa”:

Os defeitos dos vidros
das minhas janelas
são tão antigos
que já não se fabricam
vidros com defeitos assim
há muitas décadas

Olho para o tecto
pintado de branco
com enfeites de estuque
e fico a ver as sombras
que os defeitos dos vidros
causam

Pelas janelas
vejo a luz do Sol
nos choupos
os azulejos azul-turquesa
da casa em frente
e os ferros pintados de verde-escuro
das varandas.
(LOPES, 2009, p. 567)

É interessante que o poema acima abre o livro *Le Vitrail La Nuit * A Árvore Cortada*. Podemos ler o título *Le Vitrail La Nuit* de duas maneiras: “O vitral à noite” ou “O vitral A noite”. Como a autora se expressa em francês, não podemos afirmar, com certeza, se ela pensou em apenas uma possibilidade de leitura ou se é proposital a ambiguidade. Em “O vitral à noite”, há a marca do espaço e da temporalidade. No livro todo há várias referências à sua casa e à dos outros. No texto acima, há uma característica que marca a escrita de Adília que é a contemplação, na maioria das vezes ligada à temporalidade. Os defeitos dos vidros – não são só os vidros, mas os defeitos,

ou seja, o imperfeito – guardam os tempos antigos que se presentificam na vida do eu lírico. O contraste das sombras com o sol poderia ser uma revelação poética da simultaneidade como presença nessa poesia. A sombra representa o passado em que, no poema, aparece em função do defeito antigo do vidro; o sol é o presente que é lançado para fora da casa. A imperfeição do cotidiano reverbera nesta poética. Ela trouxe, para a poesia, o deficiente, “o pente sem um dente”.¹⁸

Célia Pedrosa (2009) afirma “[...] que, na poesia de Adília, a experiência da temporalidade se define intrinsecamente associada à experiência do espaço” (p. 5) e que “a casa em Adília se constrói então na relação entre interioridade e exterioridade” (p. 4). É interessante lembrar que espaço e lugar não são sinônimos. Comungamos da visão de Michel de Certeau: espaço é móvel, não há posições definidas. O lugar corresponde à estabilidade. O espaço é provisório, enquanto o lugar é permanente. O conceito de espaço é preocupação de filósofos desde a antiguidade, como Platão e Aristóteles. Segundo Milton Santos:

[...] uma variedade tão ampla de objetos e significações – os utensílios comuns à vida doméstica, como um cinzeiro, um bule, são espaço; uma estátua ou uma escultura, qualquer que seja a sua dimensão, são espaço; uma casa é espaço, como uma cidade também o é. Há o espaço de uma nação – sinônimo de território, de Estado; há o espaço terrestre, da velha definição da geografia, como crosta de nosso planeta; e há, igualmente o espaço extraterrestre, recentemente conquistado pelo homem, e, até mesmo o espaço sideral, parcialmente um mistério. (SANTOS, 2008, p. 150)

O espaço do eu poético de Adília são os locais por onde ele circula: sua casa, a cafeteria, o ônibus, o ambiente psiquiátrico, mas também tudo que neles habitam: seus gatos, suas baratas, seus remédios, seus afazeres de solteira.

3.1. A insubordinação da poesia

A rotina previsível, e por isso mesmo “invisível”, principalmente do mundo feminino, que representa uma das grandes forças desta poética - é retratada na contramão do discurso cristalizante, indo de encontro aos clichês da sociedade e

¹⁸ Referência ao poema sem título do livro *Versos verdes*: “A sensação de déjà vécu / da madalena célebre / não me faz sentir / poetisa / mas encontrar na rua / um pente sem um dente / sim / devo-o no entanto a Proust / e a Enid Blyton” (Lopes, 2009, p. 391).

revertendo, muitas vezes, a reflexão para a própria poesia. Bom exemplo disso é o poema “Prêmios e Comentários”, do livro *Clube da Poetisa Morta* (1997):

A avó Zé e a tia Paulina
deram-me os parabéns
e disseram
agora já é uma senhora!
a Maria disse
parabéns por quê?
é uma porcária!
quanto a comentários
a poesia e a menarca
são parecidas
(LOPES, 2009, p. 305)

Ao comparar a poesia com a menarca no que ambas têm de contraditório – parabéns na visão de uns e pêsames na visão de outros –, refletimos sobre a recepção que sua própria poesia causou quando a autora se lançou no mercado: louvor por parte de alguns e críticas cruéis por outros.

Esse poema nos lembra o segundo livro de Adília, *O Poeta de Pondichéry*, que parece ser uma resposta à crítica que a ignorou ou a crucificou depois da publicação do primeiro livro. Segundo nota da própria autora, a inspiração para a história vem do livro *Jacques, Le fataliste*, de Diderot.

Nele, Diderot aconselha um jovem poeta a nunca publicar seus versos, pois eles são ruins. Aconselha-o a ir para Pondichéry, situada na Índia, e a enriquecer por lá, com a ajuda de seus pais, que são joalheiros. Doze anos depois, o poeta volta para falar com seu ídolo. Nunca publicou, mas também nunca deixou de escrever. Diderot afirma que ele nunca será um bom poeta.

A partir desse enredo, Adília produz 12 poemas (interessante o livro se constituir de 12 poemas, pois o primeiro marca a volta do poeta 12 anos depois para rever Diderot), em que o aspirante a escritor, embora tenha seguido o conselho do grande autor de enriquecer, descumpra a ordem de abandonar a escrita. A insubordinação é uma marca desse segundo livro da autora. O personagem principal não segue a voz de comando de quem tem o poder, embora essa voz o persiga até o final.

O fantasma da interdição da escrita continua presente mesmo depois da morte de Diderot, quando o jovem poeta enlouquece e, a todo o tempo, no asilo, pensa que o famoso escritor chegará para lhe dizer o que ouviu dele a vida inteira ou que alguém

cortará suas unhas e ele não poderá mais escrever, visto que escreve na parede de sua cela, por falta de papéis e canetas.

Dentre as várias interpretações possíveis para essa obra, arriscamos dizer que Diderot, como alguém que interdita a escrita, representa o mercado, que dita quem pode ou quem não pode adentrá-lo. O poeta que faz maus versos poderia ser aquele que, na verdade, faz uma boa literatura, mas que não é vendável, ou seja, não interessa ao mercado. Dizemos isso porque, na nota introdutória do livro, Adília escreve que “Diderot se preocupa com a fortuna do mau poeta”.

Ora, das acepções da palavra “fortuna”, em português, poderíamos citar “riqueza” ou “sorte”. No caso do livro, pensamos que o primeiro significado é o mais adequado, visto que na nota, em seguida, Diderot aconselha-o a enriquecer em Pondichéry. Também, no terceiro poema da obra, o eu lírico afirma: “Parti **para fazer fortuna** / e para escrever poemas / de que eu (e Diderot) pudéssemos gostar mais” (LOPES, 2009, p. 47, grifo nosso).

Por que Diderot se preocuparia com o fato de o poeta não alcançar riqueza com seus poemas? Seriam eles bons, mas pouco produtivos para o mercado? É uma hipótese. No sexto poema, o poeta se lembra de que seu mestre o havia prevenido de que ler versos poderia ser perigoso. Melhor seria ler romances policiais. Novamente, perguntamo-nos: por que ele pediria a um aspirante a escritor que lesse romances policiais? Seria para aprender como se escreve, através de um gênero que é, na maioria das vezes, somente comercial?

Retomando o conceito de cotidiano de Certeau, este postula que o cotidiano não se constitui somente de normas, mas também de rupturas. O que o sujeito adiliano parece fazer é romper com certas práticas sociais, desestabilizando o poder disciplinar. José Machado Pais (2007) afirma que “[...] do ponto de vista de uma sociologia do cotidiano, não é apenas importante aquilo que fixa regularidades da vida social; é também importante aquilo que a perturba” (p. 84).

O eu poético adiliano perturba, porque propõe o rompimento de fronteiras socioespaciais da vida urbana. Não é à toa que, em Adília, o discurso da sociedade contemporânea que quer se isentar a todo custo da responsabilidade (“o inferno são os outros”)¹⁹ se transforma em: “O Inferno / são os outros / mas o Céu / também” (LOPES, 2009, p. 607).

¹⁹ Referimo-nos à frase do filósofo Jean-Paul Sartre, à qual damos uma interpretação pessoal.

A escritora vai contra a normalização social. É por isso que, na sua poesia, a barata, o louco, a bailarina coxa, o mendigo, todos, independentemente de serem seres humanos ou não humanos, reivindicam seu papel dentro da sociedade. Na sua poética, o homem não é alçado a um patamar superior aos outros seres. Todos estão no mesmo nível, porque todos têm um mesmo destino, nascer e morrer: a rosa com bolores, o gato Guizos, a tia Graça²⁰... Para os estereótipos, essa poética não baixa a cabeça:

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 estou grávida
o rapaz quer-me
dar o lugar

Detesto
o sofrimento.
(LOPES, 2009, p. 341)

Sobre a leitura do poema acima, recorremos mais uma vez à pesquisadora Lúcia Evangelista:

[...] esse é um corpo que se moldará pelos discursos da normalidade que por ele passam. O poema apresenta um corpo mortificado pelos discursos de normalização e mostra que, apesar de tudo, este é um corpo que, em sua singularidade, resiste ao sofrimento que esses discursos lhe infligem. E os últimos dois versos [...] acirram o tom irônico do título do

²⁰ O poema “Rosa com bolores” foi citado no primeiro capítulo. O livro *A mulher-a-dias* é dedicado ao gato Guizos, que morreu a 31.1.2001. A tia Graça é referida em um dos aforismos de *Irmã Barata, Irmã Batata*: “A minha tia Graça atirou-se de um 6º andar abaixo. Morreu”.

poema, denunciando uma sociedade que espetaculariza a dor, esvaziando-a de sentido. (EVANGELISTA, 2011, p. 92)

A *body art*, arte do corpo, é uma expressão artística contemporânea que utiliza o corpo como matéria para exposição das produções. O que é peculiar nesse tipo de arte é que o corpo do artista é um suporte para performances associadas à dor, à violência e à exaustão do esforço físico.

Esse poema se insurge contra a ditadura da beleza que cada vez mais dita as regras da sociedade contemporânea. O corpo da “tristíssima gorda disforme”²¹ não tem um lugar para se sentar no mundo e é, como a *body art*, um suporte para o sofrimento. O físico fora dos padrões é, o tempo todo e em todos os lugares, olhado e julgado como em um panóptico²², mas, ao contrário deste, confronta-se cara a cara com quem o olha. A cada dia, a vidinha banal e sem importância, de que são feitos os dias, torna-se objeto do desejo de olhar da chamada “sociedade escópica” (QUINET, 2002). O eu poético de Adília, em *Body art?*, parece reagir contra o “Sorria, você está sendo filmado”.

Esse mesmo corpo surge, em várias passagens da sua obra, com um tom humorístico frequentemente, mas que carrega em si grande carga dramática. Sobre o humor recorrente na obra adiliana, muitos leitores não perspicazes podem confundir com superficialidade, com riso gratuito. O que entendemos do humor da sua escrita é o que vem embutido no conceito de leveza de Ítalo Calvino: “[...] a busca da leveza como reação ao peso do viver” (CALVINO, 1990, p. 39). O autor argumenta que uma das frentes da leveza é cultivar o humor com ironia. Ao contrário dos que alguns pensam, uma escrita leve não é uma escrita fácil, e humor não é fazer graça, pura e simplesmente. O humor nasce de um conflito. É necessário ter leveza para enfrentar o peso de existir, principalmente contra os estereótipos da cultura contemporânea. Como disse Paul Valéry, citado por Calvino: “É preciso ser leve como o pássaro, não como a pluma” (VALÉRY apud CALVINO, 1990, p. 28). Pássaro e pluma são leves, mas o pássaro conduz seu voo, sabe aonde ir; a pluma voa ao léu, flutua ao sabor do vento, é instável. A leveza tem que ter uma direção.

²¹ Verso do poema: “O taxista / que me leva / para casa / quer ser meu namorado / você deve ser uma moça porreira / e eu tristíssima gorda disforme / digo-lhe que não pode ser / pelo telefone / (numa inspiração / tinha-lhe dito o meu nome / e dado o meu número de telefone) / o cumprimento do taxista / tão gentil / foi a minha paga / de mais um ano de estudos perdido / a dormir e a rilhar areias” (Lopes, 2009, p. 200).

²² Para mais informações sobre o conceito, conferir FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

Ao lermos os poemas da escritora, ficamos no limiar entre a leitura lírica e a autobiográfica, pois, ao verificarmos sua biografia, vemos que há uma evidente e por vezes assumida coincidência entre o sujeito lírico e o sujeito empírico. A pessoa de Adília, que na verdade se chama Maria José, é mesmo gorda, solteira e toma remédios para psicose. Confrontando sua poética com uma nota que abre o livro *A mulher-a-dias*, tendemos realmente a ler seus poemas pelo viés autobiográfico: “[...] os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (LOPES, 2009, p. 445). Sobre essa nota, Rosa Maria Martelo assim se manifesta:

E aí reside em grande parte a eficácia da poesia adiliana enquanto denúncia da violência e da crueldade que sistematicamente observa no mundo contemporâneo. Se o contrato autobiográfico legitima a presença temática do prosaico, do sofrimento banal e sem grande história nos poemas, entretanto as ficções líricas de Adília Lopes analisam e resgatam esse sofrimento. Mas sem pretender apagá-lo, ou distrair-nos dele. Usando e não usando, alternadamente, o pacto autobiográfico na sua poesia, Adília dialoga com a tradição moderna, ao mesmo tempo que problematiza a condição autonômica do poema. E é deste modo que produz um dos mais violentos libelos contra a normalização disciplinadora dos comportamentos no mundo contemporâneo. (MARTELO, 2012, p. 44)

Partindo dessa citação de Martelo, percebemos que há na poesia adiliana um investimento contra os ditames do tempo em que vivemos. Essa forma de viver o tempo dentro do poético é que torna sua poesia um caso de intervenção social por meios não panfletários nem ideológicos patentes.

Se Adília faz uma poesia que critica a espetacularização de tudo no mundo atual, ela também é a mesma que parece fazer o jogo dessa sociedade quando surge, nos anos 2000, em programas de televisão, concedendo entrevistas, realizando performances, escrevendo crônicas para jornais, isto é, compactuando com a mídia que ela critica. Além disso, a própria poesia que mostra os bastidores de uma vida cotidiana sem graça serve à curiosidade de um público muito interessado atualmente no espetáculo da vida de homens e mulheres comuns, nos moldes de um *reality show*. O interesse por sua poesia pode ter se dado justamente porque ela veicula uma vida sem grandes acontecimentos, a vida do homem comum. Sua poética é a que expõe um corpo gordo digno de pena nos transportes públicos. Não é preciso dizer que a maioria das pessoas se identifica com essa situação.

É certo que Adília Lopes incorpora a cultura midiática, não a rejeita; porém, ao incorporá-la, vai muito além da simples aceitação: ela dialoga com ela, ao passo que resiste. Ela sabe muito bem explorar o jogo autoficcional que é, atualmente, muito

valorizado pelo mercado, dado o exagerado interesse pela vida particular das pessoas em geral e, principalmente, dos autores e artistas. Faz questão de expor detalhes da sua intimidade, ao ponto de seu poema “Autobiografia sumária de Adília Lopes” ser o intrigante terceto, suscitador de interpretações controversas: “Os meus gatos / gostam de brincar/ com as minhas baratas” (LOPES, 2009, p. 72).

Com essa exposição da vida íntima na mídia e nos textos – e é sempre bom questionar até que ponto isso não é uma personagem que ela criou para si –, Adília vai ao encontro das características da literatura contemporânea, quando esta parece reviver um retorno do autor, que coincide com o desejo de realidade e de *voyeurismo* do leitor. Para Karl Erik:

Trata-se de um voyeurismo espectacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de feridas traumáticas; sofrimentos que, de alguma maneira, se coletivizam, pois aglutinam e envolvem emocionalmente, num tempo em que o embrutecimento e a indiferença parecem atingir a esfera privada e a vivência particular. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 115)

A temática adiliana é calcada nesse universo particular e contém uma parcela enorme de dor, de sofrimento, de solidão, embora, não raro, a dor esteja sob o viés do humor e da autoironia. O que se pode supor dentre os variados tipos de gêneros que se imbricam na atualidade é que a poetisa explore a autoficção. Ainda citando Karl Erik, na autoficção “o miolo do real é o sujeito, e a ficção serve para uma espécie de encenação de si com a finalidade de semear a dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do ‘eu’ narrativo” (IBID, p. 108). Adília brinca com esse jogo de forma irônica em alguns de seus textos.

No livro *Os 5 livros de versos salvaram o tio*, há um poema em três seções intitulado “Anonimato e autobiografia”. Na primeira seção, um “escritor de romances escabrosos” quis permanecer no anonimato, pois queria que os leitores considerassem suas histórias autobiográficas.

Na segunda, o autor do romance *As singularidades de Carolina* assinou-o com um pseudônimo, pois a história era autobiográfica e ele não queria que as pessoas o reconhecessem. Seu intuito, no entanto, falha, porque, mesmo assinando com um pseudônimo, alguém o reconhece no espaço público pelos hábitos que ele tem e que são mencionados no livro.

A última seção nos conta acerca de um escritor que escreveu uma autobiografia “[...] em que se limitou a contar /que ao pequeno-almoço bebia café com leite/ e comia pão com geleia de laranja.” Depois disso, ele viveu atormentado, pois “sempre que bebia café com leite e comia pão com geleia de laranja/ ao pequeno-almoço/ sentia-se mal como se estivesse num palco ou num circo/ a ter de beber café com leite e a ter de comer pão com geleia de laranja/ diante de olhos que abolem a privacidade/ e por se sentir assim passou a comer flocos de aveia” (LOPES, 2009, p. 154).

O segundo texto de “Anonimato e autobiografia” faz lembrar o poema em prosa de Charles Baudelaire, “A perda do halo”, no qual um escritor perde sua auréola – aquela que o identifica como alguém diferenciado em relação aos simples mortais – e, mesmo sem ela, uma pessoa o reconhece na rua.

Só que ao contrário do texto de Baudelaire, o escritor do qual Adília fala se sente incomodado por ser reconhecido, pois, como se escondeu por detrás de um pseudônimo - isso equivaleria a estar sem halo - achou que ninguém o reconheceria; no entanto, uma pessoa também o reconhece. Em Baudelaire, contudo, o poeta não se incomoda por ter perdido sua aura, nem por ser igual aos homens comuns.

Se o poeta perde a aura, quem a encontra é o mercado, que a toma para si e a coloca na mercadoria, sacralizando esta. O período do começo da modernidade, do qual “A perda do halo” se torna uma alegoria, é aquele em que o escritor se humaniza, perde o lugar do sagrado e aproxima-se do público, inserindo-se no mercado e se profissionalizando.

A mercadoria não renega nem despreza a aura, como fez o poeta de “A perda do halo”. Ela coloca a aura em produtos de luxo, artigos que perdem a noção de funcionalidade e passam a ser reconhecidos como objeto de arte. Com o *status* que a mercadoria de luxo tem, a pessoa que a compra se sente como o poeta se sentia antes da perda da aura: um semideus, um ser acima dos outros, indo de encontro, isto é, chocando-se com o caminho feito pelo poeta do texto baudelaireano: colocando a aura na cabeça.

Após fazermos uma digressão, retomamos a questão da insubordinação que a poética adiliana faz não só em relação à temática, mas no nível da linguagem. A forma como a poetisa traz o prosaico para figurar no poético parece ser a mesma com que olha para a linguagem que emerge no poema. O falar do dia-a-dia atinge importância fundamental para esse novo modo de cantar, como se observa a seguir:

Eu escrevo
pequeno-almoço
os poetisos escrevem
almoço pequeno

Sobre a erva
sobre a relva
(LOPES, 2009, p. 591)

Sobre esse poema, há uma leitura valiosa de Rosa Maria Martelo no ensaio *As armas desarmantes de Adília Lopes*. A partir do quadro *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, o eu lírico traz a linguagem simples para a poesia, em contraposição às linguagens artificiais dos homens poetas, ironicamente representados no texto por “poetisos”, que relembrando Manuel Bandeira, parecem “macaquear a sintaxe lusíada”.²³ Diz Rosa Maria Martelo que

Escrever pequeno-almoço (sobre a erva) em vez de almoço pequeno (sobre a relva) é manter-se ao rés da linguagem comum e da vida comum; é recusar uma ideia de poeticidade que assentaria no desvio gramatical e também na valorização do imaginário, tal como ela ocorre no quadro de Manet a que o poema alude [...]. (MARTELO, 2010, p. 241)

Na batalha do que é próprio da poesia e do que é próprio do comum, todos ganham, pois não se trata apenas de trazer para a poesia o que é próprio da vida, dessacralizando aquela, mas também de sacralizar a vida através da poesia, não havendo distinção entre uma e outra. Um exemplo de dessacralização da poesia da autora que já escreveu “escrevo para me casar”²⁴ é o texto:

A falta
de um abraço
faz de mim
um palhaço
quando o poema
está
em vez
da foda
incomoda
torna-se coisa
de circo
(LOPES, 2009, p. 424)

²³ Referência ao poema “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira.

²⁴ Referência à estrofe do poema “Op-art”: “Sou uma personagem / de ficção científica / escrevo para me casar” (Lopes, 2009, p. 293).

A escrita insubordinada se revela também na própria forma de construção do texto literário. Há, ainda, dúvidas sobre a rasura das fronteiras dos gêneros literários em sua obra. Jorge Larrosa, em seu texto *O ensaio e a escrita acadêmica* afirma que “o pior que pode acontecer a alguém que tenha pretensões literárias ou poéticas é que lhe digam: isto não é poesia, poderá ser o que queiram, mas não é poesia” (LARROSA, 2003, p. 106). Esse imbricar-se de gêneros não é um fenômeno recente na literatura, mas certamente a autora leva essa característica ao extremo, para ter causado tanta celeuma com o seu surgimento na cena literária portuguesa.

O lugar da escrita da poetisa de quem falamos é o da plasticidade. Ela se apropria de vários discursos para dar forma ao seu. A nosso ver, sua literatura está dentro da noção de contemporaneidade, pois ao depararmos com seu texto flutuante, o que nos inquieta é a dúvida. Não é uma poesia de certezas, mas de questões. Seu texto não é autoritário, mas dá margem a várias leituras, não só de conteúdo, como da própria estética. O que ela propõe em sua arte é o não dogmatismo. O que cada um vê em seus poemas é o que importa, pois não há uma verdade única intrínseca a ele.

Talvez, o que mais tenha intrigado os leitores de Adília, principalmente no início de sua carreira, em que ainda publicava no universo *underground*, tenha sido o prosaísmo, ou seja, a sua mestria em incorporar a linguagem comum do cotidiano, que está próxima da prosa, em seus ditos poemas. Com efeito, o que acontece com a recepção dos seus textos é o questionamento da literariedade.²⁵ Na literatura tradicional, existem duas linguagens: uma cotidiana e uma especial, poética. O poético se define primordialmente como forma. O princípio de construção do verso seria o ritmo. “Como enxergar o poético se, na maioria das vezes, há o apagamento do ritmo, a pura transposição de uma frase em versos?”, eram alguns questionamentos dos críticos, principalmente em relação aos seus primeiros poemas narrativos. O poema a seguir marca o território difuso entre a poesia e a prosa em que se ancora Adília: “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar” (LOPES, 2009, p. 416). Sobre o senso comum de que o campo lexical da literatura pertence a outra linguagem, que não a do cotidiano mais banal, Cristóvão Tezza nos apresenta uma explicação do que era considerado a essência do literário:

²⁵ Ainda que, atualmente, pareça anacrônica essa afirmação, depois de quase trinta anos da publicação do primeiro livro de Adília Lopes, há pouco mais de dez anos ainda existia certo questionamento em relação à poética da autora, como nos mostra um texto de Bernardo Carvalho: “Grande parte dos poetas portugueses acha que Adília Lopes não faz poesia. Talvez não faça e, por isso mesmo, seja poeta.” Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1612200017.htm>. Acesso em: 12 fev. 2014.

Para os formalistas, a especificação da palavra poética começa pela sua contraposição ao que seria a “linguagem prática”. Nessa primeira divisão de águas tem-se não apenas a definição de duas substâncias diferentes (isto é, a linguagem literária é essencialmente distinta da linguagem cotidiana), mas também o conceito funcional da linguagem, pelo menos embrionariamente. (TEZZA, 2003, p. 113)

Outra questão relevante na análise do estranhamento da recepção da poética adiliana passa pela visão impulsionada, muitas vezes, pelos “manuais” de história da literatura, de que a metáfora é a base do literário. Adília Lopes é uma escritora que faz pouco uso das metáforas. O que se ensina nas escolas é que os estudantes, ao se defrontarem com um texto literário, tentem extrair ao máximo o significado oculto das palavras. Estas não podem designar somente o que são na linguagem cotidiana, porque a literatura abarca outro campo de sentido. Encontramos um exemplo que mostra que até mesmo leitores mais acostumados ao literário ainda se prendem a estereótipos, como: é preciso ressignificar as palavras até que elas ganhem um tom poético. Mais uma vez recorrendo à “Autobiografia sumária de Adília Lopes”, o sujeito poético diz: “Os meus gatos / gostam de brincar / com as minhas baratas” (LOPES, 2009, p. 72). Um dos poemas mais sugestivos de interpretação é este, que gerou o depoimento abaixo:

A primeira pergunta que lhe fiz foi sobre um poema seu de que eu gostava e gosto muitíssimo. [...] O meu objectivo era impressionar a autora com a minha excelente interpretação do poema. Disse-lhe que aqueles versos eram também o resumo da minha vida. Os meus gatos, isto é, aquilo que em mim é felino, arguto, crítico (“Não é por acaso”, disse eu, “que Fialho de Almeida reuniu os seus textos críticos num volume chamado Os Gatos”), aquilo que em mim é perspicaz – e até cruel – gosta de brincar com as minhas baratas, ou seja, com aquilo que em mim é repugnante, negro, rasteiro, vil. E aquela operação poética – que é, igualmente, uma operação humorística – de escarnear de si próprio era-me tão familiar que podia descrever-me de forma tão competente como à autora do poema. Os olhos de Adília humedeceram-se. Fosse qual fosse a noite solitária em que escreveu o poema, estava longe de imaginar que, tanto tempo depois, a sua alma gêmea se apresentasse à sua frente, compreendendo-a tão profundamente. Foi então que Adília Lopes falou. Disse o seguinte: “Pois. Bom, comigo, o que se passa é que eu tenho gatos. E tenho baratas na cozinha. E os gatos gostam de ir lá brincar com elas.” [...] Eu tinha me visto a mim onde só havia gatos e baratas. Os olhos de Adília estavam húmidos, provavelmente, do esforço que sua proprietária fazia para não rir. Não eram só os sacanas dos gatos que escarneciam de mim: a Adília Lopes também.²⁶

Vendo a citação acima por outro prisma, ainda que haja uma tentativa de metaforizar as palavras para que delas se extraia um sentido poético, há também uma

²⁶ Depoimento de um jornalista que entrevistou a poetisa. Disponível em: <http://estremozrevisite-d.blogspot.com.br/2009_03_01_archive.html>. Acesso em 17 jun. 2013.

aproximação do leitor com o texto, na medida em que ele traz sua vida para dentro da interpretação do poema. No século XX, despontaram teorias –divergentes - sobre a interação autor-leitor-texto, como a do *reader-response criticism*, da qual nos fala Heidrun Olinto: “textos não são lidos, mas são criados pelos leitores porque as marcas textuais só se tornam visíveis a partir da experiência da leitura. Em outras palavras: leitores não interpretam textos, leitores criam textos” (OLINTO, 1993, p. 28). Barthes defende a teoria da “morte do autor”:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita. (BARTHES, 1968, p. 3)

O poema “Autobiografia sumária de Adília Lopes” é emblemático do tipo de estranhamento que sua poesia causou, e talvez ainda cause para alguns, que gerou as perguntas: isto é mesmo um poema? De que poesia estamos falando? Isto é literatura? A dificuldade em fixar os gêneros vem da profunda narratividade dos poemas, sobretudo nos seus primeiros livros. Neles, são reconhecíveis personagens, espaço, tempo, ação e a voz de um narrador. Na literatura contemporânea, o que ela nomeia de poesia poderia perfeitamente se enquadrar no gênero microconto, devido, também, à brevidade deste. O microconto mais sugere do que mostra, isto é, requer a participação do leitor e é conciso. Vide, atualmente, a disseminação dos microcontos no *twitter*. Sobre os comentários acerca desse aspecto da poética de Adília, Rosa Maria Martelo escreve 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)

Uma obra que rasura ao máximo o que Adília chama de poesia é *Irmã Barata*, *irmã batata*, que mescla aforismos, reflexões filosóficas, memórias, micronarrativas e, é claro, poemas. Há uma espécie de “caos” de gêneros nesse livro. O questionamento frente às “verdades” está sempre presente:

Não é verdade que tudo é relativo. Nem a teoria da relatividade ensina isso, mas eu conheço muito mal a teoria da relatividade. Acho que para foder é preciso ser linda como a Claudia Schiffer e inteligente como Einstein. Mas vejo nas paragens dos autocarros mulheres grávidas feias e com ar de burras e não penso que tenham recorrido todas à inseminação artificial. (LOPES, 2009, p. 413)

Nesse tópico, tratamos tanto da temática quanto da forma desta poesia insubordinada, percebendo que, ao mesmo tempo em que a poetisa assume características de autores de sua geração contemporânea, ela dá um passo à frente porque não apenas se curva a esta, mas critica a mesma cultura que a formou. Passemos, agora, para mais um aspecto dessa poética ao rés-do-chão.

3.2. A crueldade na poesia

3.2.1. A musa cruel

“perguntei à Adília
se a musa dela
comia seus sutiãs
e queimava suas cartas
Adília respondeu
musas só mudam a agência
e o número da conta”
Bárbara Nunes – “A musa”

A tradição literária remete à ideia de que os poetas são inspirados pelas musas, filhas da divindade chamada Memória. O poeta brasileiro Antonio Cícero publicou um interessante artigo intitulado *Homero e as musas* no jornal *Folha de S. Paulo* e em seu blog, do qual trago alguns conceitos por ele explorados. Há dois modos controversos de se fazer uma leitura de que os poetas são inspirados pelas musas. O primeiro defende que os poemas guardavam a memória dos feitos históricos, tendo como exemplos os poemas épicos, porém nem todos esses se relacionam com fatos históricos, como é o caso da *Odisseia* de Homero, o que enfraquece a tese.

A segunda interpretação diz respeito ao fato de a poesia arcaica ser de tradição oral, o que fazia com que os poetas memorizassem os textos. Com o estudo moderno da poesia oral, constatou-se que os poetas não repetem literalmente as palavras de um poema durante as apresentações. Há um processo criativo na recitação, o que torna questionável a influência da deusa Memória na memorização dos poemas. Cícero entende que “[...] os poetas consideravam as Musas filhas da Memória, não porque os

poemas por elas inspirados guardem a memória de outras coisas, ou porque sejam memorizáveis, mas porque são memoráveis” (CÍCERO, 2009) e cita o poeta Píndaro como um dos defensores dessa posição.

Homero relata a lenda do poeta Tâmiris, que convocou as musas para um duelo, visto que atribuía a si mesmo a genialidade dos textos e não às musas. Como efeito, após ter sido vencido, as musas lhe tiraram o talento e a visão. Consideramos interessante a crueldade das musas presente na lenda, que castigavam quem as desafiasse, pois Adília Lopes também ousa desafiar sua musa e esta lhe pune:

A minha Musa antes de ser
a minha Musa avisou-me
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
(LOPES, 2009, p. 63)

Acreditamos ser bem provável que a autora tenha se inspirado no mito das irmãs Procne e Filomena. Procne se casa com o rei Tereus, que já tinha um filho do casamento anterior: Itylos. Durante uma viagem em que Tereus escolta Filomena, aquele a violenta e corta sua língua para que ela nada revele à irmã. De língua cortada, Filomena tece uma tapeçaria, ilustrando toda a história para Procne. Esta se vinga e mata Itylos, servindo-o como jantar para Tereus que, ao descobrir a morte do filho, persegue as irmãs, que são transformadas, pelos deuses, em pássaros.

Do poema sobre a musa adiliana, extraímos algumas leituras. O que pretendemos destacar é a relação desse texto com a dicção poética escolhida por Adília Lopes. Embora revisitando a tradição através da ironia, o lugar da musa é mantido no fazer poético. No entanto, esta é cruel e corta a “língua” daquela que se arriscou a profanar a “língua”.

É fato que a crueldade das relações sociais – que aparece muitas vezes através das memórias – é um dos temas centrais da temática do cotidiano de Lopes. Ora, se o poeta tem uma musa que é cruel e a musa é a que inspira, nada mais lógico do que esta poesia falar de crueldade.

Outro ponto novamente a destacar é a insubordinação (a mesma do poeta de Pondichéry) do eu lírico, que se arrisca a cantar de forma distinta da tradição. Isso nos

remete a Roland Barthes, em *Aula*, quando diz que uma língua é fascista não porque impede de dizer, mas porque obriga a dizer (BARTHES, 2011, p. 14). Adília trapaceia a língua, desliza pelos significantes, movimenta-se em fuga, desestabilizando o jogo de poder. A língua obriga a dizer mesmo quando não se quer, relembrando novamente a máxima: “Quando Pedro me fala de Paulo, sei mais de Pedro do que de Paulo”. Nesse caso, revelamo-nos mais do que o outro de quem estamos falando.

De língua cortada, o sujeito poético adiliano é obrigado a se haver com outra língua. A musa que cortou sua língua retorna na penúltima publicação de Adília Lopes, *Apanhar ar*, agora também de língua cortada:

Musa parca
musa muda
(LOPES, 2010, p. 7)

Mais uma vez, um tema que retorna na sua poesia. No penúltimo livro, do qual o poema acima é o primeiro, a musa se faz muda pela economia de palavras, pela sobra da página em branco que predomina nos textos. “Apanhar ar” é um verso de um poema do seu livro anterior: *Os Namorados Pobres*. A poesia quer respirar, ou seja, quer apanhar ar. Outra leitura para “apanhar ar” seria a tentativa de segurar o que não pode ser segurado. Isso vai ao encontro da fugacidade do tempo. O que norteia o livro, além da concisão poética, é, principalmente, a descrição do cotidiano, a percepção da realidade e do cotidiano repetitivo.

A “musa muda” muda quando, no último poema, o silêncio se contrapõe a uma possível tagarelice (mais uma vez uma característica barroca em Adília) no dístico:

Reza escreve cisma sonha
tagarela sempre.
(LOPES, 2010, p. 24)

E ela continua “tagarelando”, sendo insubordinada até mesmo à declaração, dada em uma entrevista, que está deixando de escrever.²⁷

²⁷ Entrevistada por Carlos Vaz Marques se sua poesia a feria e feria os outros, Adília diz: “Eu não quero ferir ninguém, mas, involuntariamente, acho que firo as pessoas. [...] É isso que sinto nos poemas que faço hoje em dia: é que estão a perder a força e estão a ficar mal construídos. Por isso, prefiro parar.” Disponível em: MARQUES, Carlos Vaz. Entrevista de Adília Lopes. *Diário de Notícias*. 17 de junho de 2005. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html#Entrevista>. Acesso em: 9 nov. 2013.

3.2.2. A crueldade na vida

“É bom não contar que a moenda da usina triturou o rapaz, o tubarão comeu o barqueiro e um sujeito meteu a faca até o cabo na barriga do outro. Isso é desagradável. É mesmo. É desagradável, mas é verdade.”

Graciliano Ramos – *Linhas tortas*.

O que difere a poética ao rés-do-chão de Adília Lopes de outras poéticas que abordam o cotidiano com uma aspiração ao ideal é que aquela trata da realidade mais precária da vida em sociedade. Na linguagem popular, diríamos que ela realmente “rasga o verbo.” Uma questão fundamental é, sem dúvida, a abordagem da crueldade. Já extraímos algumas leituras sobre a crueldade no primeiro capítulo desta dissertação, dentro do tópico da poética barroca. Agora, o que pretendemos tratar, primeiro, é da crueldade dentro da unidade mais básica da sociedade: o núcleo familiar. Sobre a denúncia da crueldade, a autora se manifesta em uma nota do livro *César a César*, ao relembrar um conto cruel da Condessa de Ségur:

Esses tempos eram crus, estes meus tempos são crus de outra maneira, mais perversa e mais hipócrita a meu ver. O ser no tempo exige a crueldade? A lembrança e o desejo e a esperança de que assim não seja anima-me. Um dia não muito longe não muito perto seremos felizes e vivos para sempre porque verdadeiramente carinhosos, isto é, caridosos. (LOPES, 2009, p. 657)

Mencionamos, anteriormente, que, principalmente, as memórias de infância do sujeito lírico na obra adiliana são marcadas pela crueldade e pela humilhação. A obra *O decote da dama de espadas* é um exemplo dessa denúncia. Mais uma vez, recorremos a Rosa Maria Martelo, que identifica uma postura ironista (utilizando o conceito de Richard Rorty) em Lopes, quando expõe o sofrimento proveniente da crueldade:

De qualquer uma destas posições/sujeito poderia ainda dizer-se que escreve contra o sofrimento e a humilhação. Ou para tornar-se menos “vulnerável à crueldade”. E chego, assim, ao último ponto que queria destacar neste retrato de Adília Lopes enquanto ironista: a posição de centralidade ocupada pela crueldade e pelo sofrimento na sua obra e, muito particularmente, pela humilhação, sem dúvida um de seus temas mais recorrentes. Como qualquer ironista, Adília Lopes parece acreditar que a redescritção é a melhor estratégia de denúncia e de superação da crueldade e, embora ela possa, por vezes, parecer ela mesma cruel, na verdade isso advém do seu modo de questionar as evidências. A escrita de Adília Lopes é invulgarmente atenta a esta questão, sugerindo, também ela, à sua maneira, que “a crueldade é a pior coisa em que podemos incorrer.” (MARTELO, 2004, p. 113)

A figura da mãe aparece com certa frequência na temática da autora, na maior parte das vezes como uma mãe ao mesmo tempo protetora e relapsa ou até mesmo cruel. Vejamos uma narrativa – não por acaso faz parte de *O decote da dama de espadas* - em que a mãe oferece o que há de pior para a filha que era “o patinho feio da casa”:

NÃO É DI NOITÉ DI DIA

O vestido de flanela da mãe estava já um pouco puído nos cotovelos. Todo ele, de resto, tinha um ar enxovalhado por mais que o passassem a ferro. Então a mãe decidiu transformar aquele vestido de flanela escocesa para a filha mais nova, o patinho feio da casa, escurinha, atrasada na fala e no andar e peluda no sentido próprio e figurado. Se ela amuava, lá vinha, de alguma boca, o ralho: “Não sejas peluda!” Ela, rodeada pelo bando de irmãos loiros, finos, branquíssimos, ensimesmava-se.

Viraram o vestido, aproveitaram-lhe as partes menos estragadas e saiu dali uma espécie de bibe colegial de xadrezinho, com golinha branca, peitilho, a saia pregueada. A Peluda – os irmãos chamavam-lhe assim como se esporeassem um potro – lá andava com o vestido e até se afeiçoou a ele. Era macio, era uma coisa da mãe e, por ser em segunda mão, podia brincar mais à vontade com ele do que com os vestidos novos.

Mas, um dia, a criada descuidou-se com a lixívia e o vestido apareceu no estendal todo manchado de branco creme, branco onde o escocês fora muito atenuado até se vislumbrarem apenas umas risquinhas.

A Peluda chorou a morte do vestido. E a mãe para a consolar e para poupar determinou que, daí em diante, o vestido estragado passaria a camisa de noite depois de algumas modificações a combinar com a costureira.

Todas as noites, quando a mãe lhe vinha enfiar à força o vestido de flanela escocesa, a Peluda lamuriava o seu protesto:

_ Mãezinha! Não é di noité di dia!...

Mas a mãe apagava sempre a luz.

(LOPES, 2009, p. 107)

Nesse trecho, percebe-se que a mãe oferta o vestido “enxovalhado” para a filha que tem problemas. O tratamento dos irmãos para com a menina é de hostilização. Ela, ao contrário, apegava-se ao vestido por ser “uma coisa da mãe”. Aceita a condição que lhe é imposta e ainda assim consegue se sentir amada pela mãe ter ofertado uma coisa sua. A brutalidade da mãe aparece na expressão “vinha enfiar à força o vestido”, mas não podemos esquecer que o excesso de proteção também é uma forma de violência em muitos casos. A mãe que aparece na poesia de Adília é uma figura ambígua.

Na poética que diz que “tudo que nasce / é para sofrer”²⁸ a mãe aparece como causadora de vários sofrimentos. O eu lírico desconfia de sua “maldade”, mas, mesmo assim, o que mais quer é chamar sua atenção:

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 no lajedo e de

²⁸ Versos do poema “Mea Culpa” (Lopes, 2009, p. 191).

ficar com os joelhos a sangrar para a minha mãe me fazer curativos científicos e 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, mas nos joelhos. Em Colares, caí muitas vezes assim. A minha mãe, a meu ver hoje, também gostava dos 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 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. (IBID, p. 588)

Talvez, na exposição da crueldade do ser humano, Adília esteja atenta a este tempo contemporâneo, que revela cada vez mais o sofrimento provocado pela diferença. E ao expor a humilhação sofrida, ela está denunciando esse tempo cruel, assumindo uma postura política diante da frieza do mundo.

3.3. A apoteose do fracasso

Aproveitando o texto adiliano no qual o sujeito lírico diz que gostava de cair e de falhar, faremos algumas leituras da temática da queda, da perda e do fracasso, um dos pontos identificados por nós no estudo da sua obra. Em uma nota ao livro *César a César*, a autora diz:

Horroriza-me o poder e o culto do poder. O dinheiro, o *sex-appeal*, a inteligência, o snobismo são as quatro faces do monstro do sucesso, do sussexo, esse tigre de papel, esse ópio do povo, de todos os povos, da burguesia e da aristocracia, da massa e da elite, das operárias e das tias, dos psiquiatras e dos carvoeiros. Antes o fracasso, o falhanço. Antes andar aos caídos que aos subidos. Meto no mesmo saco a inteligência porque a inteligência está muitas vezes ao serviço da estupidez. (LOPES, 2009, p. 653)

Em um mergulho na cultura contemporânea, é fácil perceber que a mídia é a principal veiculadora da imagem do “parecer ter” em lugar do “ter”. Não basta mais, utilizando os conceitos de Guy Debord, “a degradação do ser para o ter” (DEBORD, 1997, p. 18). O culto ao consumo é equivalente à ganância pelo poder. O que norteia o pensamento da grande maioria parece ser: quanto mais eu tenho, mais tenho poder e mais quero expor o que tenho. O que Adília critica na nota é o ser humano aprisionado

pelo desejo do outro. As pessoas se vestem, adquirem bens, muitas vezes não para ouvirem o seu desejo, mas para serem aceitas pelo outro e evitarem defender posições que não correspondem à opinião da maior parte da sociedade atual. O sexo está incluído nessa imposição. Como diz Adília: “sussexo”. Há vários poemas dedicados ao tema. Em outra nota ao livro *O Regresso de Chamilly*, ela nos diz: “Para ser feliz não é preciso foder, ao contrário do que apregoam as revistas. Nesse meu tempo de horror econômico, parece que tudo gira à volta das fodas” (IBID, p. 439). Sobre essa questão, Sofia de Sousa Silva se manifesta:

A poesia de Adília quer intervir contra a obrigatoriedade do sucesso. Mais do que isso, pergunta novamente o que é ter sucesso, o que é “ir triunfante na vida”, e evidencia as novas ficções sociais. Nessas novas convenções aparece alguma coisa que a época de Pessoa não conheceu, o sexo como um dos medidores do sucesso, o que Adília sintetiza no neologismo que emprega. (SILVA, 2007, p. 71)

Sofia argumenta que a poesia de Adília defende o risco, mostra o quanto a sociedade tem medo de falhar e que justamente por isso sua poética é um ato de resistência.

Sobre perdas, Jean-Paul Sartre, em seu livro *Que é a literatura*, publicado em 1948, argumenta que só o fracasso devolve o homem “[...] a si mesmo, em sua pureza” (SARTRE, 2004, p. 31-32). Acrescenta que o Estado e a religião mascaram o fracasso e que cabe ao poeta resgatá-lo. Em uma poética que retrata o cotidiano mais palpável, não é de se estranhar que figure nela a ideia de fracasso, visto que o cotidiano de indivíduos comuns é feito muito mais de pequenos fracassos e insucessos do que de grandes glórias. As quedas e os tropeços lembram que o eu poético de Adília é alguém comum, que vive uma vida vulgar, sem grandes acontecimentos, mais fadado ao fracasso do que ao sucesso. Em um mundo que vende a ilusão, sua escrita parece ter certeza de que o “naufrágio” é uma possibilidade real na literatura e, talvez, na vida: “A bordo do Titanic / escrevo com uma Bic” (LOPES, 2009, p. 465).

Lipovetsky (2004) nomeia a sociedade atual de hipermoderna. Esta se caracteriza pelo superlativo: hiperconsumo, hipernarcisismo, entre outros. Na hipermodernidade, tudo é urgente, não parece haver espaço para escolhas nem para reduzir os exageros – embora este seja um tempo caracterizado pela grande oferta de escolhas. O mundo parece andar em uma velocidade mais acelerada e o que o sujeito comum mais deseja é não ficar ultrapassado. Como consequência, exige-se um esforço sobre-humano para ser mais competente, mais rápido, mais flexível, ou seja, para não fracassar. A busca constante por mais eficiência tem relação direta com a passagem do tempo. O salário

do trabalhador é medido em função do tempo e de sua produtividade. O mundo capitalista cada vez mais incita à perda de tempo por parte do homem, seja em um trabalho não prazeroso, que visa só à sobrevivência, seja nos momentos até de lazer em que tudo gira à volta das filas, dos congestionamentos etc. Na vida dominada pelo dinheiro, o eu lírico questiona: “Tempo / é dinheiro / diz-se / e não se diz / tempo / é amor” (LOPES, 2009, p. 549).

A forma como o ser humano lida com o tempo na cultura identificada por Lipovetsky também é problemática: cada vez mais repletos de compromissos ao longo do dia, o homem precisa saber administrá-los, a fim de economizar tempo e aproveitar o momento presente, mas pensando em atingir objetivos futuros. Com isso, o sujeito tenta esconder a todo custo os seus insucessos, a fim de prevalecer a imagem de um super-homem. O filósofo cita um paradoxo dessa era hipermoderna: “[...] a era hipermoderna produz num só movimento a ordem e a desordem, a independência e a dependência subjetiva, a moderação e a imoderação” (LIPOVETSKY, 2004, p. 56), ou seja, há uma desorientação na pessoa que tenta dar conta de tudo e não consegue.

Na forma de se relacionar com o tempo, Adília Lopes poderia muito bem pinçar cenas do cotidiano (já que ela não é a única escritora a ter essa característica), valorizando o lado “mais ameno” da vida. Isso ela não faz. Como um pó debaixo do tapete, como o avesso de um tecido, ela expõe o que a sociedade contemporânea deseja ocultar. Não é o sorriso estampado nas fotos de um perfil de *facebook*, por exemplo, que representa a sua escrita; não é a vida perfeita e sem problemas como a de um comercial de margarina. A voz poética expõe o que a todos é imposto esconder: a fraqueza, a fragilidade, o insucesso. É a escrita dos bastidores da vida humana, que mostra o jogo do espetáculo e do que está por detrás dele:

UMA HISTÓRIA DE BAILARINAS

Durante um espetáculo de beneficência
 uma das bailarinas que fazia de cisne escorregou
 as colegas mantiveram-se em silêncio
 foram os arrumadores de pianos de cauda e de harpas
 que removeram a bailarina do palco
 para os bastidores
 o público não disse nada
 mas houve quem aproveitasse
 para tossir
 e para abrir e fechar as malas
 e para comer rebuçados e para assoar o nariz

A bailarina foi facilmente substituída por outra
 durante um ou dois meses não pôde andar
 porque lhe doíam os pés
 depois já não lhe doíam os pés
 mas continuou sem andar
 não sei andar
 dizia baixinho quando alguém
 a mandava passear a pé
 só tenho sapatos feios
 muito fora de moda
 [...]
 (LOPES, 2009, p. 134)

Nesse excerto, percebemos a observação da autora quanto à sociedade que não perdoa o fracasso e que substitui “facilmente” quem não atinge o esperado. Já dissemos que cada vez mais, o mundo atual é marcado pela obrigatoriedade do sucesso e da vitória. Vencer, não importa como, é o lema, e aqueles que não conseguem o esperado tentam, com todas as forças, esconder, porque o fracasso é visto com rejeição não só por quem assiste, mas também por quem fracassa. O que se esquece, nesses tempos de imposição do sucesso, é que o fracasso é inerente ao ser humano. É ele que fortalece o homem, porque está associado à experiência do sofrimento que marca, mas que pode ser transformado em algo positivo. Como disse Nelson Rodrigues a propósito da primeira apresentação da peça *Vestido de Noiva*: “A verdadeira apoteose é a vaia.”²⁹

Em Adília, vemos que a experiência do fracasso – intrinsecamente ligada à queda, à perda – está associada quase sempre à imagem do corpo. Sua escrita expõe o corpo que cai, o corpo obeso que não tem lugar no metrô, como vimos anteriormente no poema *Body art?*, o corpo que não se julga atraente para a conquista de um namorado, o corpo doente. Outro poema que adota essa linha inicia da seguinte forma: “A acrobata deu mal um salto mortal / e ficou um pouco coxa para o resto da vida” (LOPES 2009, p. 135). Sobre a visão do corpo na poética de Lopes, Lúcia Evangelista assim se manifesta:

A crítica de Adília à perfeição não consiste, pois, num manifesto anti-arte. Mas ao se colocar em contato direto com um mundo, através de uma sugestão de uma compactuação autobiográfica, essa poesia não se permite estar alheia aos paradoxos de uma sociedade envolvida pelo esforço de moldar tudo e todos a um determinado “padrão de qualidade”. [...] A aceitação da falha – ou daquilo que é considerado como corpo não perfeito, não saudável, não belo – deve-se à visão crítica e à intuição artística de uma poetisa que procura construir a sua linguagem em profundo diálogo com a ordem dos discursos

²⁹ Título de uma crônica de Nelson Rodrigues, disponível em <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/connelson_det.php?Id=22>. Acesso em: 13 out. 2013.

imposta pela nossa contemporaneidade. A poesia se deixa atravessar pelos discursos, mas também funciona como modo de torcer a consensualidade por eles imposta. (EVANGELISTA, 2011, p. 103)

Um expressivo poema, que carrega a grande carga dramática de um corpo que não é saudável, tematiza a perda de uma forma que impacta quem lê, na nossa visão. O texto amalgama dois poemas de Anne Sexton: “Elizabeth Gone” e “You, Doctor Martin”:

A ELISABETH FOI-SE EMBORA
(com algumas coisas de Anne Sexton)

Eu que já fui do pequeno-almoço à loucura
eu que já adoeci a estudar morse
e a beber café com leite
não posso passar sem a Elisabeth
porque é que a despediu senhora doutora?
que mal me fazia a Elisabeth?
eu só gosto que seja a Elisabeth
a lavar-me a cabeça
não suporto que a senhora doutora me toque na cabeça
eu só venho cá senhora doutora
para a Elisabeth me lavar a cabeça
só ela sabe as cores os cheiros a viscosidade
de que eu gosto nos shampoos
só ela sabe como eu gosto da água quase fria
a escorrer-me pela cabeça abaixo
eu não posso passar sem a Elisabeth
não me venha dizer que o tempo cura tudo
contava com ela para o resto da vida
a Elisabeth era a princesa das raposas
precisava das mãos dela na minha cabeça
ah não haver facas que lhe cortem o
pescoço senhora doutora eu não volto
ao seu antisséptico túnel
já fui bela uma vez agora sou eu
não quero ser barulhenta e sozinha
outra vez no túnel o que fez à Elisabeth?
a Elisabeth foi-se embora
é só o que tem para me dizer senhora doutora
com uma frase dessas na cabeça
eu não quero voltar à minha vida
(LOPES, 2009, p. 121)

O poema expõe a fragilidade e a fraqueza de alguém que vai “do pequeno almoço à loucura” (verso adaptado do poema de Anne Sexton), explicitando um fato que a sociedade ignora: que as pessoas enlouquecem. A poetisa compactua do mesmo

pensamento da escritora norte-americana, que escreve: “[...] por detrás de tudo que nos acontece, todos os atos, existe outra verdade, uma vida secreta.”³⁰

3.4.

O dia-a-dia e a entropia

Já nos referimos ao motivo de nomearmos a poética de Adília Lopes de poética ao rés-do-chão. Já falamos sobre a linguagem prosaica, a atenção ao pequeno, ao banal, mas falta expor melhor a temática dos resíduos, do lixo e de sua relação com a entropia (a seta do tempo), um dos conceitos caros à poetisa, que trocou a faculdade de Física pela de Letras. Começemos com um dos mais emblemáticos poemas de sua obra:

LOUVOR DO LIXO

para a Amra Alirejsovic

(quem não viu Sevilha não viu maravilha)

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
a entropia de cada dia
nos dai hoje
o pó e o amor
como o poema
são feitos
no dia a dia
o pão come-se
ou deita-se fora
embrulhado
(uma pomba
pode visitar o lixo)
o poema desentropia
o pó deposita-se no poema
o poema cantava o amor
graças ao amor
e ao poema
o puzzle que eu era
resolveu-se
mas é preciso agradecer o pó
o pó que torna o livro
ilegível como o tigre
o amor não se gasta

³⁰ Retirado do site < <http://davidlfurtado.wordpress.com/2013/04/11/anne-sextton-quatro-poemas/>>. Acesso em: 21 out. 2013.

os livros sim
a mesa cai
à passagem do cão
e o puzzle fica por fazer
no chão
(LOPES, 2009, p. 447-448)

O livro do qual o poema faz parte só poderia ser *A mulher-a-dias*. Como já foi dito, a mulher-a-dias é traduzida, no Brasil, por diarista, ou por faxineira, que cobra o valor de uma diária pelo seu serviço. A rotina de uma mulher-a-dias é o lixo e a limpeza. Sobre o poema, Maria Heloísa Martins Dias tem uma interessante leitura, a começar pela ambiguidade do título:

Na verdade, o título do poema cria um certo impacto, ao pôr em relevo um paradoxo: enaltecer o lixo é um gesto ambíguo, porque as duas realidades (louvor e lixo) permutam valores positivos e negativos, assim, tanto o lixo se eleva quanto o louvor se transforma no avesso. Ambos se contaminam pela aproximação em que são colocados, já que o “do” e não o “ao” (como poderia ser) acentua a ambiguidade. Afinal, que lixo é esse que o sujeito lírico exaltará (rebaixará) ao longo do poema? (DIAS, 2012, p. 125)

A pesquisadora chama a atenção também para a estrutura do texto, em que as palavras são despejadas e amontoadas como o pó na casa.

Escritores *pop* trabalham com a temática do caos e do lixo, e esse trabalho nos remonta a Baudelaire, quando compara o poeta ao trapeiro que recolhe os restos da sociedade burguesa, para lhes dar uma nova função.³¹ A presença do lixo como imagem literária se dá a partir do século XIX quando há a explosão do crescimento urbano e industrial. Assim como o trapeiro, o sujeito lírico no poema de Adília recolhe o que é habitualmente desprezado e o transforma em matéria poética. A produção de lixo está totalmente relacionada ao tempo presente, que prega a cultura do descartável, do consumismo desenfreado que cada vez gera mais resíduos. Ao mesmo tempo em que está ligado ao efêmero, o lixo guarda uma memória, “é o fim da festa, repositório de lembranças do que foi, do que passou, a ‘ressaca’ da alegria do consumo, restos da felicidade fugaz” (CRUZ, 2003, p. 134).

O caos e a desordem que o lixo produz estão ligados ao conceito de entropia, citado por Adília não só nesse poema, como em outros.³² De acordo com a física, a

³¹ Conferir BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *A modernidade e os modernos*. Trad. de Heidrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

³² A título de exemplo, seguem dois poemas: “A segunda lei da Termodinâmica / a lei leiteia / a seta do tempo / a serpente do Paraíso / a entropia / existe / mas também / o Novo Testamento / e as sete artes /

entropia, a segunda lei da termodinâmica, pode ser entendida como uma medida do estado de desordem de um sistema. Todo sistema de partículas, se puder “escolher”, irá para um estado de maior desordem. Como esse processo é irreversível, é comparado com a flecha (ou seta) do tempo, isto é, não retrocede. Por exemplo, na natureza tudo se transforma, mas parte desta transformação é perda, pois é impossível de ser utilizada. O caminho natural das coisas é a desordem, e o tempo é responsável por esse fato. Mesmo uma ação altamente organizada vai trazer um nível de entropia para o meio que a envolve. Sobre a entropia e a relação com a estética de Adília Lopes, Burghard Baltrusch afirma:

[...] creo que el eje temático más destacado de su obra es la dicotomía *entropía/desentropiar*. [...] El desorden en nuestra vida o en nuestra mente necesita ser controlado ininterrompidamente, tenemos que explicar la convivencia de una literatura de masas con otra sofisticada, de un discurso demagógico con otro que emplea la parodia una vez como arma destructiva y otra como arma constructiva, también la convivencia del *kitsch* y de la cursilería con la tragedia sublime y los sentimientos profundos y complejos. O sea, para crear orden, para desentropiar como diría Adilia Lopes, siempre se necesita invertir una energía que nunca será recuperable. Paradójicamente, es nuestro propio esfuerzo el que destruye el mundo, escribir es desintegrar y desintegrarse, lo que reduce todas las certezas a una lógica difusa, paradójica y absurda como aquella que explora la poeta portuguesa [...]. (BALTRUSCH, 2007 p. 8-9)

Sobre o poema “Louvor do lixo”, o crítico acrescenta:

El polvo, el desorden, es un elemento indisoluble de las funciones sea de una chacha sea de una poeta, es, junto con el amor, el principio que altera las cosas. También los modelos literarios cogen polvo y necesitan limpieza, o sea, reevaluación y reescritura: esta concepción compite con las de la intertextualidad, de la recepción, de la herencia, de la influencia, etc. Es un concepto mucho más activo y pragmático, que no se torna del todo en serio pero que tampoco abdica de la importancia de su tarea. Ambos, la chacha y la poeta, residen en lo cotidiano y no en algún instante sublime, fuera del tiempo y de las leyes de la naturaleza [...]. (IBID, p. 9)

Sobre a luta entre opostos na poética adiliana, Almeida e Baltrusch (2008) comentam: “É no combate incessante entre o amor e o pó, o belo e o feio, a ordem e a desordem, a arte e a vida, que a literatura encontra o seu (não) lugar” (p. 308). Isso nos remete ao seguinte poema da autora: “A vida / é luta / e eu gosto / assim // Só da luta / da noite / com o dia / nasce / o dia // Só da luta / do dia / com a noite / nasce / a noite”

existem / para a contrariar / (desejo, logo sou / e eu não acabo / de ser)” (Lopes, 2009, p. 378-379) e “Segundo J. Pinto Peixoto / o sr. de La Palice foi uma vítima / da entropia / por isso mesmo / quanto a mim / as suas máximas / um bule colado com grude / não volta mais a ser inteiro / diz o Sr. de La Palice / e de facto não pode beber mais chá” (Ibid, p. 62).

(LOPES, 2009, p. 606). Isso é o que caracteriza a estética de Adília: a simultaneidade, a união de polos, que nomeamos de barroco no primeiro capítulo.

Lidar com o lixo, o caos e a entropia é tarefa da poética adiliana, que inclui em sua temática tudo o que a sociedade rejeita. Em um poema de um livro posterior ao de “Louvor do lixo”, a voz poética repete o epíteto de mulher-a-dias: “Vivo / dia a dia / sou / uma mulher-a-dias // Dia a dia / perto porto parto / da eternidade” (LOPES, 2009, p. 599). É no dia-a-dia real, de um cotidiano que é feito de restos e de desordem (ao rés-do-chão), que o sujeito poético de Adília Lopes habita, sabendo que nele cabe a eternidade, mais uma vez um modo de sua poesia olhar para o tempo.

4

As manifestações do tempo na poética de Adília Lopes

“Tudo muda o tempo todo no mundo.”
Lulu Santos – “Como uma onda”

Para empreender uma leitura do tempo na poética de Adília Lopes, tentaremos, a princípio, tecer alguns comentários sobre a conceituação de tempo, temática muito estudada ao longo da história das culturas. A controvérsia começa no próprio tempo enquanto conceito, pois, para Étienne Klein (1995), o tempo é uma intuição, mas não um conceito. A pergunta, então, é se existe mesmo o tempo ou se ele é um conceito que criamos. Não nos cabe, obviamente, responder, aqui, a essa pergunta.

O que é interessante na relação do homem com o tempo é que não podemos fugir de seus efeitos. Estamos, literalmente, dentro do tempo, isto é, não podemos observá-lo de fora, como algo que não nos pertence. É possível medi-lo através do relógio, mas não é possível se distanciar dele. Ao mesmo tempo, ele não é palpável, só é sentido. E sentimos que o tempo passou principalmente pela memória. A experiência da temporalidade só é possível através desta. Um ser sem memória não tem consciência da passagem do tempo. Outro aspecto primordial nessa relação é que não podemos detê-lo. O tempo flui, relembrando um aforismo de Heráclito, citado por Nietzsche,³³ que diz que tudo flui como um rio.

Como exemplo das várias interpretações acerca do tempo, citamos dois filósofos: Henri Bergson (2006) e André Comte-Sponville (2000). Bergson argumenta que o tempo é um fenômeno independente do homem, é anterior a ele, ao passo que Comte-Sponville afirma que o tempo só existe no ser, pois este é que pode suscitar a presença do passado, presente e futuro, ou seja, o ser não é no tempo, ele é o próprio tempo.

O pensador Santo Agostinho questiona a dificuldade em traduzir em palavras o tempo:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém

³³ HERÁCLITO apud NIETZSCHE, 1983.

me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (AGOSTINHO, 1996, p. 322)

O que parece formar um consenso entre os que se dedicam ao estudo do tempo é a distinção entre o tempo físico – que podemos cronometrar – e o tempo subjetivo, que é a forma como o percebemos. O tempo físico é aquele que está relacionado com as horas do relógio, pelo qual organizamos a nossa vida diária. Sabemos que existe o tempo psicológico ou subjetivo porque há momentos em que uma hora parece ter passado em poucos minutos e vice-versa, de acordo com a sensação (aborrecimento ou alegria, por exemplo) vivida por nós. Bergson classifica de tempo abstrato o tempo do relógio e de tempo real o tempo da consciência, da subjetividade.

Recorrendo à história da filosofia, encontramos o conceito de tempo cíclico ou circular em praticamente todas as correntes filosóficas, sendo a concepção de tempo linear introduzida pela tradição judaico-cristã. Essa visão se dá pela ideia de que o tempo, identificado com a origem do mundo, só avança, desde a criação de Adão e Eva até o apocalipse, final dos tempos.³⁴ O tempo cíclico é o que se baseia nos fenômenos da natureza, como as estações do ano. Como na natureza tudo se repete, acreditou-se desde a antiguidade que o tempo também é como um círculo. Guy Debord (1997) também cita o tempo cíclico como um tempo dominado pelo ritmo das estações, em que as coisas estão sempre se repetindo e “a eternidade é-lhe interior” (p. 89).

Adília Lopes compactua, a nosso ver, dessa visão de tempo circular, quando a voz lírica diz “e tudo se repete *ad infinitum*” (LOPES, 2009, p. 141). Uma forma de o tempo retornar, em Adília, é através da repetição de temas, de palavras, da intertextualidade e, principalmente, das memórias, acentuadamente as de infância. A eternidade, que é imanente ao tempo cíclico, como nos diz Debord, habita outro poema da autora, emblemático da sua forma de perceber o tempo: “Vivo / no instante / casa / da eternidade” (IBID, p. 594). Não é a eternidade que abriga os vários instantes dos quais uma vida é feita, mas dentro de um instante está toda a eternidade, ou seja, cabe todo o tempo nele, porque o momento se eterniza no exato momento em que o sujeito poético investe seu olhar: “O dia / que passa / não passa // O momento / é um monumento” (IBID, p. 575). A simultaneidade de tempos surge nesse texto: o agora e o eterno. Célia Pedrosa (2009) comenta que “na casa, como na poesia, ambos modos do alçapão e do

³⁴ Conceitos extraídos do livro: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 302-307.

labirinto, o tempo passa e não passa, o instante é a eternidade, esta se desfaz num instante, repetidamente [...]” (PEDROSA, 2009, p. 5). Para Sofia de Sousa Silva, no artigo *Adília Lopes e a poesia em tempos de penúria*, o poema do instante que é a casa da eternidade se relaciona com o que tratamos nesse estudo: a poética ao rés-do-chão:

A atenção ao pequeno, ao prosaico e a sensibilidade ao sofrimento presentes em sua poesia estão de acordo com certo espírito cristão. Mas é como se Adília intensificasse a atenção ao mundo terreno e não idealizasse um mundo eterno, como faz a religião cristã, na qual a vida após a morte é a que realmente importa. Não se trata de negar o tempo em busca da eternidade, trata-se de habitar o tempo, pois ele também é sagrado.³⁵

Na escrita de Adília, observamos alguns aspectos que são fundamentais para entender como o tempo aparece e como ela o percebe. Vamos a eles.

4.1. A contemplação do tempo

A parte final da citação acima da pesquisadora Sofia Silva pode ser confirmada pelo seguinte poema de Adília: “O tempo / é sagrado // O tempo / é templo” (LOPES, 2009, p. 543). Um templo é um local onde se contempla, isto é, onde se observa, se medita, por isso o templo é sagrado e o tempo também. E o olhar de contemplação é o que habita o silêncio de um templo. Em uma crônica de 2002, intitulada “A Escada”, Adília Lopes escreve:

A vida, para mim, é contemplação, não é ação, nem quase é gesto. A vida é visão, contemplação do mundo. Estado que não precisa de palavras nem de números. É esse silêncio que é comunhão e presença, o oposto da solidão e do vazio.³⁶

Não é da ação, mas da contemplação, que surge a epifania da poética adiliana. Em *Namorados Pobres, Dobra* (2009), há um poema narrativo que remete a um tempo remoto de infância em que a contemplação se faz presente.

A minha avó materna e a minha tia-avó, irmã da minha avó materna, passavam as tardes na sala de estar, sentadas no sofá, sem fazer nada. A minha avó materna, quando o Sol ficava encoberto, dizia: “Lá vamos para o túnel!”. Era como se estar assim em casa, sem

³⁵ Disponível em: <<http://dlcv.fflch.usp.br/node/38>>. Acesso em: 1 jun. 2013.

³⁶ Disponível em: <<http://www.arlindo-correia.com/180902.html>>. Acesso em: 4 nov. 2013.

fazer nada, fosse viajar de comboio. Estavam atentas à passagem do tempo. Eu acho isto importante. (LOPES, 2009, p. 644)

Para nós, este texto foi um *leitmotiv* quando, ao estudarmos a obra da autora, delineamos um tema para discussão. Está claro nesta passagem que a observação do tempo é uma questão central. A percepção do tempo que passa já foi abordada no primeiro capítulo desta dissertação, quando empreendemos uma leitura do poema “As rosas com bolores”. Lembramos que o eu lírico observa o envelhecimento da rosa, o seu fenecer, quando um bolor pousa em sua pele e a corrói. Isso se caracteriza como um olhar de contemplação. É interessante perceber que tanto no texto acima como no poema “As rosas com bolores”, o olhar do sujeito poético se volta para a natureza (o sol e a rosa), como quem quisesse ressaltar que nesse mundo em que o que é chamado de desenvolvimento humano se dá a partir do acúmulo de coisas, o que importa mesmo é nos darmos conta da natureza à nossa volta, com o objetivo de adquirirmos o verdadeiro sentido da vida.

O olhar de quem opta pela contemplação em vez da ação está em desacordo com as sociedades contemporâneas nas quais impera a lei das “mil e uma ações” ao mesmo tempo que o sujeito tem que fazer, para dar conta de realizar tudo o que é preciso. Lipovetsky (2004) afirma que os hipermodernos (termo criado pelo autor para se referir ao sujeito contemporâneo) nunca têm tempo, devido à pressão cotidiana de ter que realizar várias atividades. Ao contrário do que possa parecer, eles não vivem o presente. O presente só é vivido na medida em que se tem medo do futuro, portanto suas ações são pautadas não por aproveitar o momento, mas por projetar um futuro. Não há quem não reclame da falta de tempo na atualidade, muito mais do que qualquer outra queixa que o sujeito contemporâneo possa ter. É da falta de tempo e da sobrecarga de atividades que derivam o estresse, os problemas de saúde, etc. O ritmo acelerado da vida leva a uma tentativa de esticar o tempo. Todd Gitlin dá exemplos dessa necessidade diária de acelerar o tempo:

Abra envelopes falando ao telefone, leia e-mail enquanto espera o ‘atendimento ao consumidor’, jogue um videogame enquanto assiste à novela – o leitor está familiarizado com essas tentativas de esticar o tempo, de transformar sequência em quase simultaneidade. (GITLIN, 2003, p. 145)

A organização da vida em torno da velocidade gera uma nova forma de as pessoas se relacionarem com o tempo. O intuito é realmente de simultaneidade: várias ações

concomitantes, a fim de “ganhar tempo”. A tolerância para a espera é mínima, e o que se busca é a satisfação imediata. Indo de encontro ao excesso de velocidade do cotidiano, a voz lírica de Adília propõe a desaceleração quando se observa, nos seus versos, a contemplação. Para contemplar, é preciso calma e paciência para ver fluir o tempo, sem desejar que ele passe logo. Sobre a simultaneidade de tempos, a autora se manifesta em *Ovos*:

PARADOXO

Barbie (não é Barbie, é Midge) está grávida e o bebê recém-nascido já nasceu, está à vista na caixa, com Barbie, e Barbie está de barriga grande. Imagino que isto faça confusão às crianças. A boneca está grávida, tem o bebê dentro da barriga, e o bebê já está, simultaneamente, cá fora. Imagino que Midge e o marido são um casal extremamente generoso: vão ter um bebê deles, feito por eles, e adotaram um recém-nascido;

Numa igreja católica de Lisboa, num altar lateral, está Cristo crucificado, pendurado na cruz, e está, no mesmo altar, outra escultura: uma Pietà, isto é, Maria, mãe de Cristo, com Cristo, já morto, nos braços e no colo. Cristo está a morrer na cruz e já está morto ao colo de Maria. Mas ter no mesmo altar católico um Cristo na cruz e uma Pietà não faz confusão. Ou faz?

A caixa da boneca e o altar criam simultaneidade entre dois momentos da narrativa, isto é, da vida das personagens, que não podem ser simultâneos.

O presente, o meu presente, é paradoxal e já não se dá por isso. Esta não é a era da suspeita. É a era da indiferença ao paradoxo. Não sei se isto é bom ou mau. Sei que, para mim, é estranho e excitante. Mas faz medo.

É como se os paradoxos da Mecânica Quântica andassem à solta pelo supermercado. E andam. Sem alarmar ninguém. (LOPES, 2009, p. 559-560)

O olhar do sujeito poético adiliano é aquele que suspeita que a vida pode ser diferente do que é apregoada hoje em dia; a contemplação pode vir antes da ação.

4.2.

O tempo-traça

“De tempo e traça meu vestido me guarda.”

Adélia Prado – “O vestido”

Para compreender como o tempo se articula com a poética ao rés-do-chão de Adília Lopes é fundamental fazer uma leitura de tudo o que circunda o eu lírico no meio doméstico: seus gatos, suas tias, seus objetos, suas roupas (principalmente a imagem do vestido, que surge em várias passagens), etc. O que se destaca ao elencarmos o que habita os espaços temáticos desta poesia é o fato de tudo estar deslocado, transformado, corroído pelo uso, pela passagem do tempo. O tempo-traça que dá título a este subcapítulo está presente em um poema da autora que diz:

A minha cara
é uma caraça
que o tempo-traça
traça
(LOPES, 2009, p. 367)

Uma característica marcante identificada no texto acima é o jogo de palavras. É perceptível em inúmeros textos a brincadeira com os termos, principalmente visando à ambiguidade. Fica claro o jogo sonoro com os pares cara/caraça e tempo-traça/traça. No terceiro verso, o substantivo é alçado à condição de adjetivo, qualificando a palavra “tempo”. No último verso, “traça” assume a função de verbo. Phabulo Mendes de Sousa (2013), ao discutir esse texto, diz que a identidade do sujeito e a passagem do tempo – tema largamente discutido não só na literatura – aparece no poema conciso, que se vale de jogos de palavras para tratar de um assunto tão complexo. Caraça significa máscara. Vale lembrar que Adília Lopes é uma máscara para a pessoa física da autora, que, como dito anteriormente, chama-se Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Uma leitura que fazemos também é o fato de que no mundo *fake* de hoje, com a vida pautada nas aparências, a identidade que se apresenta aos outros é mesmo uma máscara. A função do tempo é evidente nos dois últimos versos. O tempo-traça um dia vai corroer a máscara do sujeito, desnudando-o. Nada permanece incólume à ação do tempo.

Outros dois poemas que, a meu ver, dialogam com este, são: “A cara muda / a caraça fica / a caraça fixa // Na montra do talho / a carcaça do porco / a carcaça da vaca / a vida é barata / a vida é rara // A cara muda / a caraça fica / mas fica-me / bem / (eu acho)” (IBID, 2009, p. 464) e “A poetisa / não é / uma fingidora // Mas / a linguagem-máscara / mascara” (IBID, 2009, p. 574). São patentes o humor e a ironia nos poemas que tratam da identidade e do tempo. Novamente, no primeiro poema, há dúvida quanto à palavra “muda”: verbo ou adjetivo? O termo “caraça” já não tem o mesmo sentido que o do outro poema. Aqui, a caraça fica, não é alvo do tempo, mas, sim, a própria cara. No segundo texto, a máscara agora não está mais relacionada à cara, mas à linguagem. Se “a poetisa não é uma fingidora, mas a linguagem-máscara mascara”, a poetisa, no final, termina por ser uma fingidora também.

O tempo que “traça” a vida das pessoas e dos animais e os conduz ao fim inevitável é retratado em muitos momentos. O livro *A mulher-a-dias* é dedicado ao gato Guizos. Na nota de abertura, escreve a autora:

A presença do Mediterrâneo e do Oriente (as paisagens, a geografia), Jesus Cristo, Maria, os poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, a presença muito forte, muito viva da morte (o livro é dedicado ao meu gato Guizos, que foi operado e que morreu na almofada da minha cama enquanto eu lhe fazia festas) circula nos meus versos brutos, crus, manuelinos e barrocos, cortados e recortados, à Jean Dubuffet. (LOPES, 2009, p. 445)

A imagem do gato, outro destaque desta poética, é citada em um poema em que há um misto de melancolia e humor, em que o riso é desconcertante, em que a vida já não faz mais sentido quando se vai o último laço que mantinha o sujeito vivo: “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar” (IBID, p. 416). Do mesmo livro, está um poema comentado, por nós, anteriormente: “A minha tia Graça atirou-se de um 6º andar abaixo. Morreu” (IBID, p. 405). A atenção ao fim da vida de todos os seres ganha amplitude quando o sujeito lírico investe o seu olhar para a “morte” do que nem tem vida, mas que ganha importância por remontar ao tempo da infância:

Arrependo-me muito de ter deitado fora o filme que fiz em 74 com a Margarida Rainha dos Santos. Ela é que seguiu na câmara Super 8 emprestada pelo Manuel João Ramos. Filmámos uma boneca de plástico comprada nos Armazéns do Chiado por 19 escudos. Filmámos a boneca a arder dentro da gaiola que já não servia porque tinha morrido lá um periquito com uma pneumonia. Reguei a boneca com álcool e deitei-lhe para cima um fósforo a arder. Depois afastei-me para a Guida filmar a queima da boneca sem eu aparecer no filme. Filmou-se a boneca a arder até a boneca deixar de arder por já ter ardido toda. Foi no terreiro em frente ao Observatório Astronómico em cima dum marco de pedra. (LOPES, 2009, p. 420)

Reforçamos que Adília faz um trabalho de releitura da obra *Os desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur, produzindo um poema que cita a passagem do livro original em que Sofia, a desastrada, a fim de colocar sua boneca de cera ao sol, para que ela deixe de ser pálida, deixa-a derreter e, por fim, faz seu enterro. No poema “Os desastres da boneca de Sofia”, Adília adapta a sequência, mas mantém o enredo, com Sofia tentando a todo custo salvar a boneca e cada vez piorando mais a sua situação, até que “a boneca velha sem cor / sem pés sem cabeça calva / que ninguém amava já / de que ninguém tinha saudades / feia como um bode / teve um enterro / e uma sepultura com dois lilases [...]” (LOPES, 2009, p. 99).

Além da morte em si, a poética adiliana retrata a ação do tempo nos objetos, a transformação por que passa cada coisa nesse mundo e parece mostrar que tudo pode mudar sua função, isto é, tudo é reaproveitável.

O VESTIDO COR DE SALMÃO

Ai de mim estreei o vestido cor de salmão

no primeiro baile a que fui
 durante o baile fiquei sentada numa cadeira
 ninguém me convidou para dançar
 a uma rapariga importuna
 que me perguntou porque é que eu
 não dançava
 respondi eu não sei dançar
 ela insistiu comigo para que eu
 bebesse uma taça de champagne
 eu acedi
 mas não foi dessa vez que bebi champagne
 pela primeira vez
 porque a rapariga entornou a taça
 no meu colo
 julgo que propositadamente
 com a nódoa o vestido deixou de ser para bom
 passou a ser para bater
 durante uma viagem curta de comboio
 uma faúlha do comboio (que era a lenha)
 queimou-o no punho
 foi fácil substituir o punho
 porque no Penim onde a minha mãe tinha comprado
 o corte de tecido cor de salmão
 ainda havia esse tecido cor de salmão
 mas durante um passeio à praia
 sentei-me numa rocha
 e ao levantar-me precipitadamente
 por ver que ia rebentar uma trovoada
 o vestido ficou preso à rocha
 e rasgou-se irremediavelmente
 ao despi-lo vi que o vestido tinha já
 a forma do meu corpo
 rasguei-o em pedaços
 e guardei os pedaços
 na cesta dos trapos
 de um dos pedaços fez-se um vestido
 para a boneca da minha irmã mais nova
 e deste mais tarde fez-se um vestido
 para a filha da boneca da minha irmã mais nova
 que era uma boneca mais pequena
 que caiu a um poço
 (LOPES, 2009, p. 123)

Na narrativa em verso acima, o protagonista é anunciado logo no título. Em vez do drama da rapariga que é preterida em um baile, o texto evolui para o drama do vestido, que, com a nódoa entornada propositadamente pela “amiga” (a crueldade mais uma vez), “deixou de ser para bom, passou a ser para bater”. Depois da primeira transformação do vestido, com o uso e com as várias intempéries que acometem a sua dona, há uma sucessão de adaptações nele até ele se tornar vestido de boneca. Seria interessante chamar a atenção para os versos finais: a boneca caiu a um poço. Esse

também poderia ser um exemplo da temática da queda, analisada por nós no segundo capítulo. A narrativa em prosa “Não é di noité di dia”,³⁷ inserida no segundo capítulo, para abordar a crueldade presente na estética adiliana, aborda também um vestido manchado pela criada da casa, que foi transformado em uma camisa de dormir.

O vestido surge em várias passagens da obra da autora, assim como alguns itens femininos, como o *soutien*. Em “Mais uma história da gata borralheira”, do livro *A bela acordada*, tem-se uma alusão à história tradicional da “Cinderela” ou “A gata borralheira”, em que não é um sapatinho de cristal que é perdido, mas um *soutien*. A história termina da seguinte forma: “Com o tempo, a Gata Borralheira e o Príncipe deixaram-se de patetices e o *soutien*, depois de ter servido de esfregão, foi para o lixo” (LOPES, 2009, p. 283).

A vida do sujeito poético está sempre se fundindo com os objetos que ganham destaque nesta poética: “vi que o vestido tinha já a forma do meu corpo”. Os objetos que aparecem são usáveis, gastos pelo tempo. São os chamados “objetos biográficos”, conceito difundido por Violette Morin, citado por Ecléa Bosi (2003), objetos que envelhecem com quem os possui e que se incorporam à vida do possuidor: “Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam” (MORIN apud BOSI, 2003, P. 26). Além de dar identidade ao sujeito, representam a continuidade, porque não fazem parte da cultura do descartável. Há sempre um novo uso, como se se quisesse perpetuar a sua existência. É o que parece acontecer com os objetos que circulam na obra de Adília, mesmo o *soutien*, que, depois de ter servido de esfregão, foi parar no lixo.

4.3.

Andar a pé para frear o tempo

Enquanto desenvolvemos esta dissertação, surge um novo e curto livro de poemas de Adília Lopes que se intitula *Andar a pé*. Como já tinha acontecido com *Apanhar ar*,³⁸ o título é antecipado em versos de dois poemas de livros anteriores. O mais antigo é da obra *Versos verdes*: “A andar a pé / o meu poema / escreve-se / na cabeça / sentada

³⁷ Conferir a página 64 desta dissertação.

³⁸ A expressão “apanhar ar” aparece no poema “Sobre uma exposição de Pedro Saraiva (Galeria Módulo, Outono de 2001)”, o qual reproduzimos um trecho: “I – Idade Feminil / Até (sobretudo) / uma freira / nova / precisa / de pensos / higiênicos e rápidos // Apanhar / malhas / (as que o Império / deixa cair) // Apanhar / ar // Ver o Sol / aos quadradinhos / (Barreirinhas Cunhal) [...]” (Lopes, 2009, p. 632).

/ escrevo o meu poema / no papel / com o coração e o estômago / sossegados” (LOPES, 2009, p. 390). Em *Os Namorados Pobres*, a expressão “andar a pé” surge ligada à percepção do tempo: “Se Newton andasse / a andar de carro / pelo pomar / em vez de andar / a andar a pé / não tinha dado / pela queda da maçã // Se Rousseau andasse / a andar de carro / em vez de andar / a passear a pé / não tinha escrito / aquele livro tão bonito // Detesto carros / são uma porcaria // Mas lembro-me / do Luís taxista / que guiava tão bem / e que me disse / ‘dê um abraço meu / à sua mãe’” (IBID, p. 626-627).

O último exemplo revela a influência da física na poesia da autora. A primeira estrofe se refere ao anedótico episódio em que o físico Newton teria visto uma maçã cair e refletido por que ela cai e não flutua. A partir disso, ele teria formulado a teoria da gravidade.³⁹ Andar de carro supõe uma velocidade muito maior do que andar a pé. O poema quer nos dizer que o caminhar devagar faz ver muitas coisas que passariam despercebidas caso andássemos de carro. Mesmo caso da segunda estrofe, que se refere ao livro *Devaneios do caminhante solitário*, de Jean-Jacques Rousseau, em que ele relata suas caminhadas solitárias.⁴⁰ O poema trabalha, portanto, com a desaceleração.

Andar a pé é a obra da autora em que a questão do tempo está mais presente. O poeta português Luís Filipe Parrado, em recensão à obra, escreve:

[...] em voz baixa, ameaçada por um óbvio horizonte de escassez, Adília resiste, move-se e escolhe “Andar a pé”, título que é ao mesmo tempo um achado de expressiva coloquialidade e todo um alto programa – ético e estético. Vejo nele um desígnio: à compulsão dos abismos contemporâneos – o endeusamento do dinheiro, da velocidade, do desperdício de energia e de recursos, da proliferação das palavras e das coisas –, a autora prefere a lentidão, a delicadeza, o assombro dos pequenos milagres poéticos e quotidianos. Era isso mesmo que, creio, nos propunha há três anos, em “Apanhar Ar”: “Na vida e no poema / dar menos um passo”.⁴¹

Na leitura feita pelo poeta, “dar menos um passo” não significa covardia ou fuga: é o ato de quem recusa ir à velocidade dos acontecimentos do mundo contemporâneo.

³⁹ Não se sabe exatamente se esse episódio teria acontecido, pois não há relatos do próprio Newton. O que há é um testemunho de William Stukeley, amigo pessoal do físico, responsável pelas “Memórias da vida de Sir Isaac Newton”, publicadas no século XX, em que ele afirma que Newton teria lido dito que a ideia da gravitação teria surgido a partir da observação da queda de uma maçã em um jardim. Essas informações foram retiradas de MARTINS, Roberto de Andrade. “A maçã de Newton: história, lendas e tolices”. Disponível em: <<http://www.ghc.usp.br/server/pdf/RAM-livro-Cibelle-Newton.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

⁴⁰ Informações colhidas de: PIROLLA, Maria da Glória Rocha. “Um pouco de Jean-Jacques Rousseau”. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~jmarques/cursos/2001rousseau/mgrp.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

⁴¹ PARRADO, Luís Filipe. “Adília Lopes. Resiste, move-se e escolhe ‘Andar a pé’”. Disponível em <<http://www.ionline.pt/artigos/liv/adilia-lobes-resiste-move-se-escolhe-andar-pe>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

“O assombro dos pequenos milagres poéticos e quotidianos” é o que nomeamos de poética ao rés-do-chão. Um desses pequenos milagres é retratado no segundo poema de *Andar a pé*:

Sábado de manhã
 estar com a Armanda e o Gonçalo
 no café
 a ver os jornais
 a tagarelar
 a beber café e água
 (LOPES, 2013, p. 6)

Embora o verbo “tagarelar”, em relação à poética da escritora, possa ser cada vez menos aplicado devido à concisão dos poemas e ao número escasso deles nos dois últimos livros, o tema “tagarelar” já constava tanto em *Caderno* como em *Apanhar ar*:

47 ANOS

Tagarelar com os amigos
 beber café
 reler poemas
 viver com os gatos.
 (LOPES, 2009, p. 613)

Reza escreve cisma sonha
 tagarela sempre.
 (LOPES, 2010, p. 24)

Para nós, os títulos *Apanhar ar* e *Andar a pé* se relacionam, porque para quem quer literalmente apanhar ar, ou seja, tomar fôlego, para (quem sabe) tagarelar, não há nada melhor do que andar a pé (se possível devagar). Excetuando-se a relação dos nomes, as duas obras se assemelham por apontar para os registros do dia-a-dia e do que realmente importa nesses tempos de “caos”.

O *boomerang* adiliano, o dispositivo que está sempre retornando na poética da autora, aparece também através de um diálogo entre um poema da última publicação e um de *Ovos*:

PRAZENTEIRA

Fernando Pessoa escreveu
 gostava de gostar de gostar
 eu gosto de gostar

tenho sorte
(LOPES, 2013, p. 7)

Não gosto
de desgostar

Gosto
de gostar
de gostar

Gosto
de Fernando Pessoa
e de Irene Lisboa
(LOPES, 2009, p. 533)

Mais um exemplo do retorno de temas está presente nesse livro mais recente, quando o eu lírico alude a um prêmio que ganhou em um concurso literário. Isso já havia sido abordado em *O clube da Poetisa Morta*, de 1997.

DESPORTO

Entre os meus 12 e os meus 14 anos, na Escola Pedro de Santarém, tive uma ótima professora de Educação Física, Isabel Carço. Graças a ela pratiquei vôlei, basquete, andebol, badmínton. Até futebol! Joguei futebol com o Rui Águas, que era meu colega, no pátio da escola. Ganhei uma medalha num campeonato de badmínton dos liceus. Havia o meio-dia desportivo às quartas-feiras. Passávamos a tarde no Estádio Universitário a praticar desporto. Eu adorava.

Aprendi a nadar aos 13 anos na piscina do Tamariz com um professor que estava sempre dentro de água, muito gordo, muito bronzado, parecia um hipopótamo. Nadei uma vez na praia do Monte Estoril até a última boia. A praia tinha cordas perpendiculares ao areal pontuadas por boias cor-de-rosa, como as Ave Marias de um terço, até uma boia maior, já muito longe da praia. Foi perigoso nadar assim até tão longe porque não havia ninguém ao pé de mim e eu tinha aprendido a nadar há pouco tempo. Quando regressei à praia, uma velhota com quem a Tia Paulina tinha metido conversa disse-me: “Parabéns pela sua coragem.” A Tia Paulina disse-me: “Afoitaste-te muito.” As duas velhotas estavam de pé, à beira-mar, à minha espera. A Tia Paulina estava vestida, nunca usou fato de banho. Aos 11 anos, ganhei um prémio literário, que foi uma bicicleta. Uma colega minha da Escola Marquesa de Alorna, minha vizinha, a Isabel, ensinou-me a andar de bicicleta na minha rua.

Aos 17 anos, comecei a fazer yoga. Consegui fazer a posição do candelabro. Cabeça e mãos no chão, cotovelos no ar, joelhos nos cotovelos, pés no ar.

Agora, aos 53 anos, ando a pé e danço mesmo sem música. Também gosto de me deitar no chão de papo para o ar na posição da pessoa a boiar no mar. 7/4/13 – 21/4/13.
(LOPES, 2013, p. 17-18)

PRÉMIOS E COMENTÁRIOS

[...]
Em 72 recebi

o prémio literário
 dos pensos rápidos Band-Aid
 o prémio foi uma bicicleta
 às vezes penso
 que me deram uma bicicleta
 para eu cair
 e ter de comprar pensos rápidos
 Band-Aid
 é o que penso dos prêmios literários
 em geral
 (LOPES, 2009, p. 305-306)

Mais do que ressaltar a volta do assunto do prêmio literário, o que queremos evidenciar é o primeiro texto, que representa a memória do eu poético. A narrativa vai se desenrolando como um novelo, um ponto puxando outro. O assunto começa com as peripécias esportivas do sujeito, que automaticamente remetem à bicicleta obtida num concurso literário aos 11 anos, depois para a yoga aos 17 até culminar com a idade atual da autora em 2013 a dizer que agora anda a pé. A velocidade vai diminuindo com o passar da idade e do tempo. Excetuando-se as duas primeiras páginas que são compostas por poemas, *Andar a pé* é todo feito de narrativas que remetem às lembranças, às memórias de um sujeito que parece fazer questão de se lembrar delas. Na crueldade do tempo que passa, o que ficam são as lembranças. Os livros que leu e que podem ter influenciado em sua decisão de ser escritora também estão presentes. A referência à Condessa de Ségur mais uma vez está lá.

MEMÓRIA

O primeiro livro de que me lembro de ter gostado muito foi um livro para crianças com ilustrações a cores. Eram uns gatos que entravam numa casa enquanto as pessoas não estavam lá, entravam por uma janela que tinha ficado aberta. Um dos gatos, julgo que preto e branco, derrubava uma garrafinha de leite em cima do teclado de um piano. Acho isto absolutamente delicioso. Já não tenho este livro. 14/5/13. (LOPES, 2013, p. 8)

LEMBRANÇA

Em criança, a minha mãe e a minha avó liam-me em voz alta os livros da Condessa de Ségur e os Cinco da Enid Blyton. Ainda hoje quero os lanches dos Cinco e o enxoval da boneca de Margarida de Rosburgo. 15/5/13. (IBID, p. 9)

Os outros poemas do livro também têm títulos sugestivos de memória, como “Infância”, “Verdes Anos”, “75” e “Penamacor”, por exemplo. Neles, o eu poético relembra, pela ordem, a criada Felismina, que fazia bolinhos deliciosos; o laboratório de

Química do Liceu Pedro Nunes, onde se assistiam a experimentos interessantes; os livros de Marx, Engels e Lenine que foram lidos, mas que pouco se compreendia e, por fim, a lembrança da família: o pai, o avô que era sapateiro em Penamacor e que tinha o hábito de registrar num livro as datas dos acontecimentos importantes de sua vida (como o exame da 4ª série e a primeira aula de bandolim), mas que, infelizmente, morreu por volta dos trinta anos, e a avó que guardava batatas no rés-do-chão.

Um fato que chama a atenção em “Penamacor” é o livro em que o avô registrava os acontecimentos. Adília também faz isso nos poemas. Essa última publicação quase toda é marcada com a data em que os poemas foram escritos, mas não na sequência cronológica. Essa é uma das características que encontramos ao longo da obra da autora. Outro ponto a destacar, além da marcação do “nascimento” do poema (o que sugere o desejo de fixar o instante na eternidade, a nosso ver), são os poemas que datam as diferentes idades do sujeito poético. Lúcia Evangelista (2012) nomeia essa peculiaridade de “vertente diarística”, na qual as modificações de personalidade e comportamento podem ser verificadas através da cronologia, como os poemas abaixo:

12 ANOS

Mudar de idade
apaixonar-se
comer fruta
dias inteiros a ler
(LOPES, 2009, p. 612)

21 ANOS

Os meus cavalos
espantaram-se

Como o Hipólito
da tragédia grega
bocados de mim
pendem
dos arbustos
(IBID, p. 579)

OP-ART

[...]
Tenho 32 anos
nunca fui a um enterro
e também nunca fui
ao Algarve
[...]
(IBID, p. 293)

45 ANOS

É tempo
de regressar
a casa

A poesia
não está
na rua
(IBID, p. 579-580)

Enumeramos os poemas pela idade cronológica do eu lírico, mas em sua poética, “o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas”, segundo Lúcia Castello Branco, em *A traição de Penélope* (1994, p. 28). Há um poema, no entanto, publicado no jornal *Público*, em 2011, que registra os acontecimentos através da sequencialidade dos dias, como se faz em um diário.

1 de Abril de 2011, 6ª feira
Vi um cão abandonado.
2 de Abril de 2011, Sábado
Vi dois papagaios verdes no alto de um choupo.
3 de Abril de 2011, Domingo
Vi uma rosa cor-de-rosa no quintal do 14.
4 de Abril de 2011, 2.ª feira
Arrumei o casacão no guarda-fato.
6 de Abril de 2011, 4ª-feira
A Bé gostava de ter um macaquinho.
9 de Abril de 2011, Sábado
Quero escrever frases, tagarelar e dançar.
Gosto de Solinho. Ver o barómetro.
10 de Abril de 2011, Domingo
Descomplicar.
A Leonor tem roupa à janela.
(LOPES, 2011, p. 7)

Voltando à pesquisadora Lúcia Evangelista, esta nos diz que a composição da obra de Adília é, de uma maneira geral, em forma de diário: “A *personagem Adília* irá contorcer o interior da temporalidade cronológica para a partir dela *inventar* uma vida “fora da cronologia”, que pode ser ‘lida em todos os sentidos’[...]” (EVANGELISTA, 2012, p. 41). E continua: “Se há uma vida contada na simulação de uma sucessividade, ela o faz de forma não linear, suspendendo o tempo para o plano do instante do acontecimento” (IBID, p. 46). E é por esse motivo que seu poema diz: “Vivo / no instante / casa / da eternidade” (LOPES, 2009, p. 594). Ao lermos *Andar a pé*, cujo tom parece ser saudosista, a sensação que nos transmite é que por ser praticamente todo dedicado às memórias, a sua intenção é a de resistir contra a inexorabilidade do tempo,

insistindo em conservar as reminiscências do eu poético, estas, mais felizes do que encontramos nos livros anteriores. Ao rememorar o passado, passado e presente convivem, um incidindo sobre o outro, uma ausência que se faz presente.

4.4.

As memórias de Adília

A melhor parte da nossa memória está deste modo fora de nós. Está num ar de chuva, num cheiro a quarto fechado ou no de um primeiro fogaréu, seja onde for que de nós mesmos encontremos aquilo que a nossa inteligência pusera de parte, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando se esgotam todas as outras, sabe ainda fazer-nos chorar.

Marcel Proust - *A Fugitiva*

A memória é vinculada à experiência do tempo fugaz. Podemos compreendê-la como uma evocação do passado e uma tentativa de perpetuar os momentos transitórios da vida. Uma das funções da memória é trazer as sensações do passado para o presente, permitindo, com isso, que lidemos melhor com a questão da transitoriedade das coisas. Essa noção de efemeridade também se relaciona com a memória, pois é através dela que suportamos a ideia de que tudo é finito. A deusa Memória, mãe das musas, conferia aos artistas a capacidade de voltar ao passado e eternizar as suas realizações. Se há um poema que corrobora a afirmação de alguns teóricos de que quase toda a poética de Adília Lopes é constituída por memórias é este, na nossa interpretação:

Os poemas que escrevo
são moinhos
que andam ao contrário
as águas que moem
os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas
(LOPES, 2009, p. 25)

Brincando com o ditado “águas passadas não movem moinhos”, ela o subverte e nos dá a chave de leitura para compreender sua poética. Sofia de Sousa Silva (2007) encontra, neste poema, uma proximidade formal com as cantigas medievais e também com o trabalho da mulher-a-dias: “É um trabalho de voltar-se para o passado e ser movido por ele. [...] O que alimenta essa escrita não é só o que passou – a experiência pessoal, a tradição literária – mas tudo o que constantemente passa por esses moinhos”

(SILVA, 2007, p. 86). E o que “passa por esses moinhos” vêm sempre ao encontro do sujeito lírico como algo que atormenta, não deixa em paz:

Não busco
o tempo perdido
porque
é o tempo
perdido
que vem
ter comigo

Reencontrado
o tempo
acaba o tormento

Fica
espaço
para
o Verão

O mar
é verde
amplia
o meio-dia
(LOPES, 2009, p. 498)

O passado que perturba aparece metaforizado na imagem da porta, que surge em dois poemas de livros distintos:

AS PORTAS

I
Se não fecho
algumas portas
há correntes de ar
a mais

Se fecho
todas as portas
não posso sair
mais

Se não abro
algumas portas
não fecho
algumas portas

Se abro
todas as portas
desintegro-me

II

Atrás da porta
para sempre fechada
está o nada
(LOPES, 2009, p. 590)

Há portas
que é melhor
fechar
para sempre

Há portas
que é melhor
não abrir
nunca
(IBID, p. 609)

As portas são um retorno ao passado, em que as lembranças de uma infância povoada de superproteção por um lado e crueldade por outro geram angústia entre lembrar e querer esquecer. As portas que o eu lírico não consegue decidir, no primeiro poema, se abre ou não, sugerem que a lembrança vem com muito mais força do que o fato vivido, pois o que se lembra é reinterpretado no presente mediante o que o sujeito é hoje e pode ser muito mais doloroso perceber que o que se passou foi muito mais grave do que o que se pode ter sentido à época. Ecléa Bosi (1983, p. 21) diz que o passado é impossível de ser revivido, restando somente reconstruir a imagem dos acontecimentos. Ao lembrar, o sujeito mnemônico “[...] evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca, ele está vivendo atualmente com uma intensidade nova a sua experiência” (BOSI, 2003, p. 44). Continuando, Bosi argumenta que

[...] lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, tal como foi, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. [...] Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de pontos de vista. (BOSI, 1983, p. 17)

Ao percorrermos a obra de Adília, é comum depararmos com marcadores temporais que iniciam o processo de retorno ao passado. A sensação ao lermos essas memórias é a de que elas invadem a consciência do sujeito lírico, apossando-se

involuntariamente dele, o que permite uma reconstrução do passado no presente. As lembranças da infância frequentemente surgem na vida adulta, anulando, com isso, a distância temporal entre o passado e o presente.

A memória individual da poetisa se constitui através das relações interpessoais: a família, os vizinhos, os “amigos”... Segundo Paul Ricoeur (2007), ao lembrar de qualquer fato, estamos lembrando de nós mesmos, e ainda que a memória se constitua dentro de determinado grupo, ela é intransferível: pertence a quem lembra, à perspectiva do indivíduo, ao modo como ele elabora sua percepção do passado. Segundo Britto (2000, p. 124-125), o poeta lírico “[...] busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido”. Um poema muito sugestivo da elaboração de uma história através do passado, ou seja, do reflexo do passado no presente é o que apresentamos a seguir:

A POOR YOUNG SHEPHERD

Fui uma menina demasiado protegida
 a minha mãe arrancava o cochicho
 aos bonecos de chiar
 para eu não o engolir
 eu apertava os bonecos de chiar
 os bonecos de chiar não faziam barulho
 deitavam ar e era tudo
 aos gatos de peluche arrancava os bigodes
 para eu não me picar
 às meninas que vinham brincar comigo
 cortava as unhas rentes
 para não me arranharem
 se estava na aldeia
 tapava-me os ouvidos com bolas de cera
 para eu não poder ouvir os morteiros
 da festa de Santa Úrsula
 aos livros da Condessa de Ségur
 arrancou as páginas
 em que as crianças são chicoteadas
 com vergastas pelas madrastas
 e aquelas em que Paulo se roja nos espinhos
 para evitar que Sofia seja castigada
 por ela lhe ter feito um arranhão
 se me lia contos de fadas
 saltava por cima da maçã envenenada da Branca de Neve
 e do fuso envenenado da Bela Adormecida
 cresci completamente vestida de algodão
 porque achava que a lã e as fazendas
 me picavam
 queria muito ir à praia
 mas a minha mãe tinha medo que eu me afogasse
 deu-me um búzio

para eu fazer uma ideia
do que era o barulho do mar
e deixou-me chapinhar na banheira
mais tempo do que era costume
também a Veneza não me deixou ir
por dizer que cheirava mal
deu-me um colecção de estampas
e uma gôndola em miniatura
mas não tão pequena
que se pudesse engolir
da primeira vez que saí de casa
fui atingida por uma bala perdida
em tempos de paz
que duraram pouco
quando ouvi na rádio as rajadas da metralhadora
que certa facção tinha postado
nos estúdios das emissoras regionais
para fingir que havia uma revolução na capital
e assim justificar os fuzilamentos
do dia seguinte
acreditei que essa facção
agia por motivos maternais
ainda hoje as páginas que mais me agradam
são aquelas em que Paulo se roja nos espinhos
para evitar que Sofia seja castigada
e se falo ao telefone com um namorado
tenho medo de um beijinho como de uma abelha
(LOPES, 2009, p. 103-104)

Um aspecto importante é que a infância aparece com um misto de ingenuidade e há quase sempre a revelação de algo que se procurava ocultar, como no poema abaixo:

MEMÓRIAS DAS INFÂNCIAS

Gostávamos muito de doce de framboesa
e deram-nos um prato com mais doce de framboesa
do que era costume
mas a nossa criada a nossa tia-avó no doce de framboesa
para nosso bem
porque estávamos doentes
esconderam colheres do remédio
que sabia mal
o doce de framboesa não sabia à mesma coisa
e tinha fiapos brancos
isso aconteceu-nos uma vez e chegou
nunca mais demos pulos por ir haver
doce de framboesa à sobremesa
nunca mais demos pulos nenhuns
não podemos dizer
como o remédio da nossa infância sabia mal!
como era doce o doce de framboesa da nossa infância!
ao descobrir a mistura

do doce de framboesa com o remédio
 ficamos calados
 depois ouvimos falar da entropia
 aprendemos que não se separa de graça
 o doce de framboesa do remédio misturados
 é assim nos livros
 é assim nas infâncias
 e os livros são como as infâncias
 que são como as pombinhas da Catrinha
 uma é minha
 outra é tua
 outra é doutra pessoa
 (IBID, 2009, p. 96)

Sobre esse poema, Baltrusch afirma que:

[...] Adília Lopes representa de una forma increíblemente plástica la experiencia de la indistinguibilidad entre verdad y mentira, entre lo natural y lo artificial. “É assim nos livros / é assim nas infâncias”: la transmisión del desengaño es continuo y el refugio en la imaginación literária, la evasión estética, está entretejida con hilos de amargura lúcida. (BALTRUSCH, 2007, p. 9)

As reminiscências das “Memórias das infâncias” nos mostram o complexo mundo infantil, em que a sabedoria da criança é relegada a segundo plano, em que esta é tratada como um ser que pode ser manipulado. A desconfiança dela, no entanto, está presente desde o início quando o eu lírico recebe “mais doce de framboesa do que de costume”. O termo infância (“en-fant”) significa aquele que não tem voz, que não fala. Já em Platão, o conceito de criança é de um “vir a ser”, isto é, uma fase em que ainda não se é adulto e se é privado de razão, de compreensão do mundo. O que vemos no poema não é o caso. A criança já percebe o engodo do remédio misturado ao doce de framboesa pela quantidade que é oferecida. É claro que ao relembrar, o fato é recriado e reinterpretado de acordo com a experiência do adulto (de novo, o passado é uma construção do presente), mas o que notamos na criança que se presentifica nos poemas de Adília é que ela é aquela que já desconfia do outro⁴², ainda que não tenha uma compreensão exata do que se passa.

Em uma leitura do poema citado, Célia Pedrosa (2009, p. 7) diz que “essa lição de infâncias revela mundo e linguagem como *phármakon*”. Derrida em *A farmácia de Platão* (1987) discute esse conceito. O conceito de *phármakon* para Platão pode ser, simultaneamente, remédio ou veneno. O que motiva o surgimento dessa discussão se

⁴² Conferir o poema “O vestido cor de salmão”, página 82, em que o eu lírico desconfia que a rapariga entornou propositadamente a taça de champagne em seu vestido.

realiza face ao surgimento da escrita: tanto pode ser remédio para a memória quanto veneno para a cultura. A escrita libera a memória, mas, ao mesmo tempo, reduz o poder da fala viva. Quando registramos as memórias através da escrita, permitimo-nos esquecê-la, reduzindo nosso alcance mnemônico. Por outro lado, a escrita ajuda na capacidade de rememorar, ou seja, não permite que esqueçamos. Por isso o caráter paradoxal do *phármakon*. Se, por um lado, valoriza o registro escrito, por outro lado, reduz o valor da palavra viva. Em “Memórias das infâncias”, o doce de framboesa se apresenta como um *phármakon*: o doce em demasia revela remédio (literalmente) e, ao mesmo tempo, veneno, porque depois desse episódio nunca mais se poderá saborear o doce do mesmo modo que antes. O agradável (saborear a sobremesa) e o desagradável (perceber que nela havia um remédio) faz parte da ambiguidade presente no *phármakon*, como cita Derrida:

Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. [...] A essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não impede de ser doloroso. [...] Esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento, é um *phármakon* em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou, antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições. (DERRIDA, 1987, p. 56-57)

Além das memórias adilianas que, em grande parte, revelam a ambivalência do mundo, o próprio ato de escrever, para a autora, pode ser encarado como *phármakon*. Na entrevista a Carlos Vaz Marques, ela ressalta:

Eu levo a minha poesia muito a sério. Para mim é uma questão de vida ou de morte. [...] De vida ou de morte, sim. É uma questão de sobrevivência. Se eu não escrevesse poesia não sei o que seria de mim. Seria muito difícil sobreviver emocionalmente, mentalmente. (MARQUES, 2005)

A declaração de que a escrita é uma necessidade implica a noção de sofrimento e prazer, como molas que impulsionam a vida do escritor. Esse é um estigma que os escritores carregam desde a antiguidade e que os leitores parecem gostar de “alimentar”. É certo que Adília Lopes confere à doença que assume ter⁴³ uma participação especial

⁴³Várias são as passagens na obra poética da autora, também em suas crônicas e entrevistas, em que a doença surge. Como exemplo, extraímos um trecho de uma interessante crônica que rememora o passado, intitulada “Mental e mentol”, publicada em 1 de julho de 2002 no jornal *Público*: “[...] Quando, aos 20 anos, quase 21, consultei o Dr. Coimbra de Matos, psicanalista, estava muito magra, não dormia quase nada e o período tinha deixado de aparecer há meses. O Dr. Coimbra de Matos achou-me muito deprimida, disse-me que eu estava quase a chorar. [...] Mas, quando torno público que tenho uma doença mental, sei que é muito mais fácil para mim fazê-lo do que, por exemplo, para uma educadora de infância ou para uma polícia. Ser poetisa, ser artista, é, neste caso, um escudo visível que me protege. Pelo menos,

no seu ofício de escritora. A revista portuguesa *Relâmpago*, em 2004, fez a pergunta “Como se faz um poema?” a diversos escritores, dentre eles Adília, e ela começa sua resposta com esta explicação: “Eu vivo de uma maneira sofrida actualmente porque tenho uma doença psíquica, posso a vir a ter dificuldades de dinheiro e o mundo não está cor-de-rosa [...]”.⁴⁴ Escrever, portanto, assume a característica de remédio e veneno. É remédio porque vem como sublimação⁴⁵; é veneno porque da doença não se separa. Olhando somente pelo lado de remédio, Deleuze escreve que “o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo” (DELEUZE, 2006, p.13).

Um último aspecto que gostaríamos de abordar, visto agora com uma abordagem diferente, é a questão da intertextualidade e da autotextualidade na poética de Adília Lopes como memória poética. Já discutimos que a autora empreende diálogos com outros de diversas épocas. Ao produzir intertextualidade, o escritor ancora-se em seu acervo cultural; este, por sua vez, faz parte da memória coletiva. Octavio Paz (1991) desenvolve a ideia de “arte de convergência”, em que a poesia é um ponto de interseção de lugares e tempos distintos. Já a autotextualidade seria o diálogo do poeta com ele mesmo, através da retomada de temas ou de versos entre um poema e outro, que já foi exemplificado nessa dissertação.

Discutindo a autotextualidade, Affonso Romano de Sant’Anna (1985) diz que “é quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (p. 62). Vimos alguns exemplos de que os poemas de Adília dialogam entre si. Como mais um exemplo desse exercício autotextual, seguem-se dois textos: um trecho da crônica “A minha mãe bebé” e um do texto em prosa “Desenhar”, que integra a obra *Os Namorados Pobres*.

[...] O meu maior medo, o medo mais antigo de que me lembro, é de que a minha mãe morresse. Vivia numa grande aflição. A minha mãe partia de manhã para a Faculdade, vinha almoçar a casa e, depois, ia outra vez para a Faculdade e só voltava ao fim da tarde.

parece-me que é assim. Mas ser poetisa não me dá dinheiro para viver e é aí que ser poetisa e ter uma doença mental põe problemas. Por isso não é assim tão fácil, para mim, assumir publicamente que tenho uma doença mental. Admite-se uma poetisa louca, isso pode até funcionar como chamariz, aumentar o valor dos seus textos (aos meus olhos, não aumenta nada) [...]”. Disponível em <<http://www.arlindo-correia.com/180902.html>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

⁴⁴ LOPES, Adília. Resposta à pergunta “Como se faz um poema?”. *Relâmpago*: revista de poesia. Lisboa, n. 14, p. 29-30, abr. 2004.

⁴⁵ O conceito de sublimação é discutido por Freud em: FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.

Sempre que ela partia, eu tinha medo que ela não voltasse. Eu passava os dias a pintar e, quando ouvia as três campainhadas bem repenicadas com que ela batia à porta, embora tivesse chave, eu corria felicíssima para a porta a gritar: “É a mamã! É a mamã!”. (Público, 11 de março de 2001)

Eu tinha muito medo que minha mãe morresse atropelada. A minha mãe trabalhava fora de casa, mas vinha quase sempre almoçar a casa. Sempre que ela partia, eu ficava desesperada. Pedia à minha avó e à minha tia-avó que lhe telefonassem para o emprego para eu poder falar com ela. Ao fim da tarde, a minha mãe voltava para casa. Embora tivesse chaves, batia sempre à porta. Três campainhadas que me enchiam de alegria. Eu corria pela casa fora a bater os pés no chão e a gritar: “É a mamã! É a mamã!”. (LOPES, 2009, p. 648)

No conceito amplo de intertextualidade, consideramos não só o diálogo claro de um texto com outro, mas toda escrita como intertextual, mesmo que não se tenha intenção de produzir intertextualidade. Barthes, entre outros, é um autor que comunga dessa visão quando afirma que:

Qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto. (BARTHES, 1988, p. 49)

Ao citar Foucault, Linda Hutcheon (1991, p. 165) diz que na contemporaneidade existe a consciência de uma “arte dentro do arquivo”. Adília inicia na literatura nos anos 80, época em que a citação é uma das fortes características dos autores. Suas memórias são construídas a partir do que viveu, mas também de suas experiências de leitura, de cinema, de artes em geral. Podemos nomear seu emaranhando intertextual de “biblioteca de babel”⁴⁶ ou “biblioteca baralhada”.⁴⁷ Ao inserir textos de outras épocas na sua produção, realiza-se uma convergência de tempos diversos e ressalta-se a importância do passado no presente, pois é impossível, no ato da escrita, desvincular-se de sua herança cultural.

Sobre o ato de citar outro autor no texto, Antoine Compagnon (1996) compara com o recorte e colagem, que consiste em selecionar trechos de alguma obra (ou obras) para inserir em uma nova criação. Na arte *pop*, recortar e colar foi literalmente

⁴⁶ Referência ao título do conto de Jorge Luis Borges, do livro *Ficções*. No livro, o mundo é constituído por uma biblioteca que abriga uma infinidade de livros. Para maiores informações, consultar VIRGIL, J. A Biblioteca de Babel: uma metáfora para a sociedade da informação. *DataGramaZero*, v. 8, n. 4, ago. 2007. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/ago07/Art_04.htm>. Acesso em: 9 dez. 2013.

⁴⁷ Referência ao poema de Adília: “A biblioteca baralhada / quero arrumar / aqui quase tudo é desordem / e eu quero ficar // Isto não é o convite à viagem / é o convite a ficar // Nem luxo nem volúpia / inquietude e desordem / por ordenar // Uma alma calma / quero encontrar / em mim // E eu quero ficar / para sempre / aqui” (Lopes, 2009, p. 600).

introduzido nas artes plásticas. No primeiro capítulo, fizemos uma leitura da vertente *pop* de Adília. Esta, seria, então, mais uma de suas características *pop*.

Quando um autor extrai alguma citação ou se baseia em um texto alheio, ele está não só convocando o tempo em que o outro texto foi escrito, mas também aumentam as possibilidades de leitura dos dois textos. Na medida em que sabemos que uma citação é extraída de uma obra, as perspectivas do texto atual se ampliam e esse mesmo texto modifica nossa visão sobre o anterior, fazendo-nos perceber, por exemplo, um aspecto que não havíamos notado. Mais do que um escritor, este é também um leitor que cria um elo entre o passado resgatado, o presente da escrita e o futuro de quem o lerá. Ao acionar a memória através do diálogo intertextual, o autor aciona também a memória do leitor, porque o faz ir em direção ao passado. Citamos como exemplo da memória poética em Adília Lopes, além dos textos já citados por nós, o primeiro poema do livro de estreia da poetisa.

MEMÓRIA PARA ESTHER GREENWOOD

Vou tomar um banho quente
 medito no banho
 a água deve estar muito quente
 tão quente que deves aguentar
 com dificuldade
 o pé dentro de água
 então desces o teu corpo
 centímetro a centímetro
 até que a água chegue ao pescoço
 lembro-me dos tectos
 por cima de todas as banheiras
 em que estive
 lembro-me da textura dos tectos
 das rachas
 e das cores
 e das lâmpadas
 também me lembro das banheiras
 nunca me sinto tanto eu mesma
 como quando estou dentro de um banho quente
 não acredito no baptismo
 nem nas águas do Jordão
 nem em nenhuma coisa desse gênero
 mas pressinto que para mim
 um banho quente
 é como a água sagrada
 para essas pessoas religiosas
 quanto mais tempo permaneço na água quente
 mais pura me sinto
 e quando me ponho de pé
 e me embrulho numa toalha

grande branca macia
sinto-me pura e fresca
como um recém-nascido.
(LOPES, 2009, p. 11)

Esther Greenwood é a personagem principal da obra *A redoma de vidro* da escritora norte-americana Sylvia Plath. Adília faz uma transcrição quase literal de um trecho do livro, que reproduzimos a seguir:

“Tomarei um banho quente.”

Eu medito no banho. A água precisa estar muito quente, tão quente que você mal pode por os pés nela. Então, você entra devagar, centímetro por centímetro, até que a água alcance seu pescoço.

Eu lembro dos tetos sobre cada banheira na qual já estive. Eu lembro da textura dos tetos e das rachaduras e das cores e das marcas de mofo e das luminárias. Eu também lembro das banheiras: as antigas banheiras ao estilo vitoriano, e as modernas banheiras retangulares, em formato de caixão, e as banheiras extravagantes de mármore rosa, e eu lembro das formas e tamanhos das torneiras e dos modelos diferentes das saboneteiras.

Eu nunca me sinto tão eu como quando estou num banho quente.

Eu deitei naquela banheira do décimo sétimo andar do hotel somente para mulheres, sobre a excitação e pressão de Nova Iorque, por quase uma hora, e me senti estar pura novamente. Eu não acredito em batismo ou nas águas do Jordão ou qualquer coisa do tipo, mas acredito que o que sinto por um banho quente seja o mesmo que esses religiosos sentem por suas águas sagradas.

Eu disse a mim mesma: “Dooren está se dissolvendo, Lenny Shepherd está se dissolvendo, Frankie está se dissolvendo, Nova Iorque está se dissolvendo, eles todos estão se dissolvendo e não me importam mais. Eu não os conheço, eu nunca os conheci e eu sou muito pura. Todo aquele licor e beijos pegajosos que vi e a sujeira que se impregnou em minha pele no caminho de volta se tornam algo puro.”

Quanto mais eu ficava deitada na água quente clara, mais pura eu me sentia, e quando saí, por fim, da banheira e me enrolei em uma das grandes e macias toalhas brancas do hotel, eu me sentia pura e inocente como um recém-nascido.⁴⁸

O poema que inaugura o primeiro livro de Adília, embora seja quase uma cópia, adquire outra amplitude, tornando sua poesia realmente “um jogo bastante perigoso”. Não deve ser por acaso que este é o poema de abertura.

Assim, a memória do lido e do vivido assumem importância central na relação da poética de Adília Lopes com a temática do tempo, trazendo à tona as experiências pessoal e cultural, que insistem em se instaurar no presente, rumo à posteridade, isto é, à eternidade.

⁴⁸PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Disponível em: <<http://sylvia-plath-poetry.files.wordpress.com/2013/01/a-redoma-de-vidro-sylvia-plath.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2013.

5 Conclusão

No âmbito de todos os estudos sobre a poética de Adília Lopes, esta dissertação pretendeu ler sua obra por um viés ainda pouco aprofundado, a nosso ver: a relação da poesia do cotidiano com a percepção do tempo. Não havíamos encontrado nenhuma pesquisa sistemática sobre esse tema e, ao começarmos o curso de mestrado, pensamos que desenvolver um trabalho sobre o papel do tempo na escrita adiliana seria muito mais proveitoso do que só abordar as manifestações do cotidiano, que sempre foram nosso foco de interesse.

Retornamos à pergunta principal que norteou este estudo: de que forma a percepção do tempo se manifesta na escrita do cotidiano dessa poetisa portuguesa? Terá sido possível respondê-la com precisão? Cremos que não. Acreditamos, entretanto, que, a partir da nossa abordagem, trabalhos futuros possam surgir. O que defendemos é que há uma simultaneidade de tempos em Adília. Seu investimento poético é o de alguém que guarda a tradição (ainda que para questioná-la), mas que está muito atenta ao que acontece no mundo contemporâneo, também o inquirindo. Portanto, ao trazer para a sua literatura a perenidade do clássico com a efemeridade da cultura contemporânea, ela instaura a heterogeneidade de tempos simultâneos.

Pensamos que o primeiro capítulo trabalha de forma original esses dois polos ao identificar as características da poetisa que se intitula *pop*, clássica e barroca. Muito antes de delinear esse tema para discussão, esses epítetos já nos “incomodavam”. Ao iniciarmos a nossa escrita, pudemos perceber como os três qualificativos são imbuídos da noção de tempo que perpassa a obra adiliana. Algo que poderia ter sido explorado melhor, mas que só foi citado, foi a perspectiva de uma escrita neobarroca na autora. As leituras sobre o neobarroco nos chegaram já em fase final da escrita dessa dissertação. Pensamos que poderíamos ter ido por esse caminho, mas já não havia mais tempo. Fica o compromisso com trabalhos futuros.

Um aspecto que deixou de ser mais aprofundado foi a aproximação formal dos textos de Adília à estética clássica. Sua poesia que, constantemente, é vinculada a uma escrita despretensiosa, fácil de ler, para nós se mostra muito bem pensada e calculada. Arriscaríamos dizer que há, ali, um rigor clássico. No entanto, essa nossa visão não foi integralmente explorada no primeiro capítulo.

Acreditamos que a escolha pela expressão ao rés-do-chão tenha se justificado ao longo do segundo capítulo. Temos visto alguns pesquisadores do campo da literatura se incomodarem com a nomeada “poesia do cotidiano”, dizendo que não entendem como uma poesia pode não ser do cotidiano, já que todos os assuntos de um poema estão de alguma forma relacionados com o ser humano e suas ações. Nossa posição é de que existem “cotidianos e cotidianos”. Sofia de Sousa Silva, em sua tese sobre as poéticas de Sophia de Melo Breyner Andresen e Adília Lopes, comenta:

É certo que, ao ler os poemas de Adília, a maior parte das vezes nos sentiremos muito distantes do universo composto pelos substantivos *mar, praia, cal, casa, jardim*, e pelos adjetivos *limpo, liso, branco, justo, claro* que dão volume e consistência à obra de Sophia. Pela mão de Adília, depararemos com um vocabulário variadíssimo que pode incluir *xampu Johnson's, papelotes, caixa de soutiens, baratas, aeroporto*, e entre os adjetivos *desfeito, infeliz, fake, humilhante*. Essa pequena amostra do vocabulário de cada uma já transmite a impressão de que com Sophia estaríamos num mundo de substantivos concretos (um dos elogios que João Cabral de Melo Neto lhe teria feito), é certo, mas um mundo concreto que seria, por assim dizer, mais elevado. Adília, ao incorporar os objetos de consumo do cotidiano e as ações banais – como tomar o pequeno almoço, consultar um médico, assistir a filmes ou manter relações sexuais – parece deslocar e ampliar um projeto de atenção à imanência. (SILVA, 2007, p. 13)

A partir da observação de Sofia Silva, defendemos que o cotidiano que aspira ao ideal não é o que figura nos poemas de nossa autora. Não queremos dizer com isso que ela perca a noção de sublime, que seja apenas o banal pelo banal. Não é. Contudo, não faz parte do escopo deste trabalho discutir o conceito de sublime dentro da obra de Adília Lopes. O que fica evidente é que o cotidiano de que ela nos fala é aquele mais palpável, diríamos empírico, muito próximo da experiência do homem comum. Cotidiano que é feito muito mais do adjetivo “infeliz” do que do adjetivo “justo”, para citar os exemplos de Sofia Silva.

Situamos, então, esta poética ao rés-do-chão como uma poética que não baixa a cabeça para as normas das sociedades, que expõe a crueldade das relações humanas, a queda e o fracasso, e que, por isso mesmo, assume uma atitude política diante desses tempos hipermodernos, como diz Lipovetsky. Ao inserir a experiência mais rotineira e aparentemente sem importância do dia-a-dia, a poetisa nos diz de que lado ela está nas sociedades dominadas pelo “parecer ter”, seguindo um aforismo de Debord.

Contra a vida que é comandada pela velocidade, pelas ações quase simultâneas (a fim de ganhar tempo), Adília Lopes se insurge. Seu olhar é atento à finitude de tudo: “Sol e sombras / do cemitério // Pai e mãe enterrados // As coisas / foram / como foram”

(LOPES, 2009, p. 572). É um olhar de contemplação e reflexão. Ao fazermos um estudo sobre toda a sua obra poética, podemos afirmar que ela mantém o olhar de quem observa o mundo, mas nas suas últimas publicações, a desaceleração se torna mais evidente: “Na vida e no poema / dar menos um passo” (LOPES, 2010, p. 11). Não por acaso, seu último livro se intitula *Andar a pé*, sendo considerada a obra de maior encontro com o tempo.

Se nos fizemos absolutamente claros nesta dissertação, não sabemos. Mas esperamos ter lançado uma luz a mais sobre a poética de Adília Lopes. Nossa sensação é que, em se tratando de Adília, nada está pronto e acabado, tudo está “sempre a começar”.⁴⁹ É como se a cada nova leitura, tanto dos seus poemas, quanto desta dissertação, um “coelho fosse tirado da cartola” e pudéssemos perceber de outra forma o tema estudado. Mas precisamos concluir. Esperamos que, ao menos, tenhamos explicitado, aqui, um pouco da beleza dos ovos estrelados⁵⁰ de Adília.

⁴⁹ Referência ao trecho de um poema sem título: “A minha história / é outra / e começa agora // Estou sempre / a começar”. (Lopes, 2009, p. 574).

⁵⁰ Referência ao trecho da crônica “Ovos estrelados”: “Espero que o comum dos mortais repare na beleza dos ovos estrelados”. LOPES, Adília. Ovos estrelados. *Público*, 20 maio 2011. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html>. Acesso em: 5 jan. 2014.

6 Referências bibliográficas

6.1. Obras de Adília Lopes

6.1.1. Antologia de Poesia

LOPES, Adília. **Adília Lopes**: antologia. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

6.1.2. Poesia

LOPES, Adília. **Andar a pé**. Lisboa: Averno, 2013.

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

_____. **Dobra**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. Diário Lisboaeta. **Público**, Lisboa, p. 7, 21 maio 2011.

6.1.3. Prosa

LOPES, Adília. Ovos estrelados. **Público**, 20 maio 2011. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html>. Acesso em: 5 jan. 2014.

_____. Resposta à pergunta “Como se faz um poema?”. **Relâmpago**: revista de poesia. Lisboa, n. 14, p. 29-30, abr. 2004.

6.1.4. Entrevista

LOPES, Adília. Entrevista. **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro, n. 10, 2001.

MARQUES, Carlos Vaz. Entrevista de Adília Lopes. **Diário de Notícias**. 17 de junho de 2005. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html#Entrevista>. Acesso em: 9 nov. 2013.

PEDROSA, Célia. Entrevista com Adília Lopes. **Inimigo Rumor**, n. 20. Rio de Janeiro/São Paulo: 7 letras/Cosac Naif, p. 96 -106, 2007.

PEREIRA, Ricardo Araújo. Entrevista com Adília Lopes. **Estremoz Revisited**. Disponível em: <http://estremozrevisited.blogspot.com.br/2009_03_01_archive.html>. Acesso em: 10 dez. 2013

6.1.5.

Sobre Adília Lopes

ALMEIDA, Ana Bela Simões de. BALTRUSCH, Burghard. Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa: uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS GGALEGOS, 7, 2003, Barcelona. **Actas...** Sada: Ediciós do Castro, 2007.

BALTRUSCH, Burghard. Adília Lopes: traducir entre la entropía y la subversión. **Revista de mujeres y textualidad**: lectora, Barcelona, n. 14, p. 231-249, 2008.

CARVALHO, Bernardo. Desautomatização. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 dez. 2000. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fQ1612200017.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

DIAS, Maria Heloísa Martins. Restos, resíduos e impurezas para compor a poesia: o entrópico e o poético em Adília Lopes. **Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 11, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 25 out. 2013.

EVANGELISTA, Lúcia. A ironia do diário íntimo na poesia de Adília Lopes. **Revista Desassossego**, n. 7, p. 36-48.

_____. **Vida em comum**: a poética de Adília Lopes. 2011. Dissertação (Mestrado)-Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011.

MAFFEI, Luis. Come pão, poetisa. **Pequena morte**, Rio de Janeiro, n. 6, 2007. Disponível em: <<http://www.pequenamorte.net/14-2/>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

_____. Dispneia ou tagarelice. **Pequena Morte**, Rio de Janeiro, n. 14, 2011. Disponível em: <<http://www.pequenamorte.net/14-19>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

MARTELO, Rosa Maria. As armas desarmantes de Adília Lopes. In: _____. **A forma informe**: leituras de poesia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 235-252.

_____. Adília Lopes: ironista. **Revista Scripta**. v. 8, n. 15. Belo Horizonte, jul/dez. 2004.

_____. Resistência da poesia / Resistência na poesia. **Tropelias**: revista de teoria de la literatura y literatura comparada, Zaragoza, n. 18, p. 36-47, 2012.

MELO, Sónia Rita. Adília Lopes ou a impessoalidade da terceira mulher. **Ex aequo**, Vila Franca de Xira, n. 27, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S087455602013000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 dez. 2013.

MENEZES, Raquel Goés de. **O projeto literário Adília Lopes**. 2011. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

PEDROSA, Célia. Adília e Baudelaire: leituras do fim. **Alea: estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 18-130, jan/jun. 2007.

_____. De espelhos e demônios: Adília Lopes e o imaginário europeu. **Portuguese Cultural Studies**, n. 2, winter, 2009.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. **Adília Lopes e a poesia em tempos de penúria**. Disponível em: <<http://dlcv.fflch.usp.br/node/38>>. Acesso em: 1 jun. 2013.

_____. O indisciplinador de almas e a mulher-a-dias. **Gândara**, Rio de Janeiro, n. 1, 2005.

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

SILVESTRE, Osvaldo. **Adília Lopes espanca Florbela espanca**. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes1.html>. Acesso em: 12 dez. 2012.

SOUSA, Phabulo Mendes de. Apontamentos para uma lírica mínima. **Revista Desassossego**, n. 9, p. 51-61, jun. 2013.

6.1.6. Geral

AGAMBEM, Giorgio. **Estâncias**. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?: e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).

BARTHES, Roland. **Aula**. 15. ed. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2011.

_____. **A morte do autor**. 1968. Disponível em: <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2014.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **O Spleen de Paris:** pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. **A modernidade e os modernos.** Tradução de Heidrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Memória e vida.** Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembrança dos velhos. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória:** ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANCO, Lúcia Castello. **A traição de Penélope.** São Paulo: Annablumme, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. (Org.). **Mais poesia hoje.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. v. 1, p. 124 -131.

BUENO, Alexei. Augusto dos Anjos: origens de uma poética. In: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1998.

CHATTERJEE, Partha. **La nación en tempo heterogéneo y otros estudios subalternos.** [Buenos Aires]: Siglo XXI Editores, 2008.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

CÍCERO, Antonio. Homero e as musas. **Acontecimentos:** blog de Antonio Cícero: poesia, arte, filosofia, crítica, literatura, política. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009_06_01_archive.html>. Acesso em: 18 ago. 2013.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas.** São Paulo: Ática, 1987.

COMPAGNON. Antoine. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser-Tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CRUZ, Décio Torres. **O pop**: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIV.

_____. O estranho. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XVII.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.

_____. Sobre a transitoriedade. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIV.

GITLIN, T. **Mídias sem limite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **O princípio do fundamento**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

HEWITT, Paul G. **Física Conceitual**. Tradução de Trieste Freire Ricci e Maria Helena Gravina. 11. ed. Porto Alegre: Bookman, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLEIN, Étienne. **O tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. **O seminário**: livro 7: a ética em psicanálise. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução & melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Revista Realidade Educação**. Porto Alegre, v. 2, n. 28, jul/dez. 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LYOTARD, Jean François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

MARTINS, Roberto de Andrade. **A maçã de Newton: história, lendas e tolices**. Disponível em: <<http://www.ghc.usp.br/server/pdf/RAM-livro-Cibelle-Newton.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

MATOS, Gregório de. Pretendendo o poeta moderar o excessivo sentimento de Vasco de Sousa de Paredes, na morte da dita sua filha. In: AMORA, Antonio Soares. **Panorama da poesia brasileira: era luso brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. v. 1, p. 31.

MERQUIOR. José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NIETZSCHE, F., A filosofia na época trágica dos gregos. In: _____. **Obras incompletas**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

PAIS, José Machado. **Sociologia da vida quotidiana: teoria, métodos e estudos de caso**. 3. ed.. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

PAZ, Octavio. Uma literatura de convergência. In: _____. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PIROLLA, Maria da Glória Rocha. **Um pouco de Jean-Jacques Rousseau**. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~jmarques/cursos/2001rousseau/mgrp.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

PLATÃO. **Fedro: carta: o primeiro alcibíades**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2007.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro.** Disponível em: <<http://sylvia-plath-poetry.files.wordpress.com/2013/01/a-redoma-de-vidro-sylvia-plath.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2013.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida.** São Paulo: Siciliano, 1991.

RICOEUR, Paul. Memória pessoal, memória coletiva. In: _____. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 105-142.

RODRIGUES, Nelson. **A verdadeira apoteose é a vaia.** Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/connelson_det.php?Id=22>. Acesso em: 13 out. 2013.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica.** 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?.** 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno.** Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIRGIL, J. A Biblioteca de Babel: uma metáfora para a sociedade da informação. **DataGramZero**, v. 8, n. 4, ago. 2007. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/ago07/Art_04.htm>. Acesso em: 9 dez. 2013