

Lúcia Liberato Evangelista

VIDA EM COMUM A POÉTICA DE ADÍLIA LOPES

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes.
Variante de Literatura Portuguesa.

Orientação:

Professora Doutora Rosa Maria Martelo e Professora Doutora Eugénia Vilela

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2011

RESUMO

A proposta deste trabalho é pensar a relação entre vida e poesia tentando articular o modo como essas duas estabelecem entre si uma *passagem* capaz de criar uma forma de realidade e um novo modo de articular a política. Diante do arsenal discursivo do capitalismo contemporâneo – que molda identidades e nos separa da experiência da linguagem –, pensamos que a poesia é, em si mesma, um gesto de resistência.

Por essa via, iremos nos deter no trabalho da poeta contemporânea portuguesa Adília Lopes que apresenta uma *torção* dos limites estabelecidos entre vida e poesia, realidade e ficção, política e poesia. Isso porque ao mesmo tempo que trabalha com a exposição da vida privada, ao modo *reality show*, ou então, enquanto dramatiza o cotidiano de uma vida *naïf* de solteirona de classe média, Adília Lopes o faz utilizando estratégias textuais extremamente sofisticadas de releitura de uma vasta cultura artística, de reproblemática da identidade autoral e de desconstrução dos discursos correntes. Numa série de jogos de indiscernibilidade entre o discurso comum e o literário, entre prosa e poesia, entre sujeito poético e sujeito empírico, entre o intra e o extraliterário, a autora desarticula a fixação de identidades, seja do sujeito ou do texto, *manchando* a poesia de mundo e propondo-se à árdua e não necessariamente bem sucedida tarefa – devido à própria lógica de inclusão e *normalização* em que estamos atualmente inseridos – de *manchar* o mundo de poesia.

ABSTRACT

The aim of this work is to think the relation between poetry and life, trying to articulate how both establish with each other a *passage* able to create a form of reality and a new way of articulating politics. Considering the discursive arsenal of contemporary capitalism –, that shapes identities and separates us from the experience of language –, we think that poetry is, in itself, an act of resistance.

In this way, we will focus on the work of the contemporary Portuguese poet Adília Lopes, which presents a *twist* in the established limits between life and poetry, fact and fiction, politics and poetry. That's because while she is working with the exposure of private life, as a *reality show*, or even, when she dramatizes the everyday *naïf* life of a middle class spinster, Adília Lopes uses extremely sophisticated textual strategies of rereading, with a large knowledge about artistic culture, debating authorial identity and deconstruction of the current discourse. In a series of indiscernibility games between common and literary speech, between prose and poetry, between poetic subject and empirical subject, between the intra and extra-literary, the author dismantles a fixation of identities in the subject or text, *staining* poetry with the world and proposing to the arduous and not necessarily successful task – because of the logic of inclusion and standardization in which we are currently immersed – of *staining* the world with poetry.

ÍNDICE

Introdução -----	7
1. “Achados verbais/ achados vitais”: texto, vida, poesia -----	13
1.1 Confissão vs. (?) desconstrução-----	16
1.2 A vida enquanto arte-----	21
1.3 Um prosaísmo poético-----	27
1.4 A experiência da palavra-----	31
2. “Este livro/ foi escrito/ por mim”: a vida que se escreve -----	37
2.1 A sabotagem do pacto autobiográfico-----	40
2.2 A ironia do diário íntimo-----	57
2.3 A vida posta em jogo-----	72
3. “Sem caridade / a literatura/ não vale”: biopolítica -----	81
3.1 A vida como objeto do poder-----	86
3.2 Uma poética do resto-----	95
3.3 O corpo vivo do poema-----	101
Conclusão -----	117
Bibliografia -----	122

AGRADECIMENTOS

À Professora Rosa Maria Martelo pela paciência e atenção com que orientou este trabalho mas, sobretudo, por ter me aberto o caminho para pensar a poesia como uma forma de existência e de resistência.

À Professora Eugénia Vilela pela orientação atenta, rigorosa e sensível; pela amizade e por me ajudar a inventar modos de me inscrever política e esteticamente no mundo.

À Sofia Silva, à Raquel Menezes, a Luís Maffei e ao Professor Pedro Eiras que direta ou indiretamente foram presenças essenciais no andamento deste trabalho.

Aos meus colegas de mestrado, em especial, a Pedro Almeida pelo apoio, pela generosidade, pelas tardes de estudo, por me instigar a ver um outro lado nas coisas.

A Rafael, à Rossana e à Mathilde pelos instantes de amizade que tanto me ajudaram a pensar e a viver inquietações.

À minha família e aos meus amigos, pelo incentivo e por terem sido pacientes com a minha ausência. Ao amigo Carlos Augusto por ter feito da minha caixa de correios um lugar de espera. À amiga Talita Guimarães que acompanhou de perto cada passo deste trabalho.

A Nilton pela companhia, pelo pensamento, pela festa.

*Para Mateus e
para Dona Mazé.*

*Quem
nos roubou
o prazer
de existir?*

*Porque
nos roubamos
o prazer
de existir?*

Adília Lopes, *César a César* (2003)

O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum.
Adília Lopes, *revista Relâmpago* (2004)

Introdução

É no contexto da resposta à pergunta “Como se faz um poema?”, proposta pela *Relâmpago*, nº 14, a uma série de poetas, que Adília Lopes escreve a frase que dá título a este estudo. “O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum” (LOPES 2008: 110), diz Adília. Seguindo um caminho completamente oposto ao escolhido pelos demais poetas questionados – que expuseram suas produções de forma oblíqua e teórica –, Adília Lopes optou por abrir o seu processo de escrita através de uma minuciosa confissão. A autora inicia a sua declaração da seguinte forma: “Tive um esgotamento psíquico no Natal e estou a escrever isto no princípio da Primavera. Sinto que ainda não estou bem. Peço desculpa por o texto ser breve e aos saltos, aos trambolhões” (*ibidem*: 109). Na sequência do depoimento, Adília falará sobre a morte do pai, a mudança da corte de cabelo e um comentário de um namorado. Essa confessionalidade escancarada adiliana, que coloca diante de nós a sugestão de uma vida completamente banal, acaba por resultar numa desarticulação de qualquer tipo de hierarquia entre o vivido e o poético, provocando uma verdadeira reviravolta naquilo que a modernidade estética defendia como a principal força do objeto artístico: a sua autonomia. Fazendo um percurso aparentemente inverso ao proposto pela modernidade, Adília sugere uma estreita ligação entre vida e arte, entre poesia e realidade. Tencionando estes limites, a escritora acaba por também tencionar os limites que separam aquilo que é e aquilo que não é considerado poesia.

Devemos sublinhar, porém, que há alguns anos Adília Lopes não é mais uma autora à margem da cultura literária e editorial ou da crítica acadêmica. No contexto editorial brasileiro, por exemplo, a poesia de Adília Lopes se deu a conhecer através de uma antologia bem cuidada, resultado da parceria de duas conceituadas editoras brasileiras: a paulista Cosac Naify – reconhecida pela criatividade e pela beleza das suas edições – e a editora 7 Letras, do Rio de Janeiro. A edição contou com um extenso posfácio da professora e crítica literária brasileira Flora Süssekind. Em Portugal, depois de *Obra* (2000) – volume que reunia todos livros editados pela autora até a data, acrescentados do inédito *O Regresso de Chamilly*, e que contava com ilustrações de Paula Rego – deparamos com duas antologias, uma organizada pelo escritor valter hugo mãe, *Quem quer Casar com a Poetisa?* (2001) e outra, *Caras Baratas* (2004), por Elfriede Engelmayer. Ambas as antologias tiveram posfácios dos seus organizadores.

Em 2009 saiu pela Assírio & Alvim a nova publicação da obra completa de Adília. Quanto aos trabalhos acadêmicos, contam-se várias dissertações de mestrado e já algumas teses de doutorado acerca da obra adiliana em Portugal, na Espanha e no Brasil. E basta uma pesquisa usando uma ferramenta de busca na internet para depararmos com artigos e mais artigos acadêmicos; além de blogues, resenhas e comentários dedicados ao trabalho adiliano.

Dito de forma mais direta, a obra de Adília Lopes parece já ter criado em torno de si um circuito cultural/literário: é publicada por uma grande editora, coloca em circulação um aparato crítico e acadêmico – que não mais se restringe a meia dúzia de corajosos que “ousam” chamar os textos da autora de poesia – e parece já possuir um público mais alargado de leitores atentos – que não chegaram a Adília por puro efeito de uma mal sucedida exposição midiática. Quando hoje falamos de Adília Lopes num círculo de leitores, especializados ou não, quase não precisamos mais fazer um parêntese para afirmar que estamos falando de poesia. E também não é mais possível para a produção cultural e universitária esconder o incômodo causado por essa poesia por meio de uma citação de nota de rodapé, conforme disse Osvaldo Silvestre no posfácio de *Floribela Espanca Espanca* (1999). A questão agora parece ser apenas a de gostar ou não gostar do que Adília Lopes escreve; ou a de se sentir tentado a pensar o comportamento dessa poesia dentro da cultura literária que passou a integrar ainda que de forma bastante singular.

Mas as coisas não são tão simples quanto parecem (com Adília Lopes as coisas sempre parecem ser muito mais simples do que efetivamente são). Porque, ao contrário do que pode acontecer a outros escritores, é difícil, ou praticamente impossível, falar dessa poesia sem ultrapassar, ou pelos menos tensionar, questões estritamente literárias. Quando se lê um poema como aquele que usamos como epígrafe para este estudo – “Quem/ nos roubou/ o prazer/ de existir?// Porque/ nos roubamos/ o prazer/ de existir? (LOPES 2003: 496) – é-se colocado diante de uma provocação. A clareza e a crueza desta pergunta solicitam a presença quase física do escritor e do leitor. Estes são convocados enquanto sujeitos concretos, reais, que estão inseridos numa realidade que é, desde já, uma realidade política. Ao mesmo tempo, ao ser apresentada em versos, a pergunta também se impõe como provocação estética, literária, poética. E nesse sentido,

transforma-se numa pergunta que perde seus referenciais discursivos – de emissão, de recepção, de contexto – como teremos mais adiante oportunidade de desenvolver através da noção de *poesia como antidiscurso* de Karlheinz Stierle. Nessa tensão, os poemas adilianos fazem corresponder o exercício do poema a uma prática de vida, nos confrontando com a impossibilidade de pensar o estético sem o ético.

Através de um estranho pacto autobiográfico, no qual o sujeito lírico se confunde com o empírico, e no qual episódios do cotidiano, lembranças da infância, desventuras amorosas – que poderiam fazer parte da vida de qualquer um de nós – aparecem misturadas às mais variadas referências literárias e culturais, Adília Lopes joga com a possibilidade de a realidade da *vida* coincidir com a realidade da arte. Os poemas de Adília solicitam um leitor *real, vivo*, capaz de atuar no mundo, tal como o sujeito poético se mostra *real, vivo, atuante*.

Pensar com a poesia de Adília Lopes nos obriga, pois, a retomar questões que pareciam já confortavelmente resolvidas, tais como a relação entre vida e escrita, o “lugar” do *eu* lírico, o fingimento poético, a efetividade do pacto autobiográfico. Questões que extravasam para a complexidade das próprias noções de sujeito e de realidade, o que faz com que esta poesia, conforme buscaremos explicitar ao longo deste estudo, tenha uma dimensão claramente política.

O trabalho de Adília Lopes nos surge, então, como forma de inquirição sobre o modo como a poesia coloca hoje a sua existência (e a sua insistência). Queremos questionar a consistência da prática poética adiliana numa contemporaneidade na qual a política se dispõe cada vez mais de forma descentralizada. Não estamos mais tanto diante de um poder repressivo – que obriga a calar, que lança livros à fogueira, que interdita publicações ou aprisiona artistas “rebeldes” –, mas de estratégias de poder que investem sobre o potencial criativo da *vida*. Tendo em conta a forma como a política hoje se organiza, através de redes de poder que visam a otimização, a produtividade e a criatividade inerentes à *vida* – ou seja, tendo em conta que a política atual é, como desenvolveu Michel Foucault, uma *biopolítica* –, percebemos que o que está em questão não são mais mecanismos simplesmente ideológicos ou partidários. Vemos por isso, em Adília Lopes, um estimulante exercício para pensar a articulação entre arte e política na contemporaneidade, visto que a poesia dessa autora, longe de assumir um caráter

político-ideológico, coloca em evidência que a *vida*, o discurso, a individualidade e a privacidade constituem as redes de poder ao mesmo tempo que são constituídas por elas. Afirma Adília: “os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (LOPES 2002: 445). À medida que as táticas do poder político são cerzidas com a vida, a própria a vida se converte em espaço de intervenção.

Por essa via nos permitiremos ler a simulação de registro autobiográfico, a suposta exposição da vida privada e a discursividade presentes na poesia de Adília Lopes como sintomas de um momento *biopolítico*, tomando para isso, sobretudo, o pensamento foucaultiano e a dobra que faz dele Gilles Deleuze através da noção de *uma vida*. O diálogo com estes dois autores, assim como acontecerá com Giorgio Agamben, Roland Barthes ou Jacques Derrida, não nos surge por acaso. Estes, ao pensarem como se articulam as redes de poder na contemporaneidade, chamarão a atenção para a íntima relação entre ética e estética – inclusive dando a ver como essa relação é vivida no âmbito da escrita literária.

Sabemos os riscos que corremos ao nos propormos adentrar o universo da poesia adiliana através de um aparato filosófico. E o perigo mais evidente – devido à nossa formação e aos próprios contornos formais que uma tese de mestrado assume – é o de “usar” os conceitos da filosofia para “explicar” a poesia de Adília Lopes, tornando, assim, estéril tanto o pensamento dos autores que convocamos quanto a poesia da autora que escolhemos estudar. É diante desse perigo que resolvemos não oferecer a este trabalho um preâmbulo teórico. Optamos, pois, por tentar permitir que os poemas de Adília Lopes e os demais textos *convivam* sempre e diretamente uns como os outros, e que com essa convivência seja possível começar a esboçar o nosso próprio pensamento.

Os capítulos deste trabalho discutem pontos nodulares do trabalho poético de Adília Lopes. São eles: o texto, a subjetividade, a política. Trespessando esses três pontos está a questão da identidade (textual, subjetiva, política). O primeiro capítulo discute a relação entre texto, vida e poesia, pensando os cruzamentos que Adília promove entre intimidade e discursividade, entre o discurso comum e a enunciação lírica, entre prosa e poesia. O segundo capítulo se volta para as questões em torno da simulação do pacto autobiográfico proposto pelos poemas adilianos. Apesar da questão *biopolítica* atravessar todos os capítulos, será no último que estaremos diretamente

envolvidos com ela.

Contrariando o que poderá ser esperado, esta dissertação não irá se deter demoradamente em cada um dos estereótipos que são acionados pelos textos de Adília – a “mulher”, “a gorda”, “a católica”, a “virgem”, “a doente mental” –, que facilmente se articulariam com o pensamento de Michel Foucault naquilo que o filósofo afirmou serem as “práticas divisórias” que objetivam o sujeito (Cf. FOUCAULT 1995: 231). Devido às características pouco extensivas deste estudo, preferimos nos focar no que mais diretamente o move: pensar a alternativa política que nasce de uma poesia na qual a figura de um sujeito que se molda através das relações de poder aparece juntamente à de um sujeito que se *escreve* por meio do trabalho artístico.

1

***“Achados verbais
achados vitais”:***
texto, vida, poesia

Na geração das redes sociais, dos *reality shows*, das vedetes da cultura e da intelectualidade é, de certa forma, esperável uma poesia em que o grande trunfo parece estar na exposição, em primeira pessoa, de uma vida completamente banal que se apresenta abertamente ao ponto de nela conseguirmos projetar um sujeito empírico com bilhete de identidade, endereço residencial, cor de cabelo e tipo sanguíneo. Uma poesia em que tabernas, bairros, vizinhos, autocarros, aventuras de infância, namoradas e namorados são, no poema, aquilo que são no mundo: bem pouca coisa.

Uma poesia do *voyeurismo* num mundo apaixonado pela vida alheia? Uma poesia que transpõe para a figura do poeta a lógica *paparazzi* de exposição da vida privada? Para desespero de muitos dos amantes da Poesia, esse parece ser o caminho escolhido por um expressivo grupo de poetas contemporâneos. Poetas que teriam abdicado do poder da arte de imaginar uma realidade alternativa em favor de um aparente tagarelar de ninharias, entregando-se à mecânica da sociedade da qual fazem parte. Seriam, assim, poetas tão pequenos quanto as coisas às quais se remetem. Contudo, à medida que percebemos essas pequenas coisas como base do nosso modo de vida capitalista ocidental, que aponta a cada um de nós como devemos agir e estar no mundo através dos *clichês* de uma festejada ideia de bem estar (a tão proclamada qualidade de vida), podemos reverter as perguntas de acima numa única questão: não residirá, hoje, justamente, na problematização dessas coisas, o espaço de inquirição da realidade tão caro ao fazer artístico? E não estará nessas pequenas coisas que “passam despercebidas” o lugar da “maravilha”? Maravilha tal como disse certa vez, em entrevista, Alexandre O’Neill afirmando se sentir realmente maravilhado e ver “uma maravilha a mais”, por exemplo, num reformado a espera do seu dinheirinho na fila para receber a reforma. E quando o entrevistador pergunta onde estaria “a maravilha a mais” dessa cena, O’Neill responde: “A maravilha, é, no fundo, a extrema necessidade que engendra, ou gera, uma extrema paciência que nem sequer é queixosa, muitas vezes. É o gesto cinzento do quotidiano, também ele cinzento. Mas eu fico comovido com essas coisas que passam despercebidas.” (O’NEILL in Laurinda Bom (org.) 2003: 40).

Ou seja, a “maravilha a mais” de poetas da linhagem de O’Neill (que, na literatura portuguesa, remonta à poesia de Cesário Verde, António Nobre ou Álvaro de

Campos) estaria em dar a ver as forças desejan­tes de *uma vida*¹, mesmo quando essa vida é apresentada numa extrema conformidade com uma organização de mundo que visa estancá-la. A “maravilha a mais” seria, então, se deixar atormentar e encantar, dia a dia, pela inscrição da *vida* no cotidiano. Cotidiano que, como testemunham tais poetas, guarda um *potente* de desestabilização e de construção de linguagem. Para eles, não é necessário abstrair do presente ou transmutá-lo, pois percebem que o nosso tempo é em si paradoxal, indefinido, atravessado por tensões. São poetas que nos fazem ver que o comum compartilhado é muito mais do que nos é habitualmente mostrado e que encontram no poema – também ele pouca coisa no mundo – o espaço para denunciar a ordem dos discursos que atravessam as nossas vidas comuns.

Entre essas vozes, a de Adília Lopes parece hoje ser uma referência (ainda) desconcertante. Porque ao mesmo tempo que trabalha com a exposição da vida privada, ao modo *reality show*, ou então enquanto dramatiza o cotidiano de uma vida *naïf* de solteirona de classe média, o faz utilizando estratégias textuais extremamente sofisticadas de releitura de uma vasta cultura artística, de reproblematisação da identidade autoral e de desconstrução dos discursos correntes. A poesia de Adília cria, assim, um efeito de deslizamento entre vida comum e vida da poesia, tanto na escolha de temas quanto nas opções discursivas. Numa série de jogos de indiscernibilidade entre o discurso comum e o literário, entre prosa e poesia, entre sujeito poético e sujeito empírico, entre o intra e o extraliterário, Adília desarticula a fixação de identidades, seja do sujeito ou do texto, *manchando* a poesia de mundo e propondo-se à árdua e não necessariamente bem sucedida tarefa – devido à própria lógica de inclusão e *normalização* em que estamos atualmente inseridos – de *manchar* o mundo de poesia.

¹ Utilizamos aqui uma noção de Gilles Deleuze, que aponta para *uma vida* como um espaço de indeterminação, no qual a vida desvincula-se de qualquer organização identitária para apresentar-se como pura potência (Cf. DELEUZE 2004: 160). Essa noção deleuzeana perpassará todo o desenvolvimento deste nosso estudo. A ela começaremos a nos reportar de forma mais específica ao final deste primeiro capítulo.

1.1 Confissão vs. (?) desconstrução

É a partir da leitura de um ensaio de João Barrento a respeito das possibilidades e impossibilidades de uma contracultura na contemporaneidade que adentramos a tensão entre o textual, o vivido e o político na poesia de Adília Lopes. Barrento propõe que a cultura se afirma hoje, por um lado, pelo “*populismo cultural mediático*” e, por outro, por “uma ordem da cultura que alguns teimam em considerar «superior»” (BARRENTO 2001: 51). Por essa via, a possibilidade de uma contracultura estaria justamente em “desassossegar” o consenso que impera nestas duas frentes e, mais ainda, em desarticular o *narcisismo*, o *hedonismo* e o *eudemonismo* que para o autor, na esteira de filósofos como Christopher Lasch e Lipovetsky, são os delineadores do nosso tempo.

Barrento não se exime a dar os nomes de quem para ele seriam os “desassossegados” no contexto da literatura portuguesa contemporânea, e entre esses nomes, aparece o de Adília Lopes; mas, de forma curiosa, este surge em dois momentos que se opõem claramente. No primeiro, Adília aparece no contexto de uma literatura totalmente conformada aos parâmetros da contemporaneidade e, dessa forma, distante da ideia de “desassossego contracultural” que o autor desenvolve:

É certo que parece estar a impor-se uma literatura essencialmente lúdica e afirmativa, ou paródica (do R.U.T – Realismo Urbano Total – a Adília Lopes), uma literatura que não problematiza, mas sobretudo dramatiza (sem convicção), encerrando-se no espaço de pequenos mundos privados. O que lhe interessa – tal como à televisão que a secunda – é o “reality show” em que os “sentimentos” (quanto mais rasteiros, melhor) se sobrepõem a qualquer manifestação de inteligência ou de sensibilidade; o seu universo é tão pobre e reaccionário como o da ideologia pequeno-burguesa de antanho (hoje, também ninguém é já pequeno-burguês”, nem mesmo os novos ricos), não ultrapassa os limites de um sentimentalismo corriqueiro, do voyeurismo ou do *flirt*, sem consequências, com alguma tradição.” (BARRENTO 2001: 60)

Em um segundo momento, Adília surge como fazendo parte de uma literatura que, a par da outra, “(...) não abdica da problematização e continua a desassossegar”, uma literatura de “(...) desassossegos cultivados por uma contracultura literária que já tem de lutar pela sua sobrevivência (especialmente a poesia, que é contracultura por

natureza numa “idade da prosa” como a nossa) (...)” (*ibidem*). Trata-se, segundo Barrento, de uma literatura “desconstrucionista, desagregadora de certezas, hábitos e estabilidades, ou questionadora de tradições e mitologemas pequeno-burguesas” (*ibidem*). Como exemplo de poetas “desconstrucionistas” aparecem Ana Hartherly, Alberto Pimenta, Maria Gabriela Llansol e Adília Lopes com sua poesia de “desconstrução desconcertante de tradições e lugares-comuns” (*ibidem*).

Na leitura de Barrento, os textos de Adília Lopes parecem sofrer, então, de uma espécie de *transtorno bipolar* ideológico/literário: por um lado, são conformados à contemporaneidade, numa vertente de exposição da intimidade, “de sentimentos rasteiros”, nessa lógica *reality show* bem ao gosto dos leitores-espectadores; por outro, são-lhe completamente agressivos, ao retalhar as mais caras tradições e os mais consensualizados lugares-comuns.

Recorrendo à última recolha de poemas de Adília Lopes, *Dobra – Poesia Reunida*, publicada em 2009 pela Assírio e Alvim, saltam-nos, de fato, aos olhos, diversos textos onde impera um tom doméstico. Como este, de *Sete Rios Entre Campos* (1999a):

Em pequena
queria ter muitos bebês
e um cão
ser cançonetista
como a Madalena Iglésias
e ser freira
como a irmã Maria Antonieta
minha professora
por isso vi
umas oito vezes
a *Música no coração*
e bebi com a Victoria
um cocktail chamado
Mary Poppins
no bar La Filmo
a Julie Andrews
era para mim
a mulher mais bonita
do mundo.” (LOPES 1999a: 323)

Confrontados com os paratextos da autora – entrevistas, depoimentos, notas – este e outros poemas parecem ajustar-se ainda mais ao carácter confessional da sua

poesia. Com o poema acima, por exemplo, podemos cruzar a entrevista concedida a uma Escola Secundária² (e note-se que situações de entrevista como essa – levando-se em conta a idade e o contexto do público – pressupõem, da parte do artista entrevistado, uma dose de didatismo e, porque não dizer, de honestidade). Adília é questionada algumas vezes a respeito daquilo que quando criança sonhava ser quando crescesse. Ao que ela responde:

Quando era criança, queria ser mãe e dona de casa. Não pensava em ser poetisa. Queria ser famosa como a Madalena Iglésias. Era assim, talvez: primeiro, ganhava o Festival da Canção a cantar melhor do que a Madalena Iglésias e, depois, casava-me e tinha uns 12 filhos, como uma prima direita da minha mãe.
(...)

Em criança queria ser mãe e ter muitos bebés. A partir dos 10 anos, tive a ideia de ser escritora. (LOPES 2005b: s/p)

Contudo, na mesma entrevista, Adília diz o seguinte a respeito do seu pseudônimo (o nome civil da autora é Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira):

Senti instintivamente que os textos que escrevia se afastavam de mim, não eram bem eu, como uma máscara, uma caraça. Adília Lopes não é bem Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Confesso hoje que gostava de ter escrito textos de Maria José Oliveira, mas isso não foi e ainda não é possível. (*Ibidem*)

Nessa mesma entrevista, dirá ainda: “Não posso dizer que use a imaginação. Uso sempre coisas que têm muito significado para mim. Às vezes, aconteceram-me, outras vezes, são citações de livros ou filmes. Nunca gosto de inventar nem de mentir” (*ibidem*). E, em uma outra entrevista, a Carlos Vaz Marques, afirma: “Uso a minha experiência mas com recuo, com distância”; “A linguagem é sempre máscara”; “Em princípio nada é confessional” (LOPES 2005a: s/p).

O que acabamos por ouvir no conjunto desses depoimentos aparentemente tão contraditórios? Ouvimos a voz de uma mulher de uma identidade reconhecível, mas fundida à de toda modernidade estética, com o sujeito lírico como produto do texto, e no contexto português, à de Pessoa, quando ele nos afirma: “O poeta superior diz o que efectivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que

² Entrevista aos estudantes da Escola Secundária José Gomes Ferreira, de 10 de setembro de 2005. Disponível em <http://gavetadenuvens.blogspot.com/2005/09/entrevistaadlia-lobes.html>.

julga que deve sentir. Nada disto tem que ver com a sinceridade” (PESSOA 1980: 275).

Adília recoloca-se, dessa forma, na tradição poética moderna da alteridade, da qual todos somos leitores/escritores herdeiros, ao ter plena consciência da subjetividade autoral como um projeto da escrita, que se faz através da intersecção das experiências de texto. Mas, pela mesma via, ela também se desloca dessa tradição, ao criar uma série de efeitos que convidam o leitor a projetar uma linearidade entre o vivido e o escrito: “Nunca gosto de inventar nem de mentir” (LOPES 2005a: s/p). Efeitos que por sua vez são colocados em causa por jogos de identidade e pelo cruzamento de textos das mais diferentes e antagônicas origens.

Talvez valha a pena voltar agora ao poema transcrito anteriormente. Lendo-o através da segunda das disposições em função das quais Barrento situa Adília no espaço da literatura contemporânea – a da “desconstrução desconcertante de tradições e lugares-comuns” – talvez possamos deixar de ignorar o trabalho prosódico que aproxima e distorce significados (cão/cançonetista, bebés/Iglésias, freira/professora, Victoria/cocktail, Filmo/mundo); o movimento em camadas desses significados que transmutam-se uns nos outros (a igualdade de valor entre ter um cão e ter muitos bebés; a convocação da cançonetista portuguesa Madalena Iglésias, um dos alicerces culturais da ditadura salazarista; a freira, a professora, que se funde à imagem idílica da noviça rebelde – freira e cantora – do filme *Música no Coração* – filme esse que tem como pano de fundo o cenário do nazismo na Áustria); e, por fim, a tensão que o corte em versos confere a um discurso comum.

Emaranhada nesse depoimento de uma vida trivial expressa através de um “sentimentalismo rasteiro”, temos uma densa rede de discursos que, ao mesmo tempo que se apresenta compartilhando um imaginário – o gosto pelo sucesso, pela disciplina e pela perfeição que nos é inculcado desde a infância –, mostra que nele está incrustada uma pedagogia voltada à uniformização dos desejos.

A exposição da vida e o estilhaçamento dos discursos não são pois, em Adília, questões que se encontram separadas. Não se trata de uma mudança de humor, ou de uma oscilação de qualidade literária (Adília seria mais poeta em certos textos; mais confessional – e menos poeta – em outros). Ao contrário disso, evidenciar essa vida rasteira e questionar os grandes discursos são movimentos inseparáveis.

Testemunho de uma existência no comum, e sintoma do que nesse comum está em jogo, a poesia adiliana molda-se na estreita ligação entre o discursivo e o identitário – apontada por Michel Foucault em sua *Leçon inaugurale au Collège de France* (1970). Desenvolvendo as categorias de comentário e de autor na *Ordem do Discurso*, Foucault afirmará: “O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma *identidade* que teria forma de repetição do mesmo. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma *identidade* que tem a forma da individualidade e do *eu*” (FOUCAULT 2008: 29, *itálicos do autor*). Em Adília, os movimentos de *comentar-deformando* textos literários e não literários e *fixar-suspendendo* uma individualidade funcionam em engrenagem como estratégias de escrita que trabalham *forçando* a identidade – tanto autoral, quanto discursiva – para que essa desmorone no seu próprio peso. A poesia adiliana se faz na partilha e na exposição de um mundo habitual, estabelecendo com ele uma relação de iniciação, de intimidade, de deslumbramento; mas também de estranhamento, de desconforto, como lemos em “Prêmios e Comentários”, de *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 porcaria!/ quanto a comentários/ a poesia e a menarca/ são parecidas” (LOPES 1997b: 305)³.

É então na medida em que trazem uma vida completamente reconhecível que os poemas de Adília criam efeitos de deslocamento e suspensão do comum compartilhado: “(...) o universo de Adília Lopes é reconhecível, embora estranho (e estranho, embora vagamente familiar)” (EIRAS 2007: 199). Como um cavalo de Troia dado aos leitores menos avisados, a poesia de Adília parece uma espécie de prenda da poesia (facilmente consumível), mas da qual logo se vê saltar uma multidão de soldados prontos a apunhalar-nos dentro do nosso próprio território.

³ Anna Klobucka, ao ler o mesmo poema, irá fazer convergir o caráter iniciático da poesia e da sexualidade como uma exposição/temor ao comentário: “Vale a pena notar que a nivelção da *autoria* de poesia enquanto uma atividade pública sujeita a “comentários”, com a entrada na idade reprodutiva e portando na feminilidade consagrada como tal pela tradição filosófica e artística do Ocidente; a refração satírica a que Adília Lopes sujeita esta equiparação ao mesmo tempo sublinha e perverte a sua consistência.” (KLOBUCKA 2009: 276).

1.2 A vida enquanto arte

RECONCILIADA COM AS MEMÓRIAS

«C' o largo Mar de tua Graça imensa?»
D. FRANCISCO MANUEL DE MELO, «Antes da confissão»

E 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 1993: 197)

O sujeito que se apresenta na poesia é um *sujeito-texto* e, no caso de Adília, um sujeito que só se deixa ver através das fraturas sublinhadas, da justaposição de referências das mais diversas origens (figurações de vivências suas – com todo um ambiente familiar de tias, avós e primos –, misturadas com outras biografias, que são trazidas e reficcionalizadas, fundidas com um arsenal de releituras de textos bíblicos, de propaganda, de quadras populares, de anedotas). É, na mesma medida, um texto “Narciso e anti-Narciso”. Tal como o texto, aqui o rosto mostra-se como espaço sem determinação: “Sou, logo sou/ (um texto/ é um rosto/ um rosto/ é um texto)”, nos indica Adília em um de seus poemas (LOPES 2002a: 478). E esse *texto-rosto* mais que reativar a pluralidade de textos que o antecederam – o que acaba por constituir, segundo Gérard Genette, a literariedade de toda obra literária – faz-se, seguindo o mesmo autor em sua definição da hipertextualidade⁴, em *bricolage*. O texto “sublinha as fracturas” e as sublinha com ouro, mas um ouro que é “obra da fortuna/ má e boa”, “obra da falta de

⁴ “Entendo por hipertextualidade toda a relação que une um texto A (que chamarei hipertexto) a um texto B (que chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é do comentário.” (GENETTE 2006: 12). Na versão brasileira, o termo “*Littérature au second degré*”, subtítulo da obra de Genette, é traduzida como “literatura de segunda mão”, o que, ao nosso ver, se encaixa bem ao processo de “reciclagem” que Adília faz com a tradição literária.

afecto/ e do afecto”]; ouro precioso porque está cravado nos dois lados de uma mesma moeda em que o valor está em jogar com o que é considerado nobre e o que é considerado vulgar: a alta e a baixa cultura, a literatura e o discurso comum.

PREOCUPAÇÃO COM OS MEUS CABELOS

Cobras em vez de cabelos
afugentam os meus pretendentes
quem me 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 1997b: 303)

A partir de um título, que toma algo tão habitual como a preocupação feminina com os cabelos, é desenvolvida “uma verdadeira girândola de referências culturais” (ENGELMAYER 2000: 474), numa rede de citações que entrelaça personalidades das mais variadas origens: Rapunzel e a Medusa, divas da música francesa, figuras bíblicas, um cabeleireiro famoso por seus cortes curtos e geométricos, o Baudelaire de *As Flores do Mal*, sem falar na referência ao poema “Colchão dentro do toucado”, de Nicolau Tolentino, todos compondo um mesmo grande campo temático, mas cada um trazendo consigo a sua bagagem própria de possíveis significações. O “(...) texto faz do texto inserido um momento da sua própria movimentação”, afirma Stierle (2008: 59).

Cada uma das significações torce e retoma a ideia do poema, fazendo titubear o conforto do reconhecimento do habitual que nos havia sido prometido no título. E esse desconforto também se dá na reconversão dos discursos que envolvem esse próprio

mundo habitual, onde as indústrias da cultura e da moda veiculam que a conquista de um ideal de beleza corresponde a dos afetos – coisa que a sociedade acaba por ter como verdade.

Se, então, em Adília Lopes, temos uma vida aberta diante de nós, não podemos esquecer que é uma vida feita da experiência de textos lidos, de filmes assistidos, de quadros vistos, de conversas ouvidas na rua: “Falo do meu medo/ do desemprego/ de saúde mental/ e de Natal/ de Rei Mago/ e de Saramago” (LOPES 1999b: 395). E mais: essa vida se dá a ser “vista” através da leitura de textos que escolheram colocá-la em evidência – textos esses que estão em livros, e livros esses que se apresentam como livros de poesia, o que conduz a uma leitura ainda mais ambígua da intersecção entre vida e texto – a partir, sobretudo, da imperativa noção de alteridade no sujeito lírico da modernidade estética.

É certo que estrofes como esta – “Minha mãe era uma pessoa/ tão poupada/ que as tias de meu pai/ diziam a minha mãe/ ó Maria Adelaide/ esse teu vestido!/ já tinha idade para ir à escola” (LOPES 1987a: 71) – provocam um reconhecimento tão imediato de um universo cotidiano, tanto em termos de adequação linguística quanto de referencialidade, que acabam por colocar em xeque o próprio consenso do que deva vir a ser a poesia ou mesmo literatura – mais ou menos à maneira do que fez a poesia da década de 70 no Brasil⁵. Mas, como sublinha Celia Pedrosa, Adília Lopes não nega, ou tenta esconder, o peso da tradição literária da qual faz parte – o que seria uma característica, ainda que controversa, da poesia marginal brasileira – “Adília escreve mesmo *livros*, nos quais coleta textos a que chama *poemas* e *romances*, segundo categorias convencionais da teoria e da crítica, e que parece procurar legitimar por meio de referências constantes a obras e autores exemplares da história ocidental da arte” (PEDROSA 2009: 1). Nesse sentido, cabe destacar que a estrofe supracitada é a última de um poema intitulado “Microbiografias”, pelo qual passam *relatos de vida* de Henrique de Navarra, Nathaniel Hawthorne, de um quadro de Ensor e, ainda, de

⁵ A publicação de uma antologia poética de Adília Lopes no Brasil pela editora Cosac Naify – ao lado de três grandes ícones da poesia “marginal brasileira” de 70 – Francisco Alvim, Cacaso e Chacal – nos faz pensar que a boa recepção dos leitores brasileiros à poesia da autora deva-se justamente a sua aproximação ao poema-piada ou ao poema-minuto, tão marcantes na literatura brasileira desde o modernismo. A respeito do contraste entre a receptividade da poesia adiliana em Portugal e no Brasil, acreditamos ser incontornável a contribuição do ensaio “Luiza, o nu e os vestidos ou quem tem medo de Adília Lopes?” de Jorge Fernandes da Silveira, publicado em *Verso com Verso* (2003).

Constant de Troyon. Relatos repletos de comicidade quando confrontados com os perfis de personagens históricas – como por exemplo “Constant Troyon/ pagava a um pintor menor/ nunca o mesmo/ para lhe pintar/ os céus dos seus quadros/ porque ele só se achava capaz/ de pintar carvalhos e vacas” (LOPES 1987a: 71) –, e nos quais a hierarquia (histórica, política, artística) entre essas figuras, sem deixar de ser convocada, aparece destituída de validade: um escritor americano do século XIX e uma mãe que usa sempre o mesmo vestido têm ambas histórias dignas de serem contadas, porque tanto a história da mãe quanto a história do artista, são tomadas sob a ótica da vida comum.

Ainda que a convocação por Adília Lopes de “obras e autores exemplares da história ocidental da arte” possa ser lida como uma expectativa de inscrição numa tradição poética – ou como tentativa de “agasalhar o leitor recém chegado e eventualmente perdido” num sistema literário culturalmente familiar, como referem Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre acerca das epígrafes adilianas (2001: 19) – as citações de Adília irão subverter o limite entre o literário e o não-literário, entre o que tem e não tem direito de estar num livro de poemas. Por esse caminho, fazemos recordar o livro *César a César* (2003), no qual a grande maioria das epígrafes são compostas de anedotas e de adivinhas, sendo as exceções apenas duas e não propriamente provenientes da “Grande Literatura” (uma provem de Agatha Christie e outra é uma citação de Fernand Léger, mas a partir dos *Textos de Psicologia* de Maria Luísa Guerra). A título de exemplificação, lembramos ainda a análise de Klobucka relativa à epígrafe de *Os 5 Livros de Versos Salvaram o Tio* (1991), na qual, uma frase de Pessoa é apropriada e expandida surgindo como se fosse uma tradução de um verso de Silva Plath – “Mas o melhor do mundo são as crianças/ de quatro anos”. Klobucka mostra que o que Adília faz é cruzar um dado biográfico de Plath – e da amante do seu ex-marido (ambas se suicidaram com gás de cozinha, tendo a primeira o cuidado de vedar o quarto de seus dois filhos pequenos, enquanto a segunda levou a filha consigo) – com o gesto irônico pessoano quando no poema *Liberdade* “ostent[a] entre parênteses, uma anti-epígrafe que reza «Falta aqui uma epígrafe de Séneca»” (KLOBUCKA 2009: 269).

Tal como Elfriede Engelmayer, no *Posfácio de Obra* (2000), Klobucka sublinha que a escolha de epígrafes em Adília conduz a um sentido não apenas literário, mas também ético e político. Um sentido literário e político que, entre outras coisas, relê a

posição da mulher na tradição literária – seja como musa, seja como poeta – em Portugal e não só. E essa releitura dar-se-á principalmente na manipulação de um certo tom de confessionalismo, sentimentalismo e de autobiografismo que sempre coube ser enquadrado como característico de uma literatura de mulheres – como podemos ler na epígrafe de *Um Jogo Bastante Perigoso* (1985), extraída de Bernardim Ribeiro: “e mais, pois é conto de mulher, não pode deixar de ser triste”.

Como desenvolve ainda Klobucka, se, no início do século XX, temos uma Florbela Espanca, que, para se afirmar como poeta “de verdade”, com todos os direitos que lhe caberiam, inclusive o do cânone, precisava de se aproximar dos grandes homens da tradição poética,⁶ em finais de novecentos e início do século XXI – quando as mulheres, pelo menos as do Ocidente, legitimaram direitos e espaços, mas continuaram a carregar uma série de estereótipos –, escritoras como Ana Luísa Amaral e Adília Lopes terão justamente na subversão dos clichês que envolvem o feminino um dos seus principais motores de criação. No livro *Florbela Espanca Espanca*, publicado em 1999⁷, Adília escreve: “É preciso pensar/ em tudo/ dos preservativos/ às panelas/ e há mesmo quem/ nos preservativos/ veja já as panelas/ pensa-se de mais/ e não se pensa/ de facto” (LOPES 1999: 390).

Por essa via, a escrita (incomodamente) feminina de Adília Lopes reinvoca todos os traços que a sociedade colou ao adjetivo “feminino” ao longo do tempo, chamando a poesia a experimentar o lugar desfavorecido da mulher no social e no literário. Há uma “(...) invasão dessacralizante do labor poético por labores ortodoxamente reconhecíveis, não apenas como próprios do sexo feminino, mas também como socialmente subalternos e, em consequência, duplamente inferiorizáveis” (KLOBUCKA 2009: 275). Nesse sentido, a designação “poetisa” da qual Adília faz questão de se reapropriar surge como um gesto de afirmação/deslocamento de um feminino que foi e continua sendo associado a um posição de inferioridade. Não é à toa que essa “poetisa” é a “mulher-a-dias”, a fazedora de croché, aquela que “escreve para se casar”. A “poetisa” não é uma *top model*, nem um Einstein – e ao poeta, por sua vez, pode vir a ser atribuída a posição de “poetiso”, quando priva o poema da sua relação mais direta com o mundo e, nesse

⁶ Mais poetisas porque supostamente menos afetados por esse derramamento sentimental que se dizia atacar as mulheres tal como uma histeria.

⁷ Na última publicação da obra completa de Adília Lopes, *Dobra* – Assírio & Alvim (2009), o livro aparece renomeado como *Versos Verdes*.

sentido, relega a poesia a um caráter meramente decorativo da linguagem: “Eu escrevo/ pequeno-almoço/ os poetisos escrevem/ almoço pequeno// Sobre a erva/ sobre a relva” (LOPES 2006: 591).

Através de estratégias discursivas deste tipo, o que a poesia de Adília faz é, na verdade, *desreinvindicar* para si uma posição privilegiada diante dos outros textos⁸. Num gesto que nos remete ao de Ruy Belo⁹, os livros de Adília Lopes propõem uma “humildade” do fazer poético, mas na qual é agora a própria poesia a não “levantar a cabeça” no meio de outros registros textuais. Ao misturar o cânone literário com adivinhas e propagandas, anedotas e palavras de calão, sem dar-lhes uma ordem hierárquica e sem prestar uma reverência à sua origem, ou mesmo, sem carregar qualquer conflito (ou angústia) pelo uso dos mesmos, Adília desautoriza o peso discursivo presente em todos esses registros, tal como desestabiliza a própria ideia de originalidade poética.

Em *Apanhar Ar* (2010), mais recente publicação de Adília Lopes, lemos em um poema intitulado *50 ANOS*, complementando uma série que tem como título a referência à idade: “Talvez escreva/ poemas/ que já li/ que outros já escreveram/ que eu mesma já escrevi/ esqueço-me/ da minha vida” (LOPES 2010: 10). A condição de esquecimento ou de memória da vida faz-se na im/possibilidade de escrevê-la. E lendo os outros poemas da série, podemos perceber melhor essa relação entre a vida que se escreve e o texto que se vive. Em *Le Vitrail La Nuit * A Árvore Cortada* (2006) encontramos em sequência dois poemas. No primeiro, “*21 ANOS*”, podemos ler: “Os meus cavalos espantaram-se// Como o Hipólito da tragédia grega/ bocados de mim/ pendem/ dos arbustos” (*idem* 2006: 579). No segundo, “*45 ANOS*”, Adília escreve: “É tempo/ de regressar/ a casa// A poesia/ não está/ na rua” (*ibidem*: 580). E em *Caderno* (2007), encontramos ainda o poema “*12 ANOS*”: “Mudar de idade/ apaixonar-me/ comer fruta/ dias inteiros a ler” (*idem* 2007: 612). Por fim, em “*47 ANOS*” também de *Caderno*: “Tagarelar com os amigos/ beber café/ reler poemas/ viver com os gatos”

⁸ Como faz notar, acerca do poema citado, o ensaio de Rosa Maria Martelo, “[e]screver pequeno almoço em vez de almoço (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 (...)” (MARTELO 2010: 241).

⁹ No prefácio de *Aquele Grande Rio Eufrates*, o poeta explica que o motivo da recusa das maiúsculas estaria “no desejo de que palavra alguma levante a cabeça no meio da frase, por mais carregada de sagrado que a história no-la tenha feito chegar” (BELO 1996: 28)

(*ibidem*: 613). Sem seguir uma ordem propriamente cronológica, mas também sem deixar de propô-la, esses poemas intensificam a ideia de uma vida tecida no processo da escrita. Os “relatos” de cada uma dessas “fases da vida”, ao mesmo tempo que podem ser lidos como correspondentes à imagem consensualizada de uma pessoa em determinada idade, só nos são dados através do testemunho de uma vivência do texto. E note-se que essa vivência do texto, todavia, não se sobrepõe à vivência do comum, mas a complementa com uma nova dinâmica que a distorce e a potencializa. Tratar os vinte e um anos como uma tragédia clássica é apresentar a tragicidade inerente à juventude. Pensar a maturidade como momento de voltar à própria casa – através da releitura da célebre frase “A poesia está na rua”, de Sophia de Mello Breyner, no cartaz comemorativo do 25 de Abril, ilustrado por Vieira da Silva – é também reconfigurar uma inserção política. Da mesma forma, refletir sobre o esquecimento, a meio século de vida, é confrontar-se com a ameaça do desaparecimento – do texto e da pessoa – na memória do mundo.

“Adília/ a idiota/ da família/ afoga-se/ em chá de tília// Adília/ memorabilia” (LOPES 2009: 638), diz-nos o trecho de poema em que, assim como em tantos outros, a figura de Adília tenta definir-se enquanto se indefine, diluindo-se numa memória textual do cotidiano e numa memória bibliográfica – “(...) a memória, em Adília Lopes, é uma memória textual, oral ou escrita, mas textual, o que temos que associar com uma profunda consciência de que não é possível ver o mundo independentemente dos modos da sua discursivização” (MARTELO 2004: 108).

1.3 Um prosaísmo poético

Adília é, assim, uma espécie de *recicladora* de coisas e essas coisas são textos, poemas, romances, filmes, obras de arte: sua poesia busca no *entulho* discursivo das relações sociais e nos arquivos *empoeirados* da tradição literária e cultural “coisas” às quais possa dar uma nova utilidade: “Deus é um boomerang/ e eu sou a filha pródiga” (LOPES 1999a: 340).

Como defende Rosa Maria Martelo, a partir da noção de ironista de Richard Rorty, os textos de Adília fazem toda a grande narrativa *cambalear* em sua vontade de

verdade, não deixando qualquer apoio para que se ponha de pé. Como ironista, Adília considera

a opção entre vocabulários como não sendo feita, nem no interior de um metavocabulário neutro e universal, nem através de uma tentativa de combater à sua maneira as aparências, avançando em direção ao real, mas simplesmente através de um confronto entre o novo e o velho” (RORTY 1992: 104).

Isso resulta, como temos vindo a desenvolver, numa valorização da ambiguidade e da ambivalência. E essas estão relacionadas com a própria discursividade da poesia adiliana. Ao deixar que o “(...) o mundo fal[e] tanto como a poesia, não reconhecendo a esta nenhum direito fundamental” (SILVESTRE 2001: s/p), ao deslocar a autenticidade de uma subjetividade poética para o falar comum compartilhado (e vice-versa), Adília apaga também a linha que separa erudito e popular, alta e baixa cultura, poesia e prosa.

Desconstruindo a célebre frase de Novalis, ao colocar o prosaico entre a esfera do poético e do verdadeiro – “Quanto mais prosaico/ mais poético// A poesia/ (escreveu Novalis)/ é o autêntico real absoluto/ isto é o cerne da/ minha filosofia/ quanto mais poético/ mais verdadeiro” (LOPES 2009: 592) –, o que Adília faz é trazer a poesia para a esfera do comum. E isso não consiste só em contaminar o espaço da poesia com objetos mundanos, mas numa percepção de que o comum é poético e o poético se dá no comum. Não há contaminação porque não há indiscernibilidade. É uma atividade *profanatória* – no sentido etimológico – e não secularizante. Como nos afirma Agamben:

Deve distinguir-se (...) entre secularização e profanação. A secularização é uma forma de remoção que deixa as forças intactas, que se limita a deslocar de um lado para o outro. Assim, a secularização política dos conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) não faz mais do que deslocar a monarquia celeste para a monarquia terrestre, deixando, todavia, intacto o seu poder.

A profanação implica, por seu turno, *uma neutralização daquilo que profana*. Uma vez profanado, aquilo que estava indisponível e separado perde a sua aura e é restituído ao uso. Ambas são operações políticas; mas a primeira tem a ver com o exercício do poder que garante, reportando-o a um modelo sagrado; a segunda *desactiva os dispositivos do poder e restitui ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado* (AGAMBEN 2006: 109, sublinhados nossos).

Adília Lopes, dessa forma, herda e radicaliza toda a linhagem da modernidade,

promovendo a rearticulação do artístico com a experiência do mundo mais comum e vulgar. Todavia, ainda que voltasse intensamente ao questionamento dos possíveis da arte, deixando que o mundo presente a atravessasse, a modernidade estética, ao contrário do que faz Adília Lopes, manifestava – ou até intensificava – o distanciamento entre a esfera do artístico e a da experiência comum. Ou era a vida que se sacralizava (desvinculava-se do uso comum) ou era a arte que se secularizava (voltava ao mundo, mas mantinha o que a fazia estar separada dele).

O que percebemos é, que em Adília Lopes – e em alguns outros artistas de final de século XX e início do século XXI – o que se dá é uma *des-hierarquização* entre a esfera do poético e do mundano (a “maravilha a mais” do aposentado na fila do banco de O’Neill). Um poema adiliano assim nos diz: “Dr. Bayard vou-me suicidar com Vicks/ viver é sobreviver a uma criança constipada/ a Aspirina não cura as dores da alma/ a literatura inclusa não basta/ ingerirei também rebuçados do Dr. Bentes/ e pastilhas Valda” (LOPES 1991: 160). A aspirina já convertida em poesia (pensamos, obviamente, em Álvaro de Campos, mas também em João Cabral de Melo Neto e em seu “Num Monumento à Aspirina”) não é suficiente para que dela se crie uma relação com a vida, é necessário que o texto poético volte a se dobrar novamente para se refazer num cotidiano ainda mais corriqueiro, ainda mais atual – o do momento do uso – para colocar-se como possibilidade de questionamento e de afirmação/negação.

Da mesma forma, a figura da barata, outro ícone doméstico adiliano já celebrenemente transposto para a literatura por escritores do cânone universal (recorde-se o inseto¹⁰ de Kafka ou a barata em Clarice Lispector), não só personifica o extremo outro ou corporifica uma certa debilidade da condição humana, mas também manifesta uma exaltação do mais cotidiano, mesmo no que parece ser nele mais desprezível: “Depois do holocausto, a barata Eva e a barata Adão comerão a maçã. Mas isso não será pecado. E uma humanidade de baratas viverá feliz para sempre num Paraíso sujo de restos de pessoas que não será sujo para ninguém” (LOPES 2000a: 414). Presente no livro que tem como título *Irmã Barata, Irmã Batata*, o texto reivindica o lugar da barata (e da batata) – e de todo o irrisório de que é feita a vida – deixando que esse irrisório

¹⁰ Em *A Metamorfose*, de Kafka, não sabemos ao certo se o inseto no qual Gregor Samsa se metamorfoseia é uma barata. Podemos, porém, lê-lo através de António Franco Alexandre, quando em *Aracne* diz: “Gregor transformou-se em barata gigante./ Eu não: fiz-me aranhaço,” (ALEXANDRE 2004: 7).

possa abrir-se na possibilidade de questionamento e de constante recriação de realidade. Porque só quando restituídos ao uso comum, neutralizados do peso do natural, do cultural e do histórico, as coisas e as *coisas-textos* podem perder os seus rótulos. Retomando a ideia de Rorty, mas agora através de Lindeza Diogo:

Nos poemas de Adília a linguagem não alcança um «objecto» e um «símbolo» através de alguma desadequação linguageira. Não parece nunca um artefacto auto-sustentado, parco em «símbolos», e estes «correlativos objetivos», apontando oblíqua, paradoxal ou ironicamente para uma verdade essencial, sem estes recursos inapontável. A última Adília é como os balineses: não tem arte: faz tudo o melhor que sabe (DIOGO 2000: 478).

Ainda com Américo Lindeza Diogo no posfácio a *Obra*, vemos que, em Adília Lopes, o “fazer o melhor que sabe” ou o “viver no melhor mundo possível” são substitutos para o perfeito, o inteiro, o completo. E eis o porquê da atenção quase obsessiva ao pormenor na poesia de Adília – ela abre mão do todo para dar mais atenção à singularidade dos mínimos. Perdem-se o mundo e a arte como ideia de inteireza. A poeta centra-se na focalização do ínfimo do dia a dia: o botão de um vestido, uma boneca, um chapéu de chuva, uma viagem de autocarro ou um trecho de um filme, um refrão de uma canção ou um verso de poema. Os pormenores de Adília “quanto mais mínimo[s] e incongruente[s], mais contesta[m] no mundo a noção do todo” (*idem*: 485).

Essa atenção ao pequeno, vinculada a uma busca do prosaico – no sentido mesmo do mais banal, como desenvolvemos anteriormente, surge em Adília como uma questão ética de abominação de qualquer ideia de superioridade. E não é por acaso que, nas crônicas que escreveu em jornal de grande circulação, a escritora tenha tantas vezes associado a arte a um ato de convivência – que despreza qualquer tipo de perversidade ou de soberba ainda que essa seja fruto ou objeto do “artístico”¹¹ –, fazendo da

¹¹ Pode ser interessante, nesse sentido, a leitura da crônica *Maria do Céu* no jornal *Público* de 4 de Junho de 2001: “No texto da Manuela Carona sobre mim, publicado na revista de O Independente, «A preguiça», de 20 de Abril deste ano, intitulado «A vizinha de cima, uma mulher semianalfabeta, disse-lhe que não tinha percebido muito do que está escrito no seu livro *Floribela Espanca Espanca*, mas que gostou muito do que leu. A Adília adora estas perversões culturais». Ora a minha vizinha de cima leu isto. E eu adoro a minha vizinha de cima. E também estimo a Manuela Carona. Mas eu não sou perversa! Conheci pessoas perversas. Mas, como me disse o Prior de Arroios, Monsenhor José de Freitas, “as pessoas más são o outro lado da Lua”. A minha vizinha de cima, a Maria do Céu, pode ser tecnicamente, linguisticamente, quase analfabeta. Mas eu nunca a quis ofender. E não é nada estúpida e, sobretudo, não é má. Já falei com ela e ela aconselhou-me a não citar ninguém «nem bem nem mal» para «evitar essas confusões». Só que eu, para sobreviver, não posso ficar calada” (LOPES 2001b: s/p).

trivialidade um modo de partilha do texto, como quando, por exemplo, a autora explica o que seria para ela a diferença entre prosa e poesia:

Eu não sou uma prosadora. Sou uma poetisa. Entendo esta situação do seguinte modo: uma prosadora é como a Rosa Mota. Corre durante muito tempo e corre grandes distâncias, tem muito fôlego, corre a maratona (verifico no Petit Robert que "maratona" vem de Maratona, cidade grega de onde saiu a correr até Atenas o soldado que levava a notícia da vitória; a palavra francesa "marathon" foi introduzida no vocabulário, com o sentido que lhe damos ainda hoje, em 1896, ou seja, nos grandes tempos do romance). A maratona é uma corrida a pé de 42,195 km (no dicionário da Porto Editora vem 41,195 km). Proust, Musil, Marguerite Yourcenar e Agustina Bessa-Luís (e muitos outros e muitas outras) são Rosas Motas. Uma poetisa é uma lançadora de pesos ou uma atleta que dá saltos. (LOPES 2001b: s/p)

A distinção de gêneros textuais sai da fixação teórica para tornar-se uma questão da modalidade de exercício da linguagem. O que fica é a língua em sua materialidade e o trabalho corpo a corpo com que cada escritor se debruça sobre ela. Daí que, a discussão do que venha a ser prosa e o que venha a ser poesia – e, por sua vez, erudito e popular, alta e baixa cultura, literatura e não-literatura – saia da estabilidade do institucional para veicular-se numa experiência de vivência do texto enquanto ato concreto e infinitamente atualizável.

1.4 A experiência da palavra

Temos então uma poesia em que a linguagem poética (a existir) é devolvida ao uso, em que as palavras não vêm grávidas de símbolos que convocam uma verdade plena. Porém, esse não é um mérito exclusivo da poesia de Adília, nem de qualquer outra poesia mais recente, ao contrário disso. Essas palavras parecem surgir como um dos produtos de um tempo que se faz justamente na culminância de um longo processo de desligamento entre linguagem e realidade, conforme desenvolve George Steiner, que vai de Rimbaud a Heidegger e Foucault para afirmar que “[a] linguagem perdeu a sua aptidão própria para a verdade e para a honestidade política ou pessoal. Vendeu, e vendeu ao desbarato, os seus mistérios de intuição profética e as suas capacidades de resposta à lembrança exacta” (STEINER 2003: 37).

Giorgio Agamben, na mesma via, mas longe de um saudosismo do significado à

maneira de Steiner, irá perceber que o capitalismo, na sua fase extrema, configurar-se-á justamente na “captura dos meios puros”, entre eles, a linguagem. Esta seria investida na contemporaneidade de um “vazio sem resultados”, ou seja, de um agravamento do seu potencial *profanatório*, ou em outras palavras, da exacerbação do seu caráter de artifício. Ainda que anulado o pacto de honestidade entre as coisas e as palavras, a que se refere Steiner, nos discursos continuaria a circular a vontade de verdade dos “dispositivos mediáticos [que] têm, precisamente, o objectivo de neutralizar este poder profanatório da linguagem como meio puro, de impedir que esta revele a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra” (AGAMBEN 2006: 126).

De qualquer modo, se “[a] linguagem perdeu a sua aptidão própria para a verdade e para a honestidade política ou pessoal”, o que a poesia nos propõe é refazer o caminho dessa perda, pensando-a não mais como uma perda, mas como um resgate da aleatoriedade da linguagem. E nisso, voltamo-nos para o cerne dessa ruptura convocando Nietzsche – e sua herança filosófica – quando aquele pensa as palavras e os enunciados não como correspondentes fiéis às coisas, mas como organizadores de multiplicidades, passíveis apenas de serem concebidos devido à nossa necessidade humana de simplificar para comunicar e da nossa capacidade de esquecimento da pluralidade. Dessa forma, para Nietzsche, “conceituar, assim como representar, é escolher, ressaltar, rejeitar; nomear é atribuir valor. E o valor implicado em todo e qualquer nome, em todo e qualquer conceito é a identidade” (MOZÉ 2005: 72). O que acaba aqui sendo colocado em questão é a própria concepção de identidade monolítica do sujeito moderno à maneira de Descartes, já que

[a] identidade do sujeito (...) é a ficção que tem como função atribuir identidade às coisas. Mas a identidade somente existe na linguagem. E é a linguagem que permite a construção da ficção de um outro mundo, um mundo de identidades estáveis, de coisas e sujeitos, de valores eternos. (*Ibidem*: 99)

No movimento inverso, podemos então pensar que o estilhaçamento da linguagem é intrínseco ao titubear da identidade. No trabalho artístico sobre a linguagem, teremos então, por meio mesmo deste trabalho, um descentramento da identidade que substitui a sua imagem especular por uma figura continuamente cindida. Ao gesto de criação, e de criação poética, restará, portanto, a capacidade de provocar a

reativação do *potente* da linguagem através do questionamento das suas possibilidades de veiculação de uma verdade e de uma honestidade política e pessoal, pois a arte “trata a aparência como aparência, não quer, pois, enganar, é verdadeira” (NIETZSCHE *apud* MOZÉ 2005: 82).

Podemos, então, pensar que talvez o mérito da poesia de Adília esteja justamente em apresentar o vazio da linguagem ao mesmo tempo que lhe devolve a sua potência de criação, como podemos ler no poema “Deus, modo de usar/ Deus, modo de deitar fora// Fiat lux! (um carro, um sabonete, uma frase)” (LOPES 1999b: 481) ou em “MIAMI VICE”: “A mansão foi encontrada/ junto a piscina da mansão/ a piscina não se encontrou/ a si própria” (*idem* 1991: 160).

No entanto, o jogo que Adília propõe à identidade é um tanto perigoso. Pois quando apresenta uma poesia impregnada de “sentimentos rasteiros” esta assume um imenso risco de ser devorada por um tempo em que o culto ao *deus ego* parece contaminar qualquer tipo de discussão. Como nos diz João Barrento no mesmo texto que temos vindo a tratar: “(...) a cultura de massas era uma cultura de valores anónimos, despersonalizada, e hoje há um culto da personalidade que vive de dar nome e rosto aos agentes da «cultura», que um programa de televisão transforma rapidamente em estrelas e mitos” (BARRENTO, 2001: 51)¹². Quando Adília Lopes se expôs ao grande público, aparecendo em programas televisivos ao mesmo tempo que publicava crônicas para jornais de grande circulação, era essa transformação que estava em jogo. Nesse momento, os riscos a que se submeteu como artista foram quase suicidas. Porque em meio ao espaço midiático no qual todos têm muito a dizer sobre si e sobre as coisas – numa certeza de dar inveja a qualquer profeta –, uma voz que materializa o vazio e o ridículo dessas certezas só pode vir a assumir a figura do louco ou do palhaço, daquele que tem direito à fala, mas não se deve ouvir a sério. E a dúvida acerca da seriedade de alguém que deixa ver a sua própria fragilidade tão abertamente acaba por deslizar para a dúvida em relação a uma poesia que parece compactuar de forma muito transparente com essa exposição.

Em *Le Vitrail La Nuit * A Árvore Cortada*, temos, porém: “A poetisa/ não é/ uma

¹² Podemos também nos perguntar se o modo vertiginosamente acelerado em que se é, e se deixa de ser, uma estrela ou um mito não trará a necessidade de reproblemática dessas noções na contemporaneidade.

fingidora// Mas/ a linguagem-máscara/ máscara” (LOPES 2006: 574). Coloquemos pois o poema em relação a outra passagem de Nietzsche – “Toda filosofia *esconde* uma outra filosofia; toda opinião é um esconderijo, toda palavra uma nova máscara” (NIETZSCHE 2001: 220) – para propor que o jogo entre a afirmação e a suspensão da identidade, tanto subjetiva quanto textual, é uma questão que atravessa toda a poesia de Adília e uma questão que se torna política ao deixar ver que a fixação de identidades se apresenta na contemporaneidade como uma estratégia *biopolítica* de normalização de condutas, de orientação de mercados e de organização econômica e produtiva da vida. Ao colocar em evidência na poesia sua vivência comum, mediana, Adília desafia a estabilidade da identidade até que essa se mostre em seu caráter performativo.

Em Adília Lopes, intimismo e desconstrução dos discursos têm entre si uma relação umbilical. A poetisa põe em questão o valor de verdade que hoje envolve a palavra em geral, e a palavra “eu” como conceito estável fixado numa ideia muito segura de sujeito¹³. Na linha do que temos vindo a desenvolver com Nietzsche, questionar a estabilidade da linguagem é pois questionar também a modelação da vida a uma identidade fixa que sufoca a potência de existir, deixando falir a capacidade da vida de se imaginar como existência. Nesse sentido, desconstruir discurso é também desconstruir identidade, já que o domínio de um passa pela manipulação taxativa do outro, como propõe o filósofo Gilles Deleuze em diálogo com Foucault:

Se é verdade que a vida quotidiana, a nossa interioridade e nossa individualidade, que se tornou individualizante, se é verdade que o próprio saber é cada vez mais individuado, formando hermenêuticas e codificações do sujeito desejante, que resta à nossa subjetividade? Nunca «resta» nada ao sujeito, uma vez que ele está sempre por fazer, como um foco de resistência, segundo a orientação das dobras que subjectivam o saber e recurvam o poder. (DELEUZE 2005 :143)

Dessa forma, Deleuze pensará a literatura como um dos espaços nos quais a vida poderá se libertar de uma obsessão identitária para apresentar-se como *uma vida*, na qual “a vida de um indivíduo [dá] lugar a uma vida impessoal, e entretanto, singular,

¹³ Em *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche assim nos diz: “Por sua origem, a linguagem pertence à época das formas mais rudimentares da psicologia: penetramos no campo do grosseiro fetichismo quando tomamos a consciência das condições primeiras da metafísica da linguagem, isto é, da razão. Vemos então em toda parte ações e coisas ativas, cremos na vontade como causa geral, cremos no eu, no eu como ser, no eu como substância e projetamos a substância do eu e a crença nele sobre todas as coisas.... só assim criamos o conceito de coisa.” (1976: 28)

que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (*idem in* 2004: 162).

Em Adília Lopes, o mesmo movimento que traz a vida para dentro da poesia é o que coloca à mostra a contemporaneidade *biopolítica* em que nos encontramos, com sua organização empenhada na *normalidade* e na *produtividade* dessa vida. Ou seja, no mesmo sentido em que uma vida comum, tão facilmente identificável, é colocada numa sinceridade desabrida – pondo à prova até a própria ideia que temos do que seja um poema – essa mesma vida, à medida que evidencia a tensão dos discursos que passam por ela, surge em toda a sua *potência*.

Como busca incansável de encontrar a própria *uma vida* que jamais se estabiliza, a poesia de Adília zomba da maturidade da literatura através de um registro poético que se apresenta sempre duvidando dos discursos que a rodeiam, como se a sua musa de Adília, antes de ser sua musa, lhe tivessem cortado a língua¹⁴. Por isso, a poetisa não cessa de citar, de chamar a tradição, de tentar resgatar o “sabor do saber” barthesiano¹⁵, destituindo do saber a sua relação diretiva e fazendo-o surgir como espaço aberto de constante atualização e de uma persistente renovação da resistência.

Com o fogo não se brinca
porque o fogo queima
com o fogo que arde sem se ver
ainda se deve brincar menos
do que com o fogo com fumo
porque o fogo que arde sem se ver
é um fogo que queima
muito
e como queima muito
custa mais
a apagar
do que o fogo com fumo (LOPES 1985: 32)

No poema acima, o dito popular “Com fogo não se brinca” é entrecruzado com a lírica de Camões, de forma que a assertividade tanto do poema camoniano quanto do ditado são quebradas através da ingênua e quase juvenil manipulação dos versos. Como

¹⁴ Do poema: “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” (LOPES1987a: 63).

¹⁵ Em *Lição* (BARTHES 1979: 18).

uma criança que usa a joia da mãe para enfeitar a boneca, por simplesmente não ter a noção da diferença de valor entre o ouro e o brinquedo, Adília joga com os discursos profanando-os (no sentido etimológico do termo, utilizado por Agamben), restituindo-os ao uso comum.

Conforme podemos ler ainda no poema que dá título a este capítulo – “Achados/ verbais/ achados/ vitais/ claros/ como vitrais/ claros/ como claras” (LOPES 2003: 499) – a poesia adiliana faz-se na rasura do limite entre o poético e o prosaico, entre o céu e rês do chão, entre a casa do sagrado e a casa familiar. É no espaço dessa rasura que vida e verbo se confundem apresentando-se através dessa espécie de *biografismo desassossegado* que reatualiza o papel da literatura em assumir os riscos de habitar e desarrumar seu próprio tempo, tensionando as suas estruturas e dando a ver as tramas das forças que o regem.

2

*“Este livro
foi escrito
por mim”:*

a vida que se escreve

Os versos transcritos no título deste capítulo abrem o décimo terceiro livro de Adília Lopes, publicado em 1999¹⁶. São versos bastante curiosos, para iniciar um livro de poesia, pois qual é a função de um poema que, dentro de um livro de poesia, afirma que alguém está escrevendo aquele livro? Tal afirmação pode vir a soar como uma verdadeira tolice. E mais: quem é esse “mim” que escreve o livro? A que se deve a necessidade deste “mim” em afirmar que está escrevendo um livro? Ou ainda: a que se deve a necessidade de o livro explicitar que é escrito por esse “mim”?

Podemos associar o poema adiliano ao primeiro verso do *Livro de Mágoas* de Florbela Espanca, tal como já fizeram algumas leituras críticas¹⁷. Ou podemos, ainda, remeter para a frase infantil “fui eu que fiz”, diante de um trabalho realizado e digno de orgulho, como também já foi defendido noutra estudo dedicado à poesia de Adília¹⁸. Porém, os três versos não se “resolvem” diante dessas explicações. Nem a remissão a uma referência literária, nem a partilha do gesto infantil, nem mesmo a leitura de uma Adília pós-moderna – como fez Burghard Baltrusche – conseguem retirar desse poema a sua fragilidade.

Este é, pois, um poema que sofre de uma fraqueza. É apenas uma frase, dividida em versos – de trabalho prosódico muito próximo da nulidade, se assim quisermos – e que ainda recai na ingenuidade de testemunhar que o poema é escrito por alguém que se autorrefere através do pronome “mim”, mesmo diante de todo o peso de que se reveste a alterização/despersonalização na modernidade estética. A nós, leitores cientes dessa tradição, herdeiros de Mallarmé, Rimbaud, Eliot e Pessoa, como cabe ler um texto assim?

¹⁶ Conforme já referido anteriormente, o livro foi originalmente publicado com o título o *Florbela Espanca Espanca*, depois modificado para *Versos Verdes* na recente *Dobra*, editada pela Assírio & Alvim (2009).

¹⁷ Entre essas leituras, destaco a de Burghard Baltrusche, que irá ainda associar o poema a uma Adília pós-moderna, que cita, mescla e transforma a tradição –, vertente que tentamos desenvolver no capítulo anterior. Nas palavras de Baltrusche: “Pero más allá del intertexto genealógico y feminista, presenciamos una técnica e ironía muy postmodernas: resulta que las nociones del plagio, del collage, del travestismo, de la imitación o adaptación, de la parodia, entre otras, ya no nos sirven para diferenciar una producción “original” de una creación ecléctica, epigonal o para/traducida” (BALTRUSCHE 2008: 243).

¹⁸ É Sofia Silva, em sua tese de doutorado – na qual estuda Adília Lopes e Sophia de Mello Breyner Andresen –, que diz: “Os versos formam uma frase que poderia ser dita por uma criança ou adolescente orgulhosa de um trabalho feito talvez a pedido da escola” (SILVA 2007: 202); e, a respeito da “fragilidade” dos versos a que nos referimos, diz ainda: “Mas a frase muito banal é a retomada de um paradoxo da modernidade: é a reivindicação de uma ligação direta entre a obra e o autor que a assina” (*ibidem*).

Pelo que viemos desenvolvendo não podemos supor que Adília seja tola ou ignorante em relação ao papel atribuído pela modernidade estética aos processos de alterização na enunciação lírica. Ao contrário disso, podemos arriscar que a questão da alteridade tem na poesia adiliana um peso tão decisivo quanto teve na produção pessoana. Isto, devido a o poema, e toda a obra de Adília Lopes reproblematicizarem a questão do sujeito dentro e fora da poesia¹⁹. Se para “voar outro”, Pessoa se desdobrou em vários, Adília descobriu no pacto de veracidade com uma personalidade empírica vasto material de desdobramento subjetivo.

Todavia, a fraqueza persiste. É como se o sujeito de carne e osso, tão bem guardado durante décadas, ressurgisse para assombrar a figura fantasmática do sujeito lírico. De um lado tínhamos a poesia: pura força da linguagem, a voz despersonalizada das palavras, a máscara sem referência de rosto. No outro, a nossa voz, a voz dos outros que nos falam, vozes que podemos nomear, contextualizar, às quais podemos dar ou sugerir um rosto. Em Adília, tudo está misturado. Há nela uma falência da separação teórica organizada entre o sujeito empírico, produto social, e o sujeito poético, produto do lirismo. Em “Este livro/ foi escrito/ por mim”, o “eu” que escreve é um “eu” textual; mas também é produtor de uma referencialidade extratextual. Este poema, num formato mais “modernista”, poderia, quem sabe, terminar sem o último verso: “Este livro/ foi escrito”. Nesses dois versos já se deduziria a presença de um sujeito, porém muito mais fantasmático, muito mais difuso. Já quando, através da explicitação “por mim”, se afirma a presença do “eu” que escreve o livro, a leitura do poema provoca um efeito de duplicação: passamos a procurar, além do sujeito estritamente textual, um outro sujeito – simulador de um sujeito empírico que além de escrever um livro, também confessa que o está escrevendo.

Dessa forma, o pronome pessoal complemento “mim” aponta para um texto que se faz na afirmação de que foi escrito por alguém, no testemunho da existência de um “eu” que escreve o livro. É uma questão que atravessa toda a produção poética de Adília e que – através de uma constante remissão a uma vida reconhecível, através do uso sistemático da primeira pessoa e das convergências entre os poemas e os paratextos da

¹⁹ O que nos faz pensar a ideia do sujeito como “aquele que se sujeita a”, conforme nos diz Foucault:

“Há dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a.” (FOUCAULT 1995: 235)

autora – acaba por conduzir a uma leitura autobiográfica da sua poesia. Mas pode a poesia lírica ser compatível com uma vertente autobiográfica? O que está envolvido quando se afirma que um texto tem um viés autobiográfico? Que relações de verdade e ficção estão implícitas nessa caracterização?

Sem tentar responder a essas perguntas, já amplamente debatidas pelos estudos centrados na autorrepresentação – mas sabendo não ser possível contorná-las para o que queremos desenvolver – pretendemos, nas próximas páginas, abordar o convite à leitura autobiográfica promovido pelas estratégias poéticas de Adília Lopes. Tentaremos confrontar a concepção de biografia – a partir de um sujeito capaz de organizar e narrar a própria vida – com a de um sujeito que se atualiza (torna-se atual, atua, *cria* um momento da sua existência) através da escrita.

2.1 A sabotagem do pacto autobiográfico

Transcrevemos abaixo um trecho referente à primeira obra de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), no qual o autor, no impulso de definir (e defender) o gênero autobiográfico, afirma categoricamente:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira.” (LEJEUNE 2008: 36, *itálicos do autor*)

Nos livros de Adília, conforme já sabemos, há um constante deslizamento entre os textos poéticos e a figuração de uma vida pessoal. Muitos dos biografemas adilianos são facilmente verificáveis por qualquer leitor que se disponha a tal tarefa. A morada residencial, o café que Adília frequenta, os gatos, o nome de amigos e familiares, os problemas de saúde, tudo são elementos passíveis de serem verificados, através dos depoimentos, entrevistas e demais textos adilianos. E até mesmo as declarações

adilianas nos círculos literários exibem uma lógica de autenticidade na qual a figura do autor extrapola a do produtor do texto.

Encontramos um exemplo disso no depoimento de Adília publicado na revista *Relâmpago*, nº 14, depois reproduzido no número 20 de *Inimigo Rumor*. Para responder à pergunta “Como se faz um poema?”, proposta pela *Relâmpago*, Adília expõe um percurso que vai da declaração de um esgotamento psíquico à citação do poema de Sophia de Mello Breyner – que servira de base àquele que inclui no depoimento em causa –, passando pela morte do pai, pelo jeito de arrumar os cabelos e por uma observação de um namorado. Diz Adília:

O poema que ilustra e encima este texto foi escrito da seguinte maneira que passo a registrar.

Eu vivo de uma maneira sofrida actualmente porque tenho uma doença psíquica, posso vir a ter dificuldades de dinheiro e o mundo não está cor-de-rosa. O dia a dia é muito sofrido. Desde que meu pai morreu que decidi deixar crescer o cabelo que usei sempre muito curtinho durante 21 anos seguidos. Passados dois anos e só dois pequenos acertos do cabelo, decidi experimentar fazer rabo de cavalo. Comprei um elástico e quatro ganchos. Essa compra motiva o poema, a meu ver. O poema surge assim da minha vida presente e passada. É autobiográfico à sua maneira. Já não uso rabo de cavalo. Surge da leitura. E surge de Sophia. (LOPES 2008: 109)

Adília estabelece, assim, um “pacto referencial”: o conjunto dos seus textos estrutura uma ideia de factualidade. É a partir desse pacto que Adília Lopes escolhe escrever – “Quero escrever/ histórias/ de compaixão// Não gosto/ de mistério/ e imaginação// Mas assim/ não se escreve (*idem* 2006: 593) –, contudo, ela tem consciência da sua impossibilidade. No depoimento acima transcrito, Adília confirma um viés autobiográfico, mas ressalta se tratar de “autobiográfico à sua maneira”. Na sequência do texto, ela explica:

Eu tenho a minha vida, mas assim como digo «Bom dia!» e a expressão «Bom dia!» não é de minha autoria, alguém a inventou muito antes de mim, a minha poesia é como se não fosse minha. Sinto-me despojada, desapossada, despossuída da minha poesia. O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum. (LOPES 2008: 110)

Tomados como matérias textuais, vida e poesia são para a autora espaços de pertença mas também de despojamento. Ter uma vida e ter uma poesia é também não as ter, porque ambas são processos de reconhecimento e de desconhecimento; de encontro

e desencontro. Os textos adilianos propõem uma umbilicalidade com a realidade porque a própria realidade – tal como a subjetividade – é percebida como discursiva. Escrever em cima de “fatos” da vida significa, para Adília Lopes, o mesmo que tomar para si os textos de outros autores, de outros registros, de outras línguas, citando-os abertamente. Tudo são textos apropriáveis e passíveis de manipulação. Tal como pede “emprestado” o texto de Sophia, Adília também se apropria do “bom dia” corriqueiro, ou das memórias de vida.

Passe o paradoxo, o mundo extratextual de Adília é também textual, visto que as memórias das experiências vividas – com a família, os vizinhos, os amigos – lhe facultam um manancial de narrativas das quais a autora se apropria e que são autonomizadas ao ponto de não se poder imaginar o que foi vivido e o que foi ficcionado. A poesia de Adília Lopes é “uma poesia ao quadrado” – diz a autora ainda no mesmo depoimento – porque nela a experiência poética se duplica na experiência subjetiva e vice-versa. Na perspectiva de Almeida e Baltrusch: “A cara «real», (...), muda, perde sentido, perde-se. Assim, a autobiografia de Adília Lopes é uma que só faz sentido enquanto processo ficcional. Digamos que se trata de uma autobiografia sem biografia/sem *cara*, uma autobiografia da própria *máscara*” (ALMEIDA e BALTRUSCH 2007: 302, *itálicos dos autores*). Vejamos, porém, o que nos diz o seguinte poema:

A recortar com a tesoura de bordar
cisnes e bailarinas em papel de lustro violeta
cortei de propósito
a cabeça do meu dedo mendinho esquerdo
que mandei depois pelo correio
dentro de um envelope lacrado
a uma rapariga com olheiras
que já foi violada
(para escrever violeta e tesoura de bordar
foi preciso mutilar-me) (LOPES 1987b: 67)

“Pedaços” de vida são colados a “recortes” de arte. Ambos convivem, “colocam a vida em comum”. Não se trata de utilizar a língua como instrumento para se narrar a verdade de si, mas de a usar na percepção de que a vida, tal como o texto poético, é um processo de feitura interminável. Todavia, não acreditamos ser o caso de afirmar que o

sujeito poético adiliano se constrói como a “máscara de uma máscara”. Isso não deixa de ser, de alguma forma, suprimir dessa poesia parte do seu caráter subversivo. Há em Adília sempre a remissão à “presença corpórea”, que não se pode eliminar da sua leitura: “(para escrever violeta e tesoura de bordar/ foi preciso mutilar-me)”. Contudo, essa presença não poderá ser interpretada por meio de uma identidade diretiva. O leitor, diante do poema acima transcrito, terá plena consciência do esquema ficcional que está em jogo (duvidando do fato de a poetisa ter realmente se mutilado para escrever o poema). É a partir da constante indecidibilidade entre o vivido e o artifício, entre a autobiografia e a ficção, que Adília Lopes construirá a sua poesia.

Pierre Bourdieu em “A Ilusão Biográfica” afirma que “[f]alar da história da vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que (...) uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história.” (BOURDIEU 1998: 183) E na sequência: “Isto é aceitar tacitamente a filosofia da história no sentido de sucessão de acontecimentos históricos (...), numa teoria do relato de historiador ou romancista, indiscerníveis sob esse aspecto, notadamente biografia e autobiografia” (*ibidem*: 184). Bourdieu utiliza os termos biografia e autobiografia num sentido lato – vinculado à narração dos grandes feitos de personalidades ilustres da história e muito próximo àquela desenvolvido pelo primeiro Lejeune de *O Pacto Autobiográfico*. E esse sentido nos leva à concepção de um sujeito historicizável que se vê diante de uma realidade (e também diante da realidade de si próprio), que pode ser visionada, desvelada e relatada.

Antes de a negar, Adília Lopes compactua com essa concepção, através de uma série de índices que conduzem uma leitura autobiográfica mesmo na sua definição mais restrita – ainda que a conduzam e a distorçam ao mesmo tempo. Isso ficará evidente, por exemplo, nos diversos textos adilianos que seguem um esquema típico das narrativas autobiográficas e nos quais veremos a figura de tios, primos, vizinhos e avós acompanhando as memórias do sujeito textual desde infância até a maturidade.

No quarto da tia Paulina
à luz da lamparina
despi o Gito
o meu doente
que para grande surpresa

minha
não era como eu
Olha, tem um sino!
disse eu em voz alta
e ia-lhe tocar
para embaraço da Ana Isabel
minha prima direita
mais velha do que eu
quatro anos
(o Gito
filho da Maria Sapateira
até hoje
nunca mais o vi)
Mariuccia,
prim tettin de la mia vita
escreveu Franco Loi
antes de mim
e eu depois escrevi isto (LOPES 1993: 192)

Porém, conforme também podemos verificar no exemplo acima, nos poemas de Adília Lopes, as personagens do ambiente familiar conviverão, em pé de igualdade, com outros “parentescos” da autora: personalidades históricas, da literatura, das artes²⁰. No poema supracitado, a “aventura” descrita em torno da “menina Adília”, da tia Paulina, da Maria Sapateira e do Gito é encerrada com uma citação do poeta italiano Franco Loi. Há a remissão a uma vida, mas que logo se coloca como objeto estritamente textual ao se declarar devedora de uma cultura literária – “escreveu Franco Loi/ antes de mim/ e eu depois escrevi isto”. Em meio ao emaranhado de personagens criados pela autora, o “eu” que se “narra” – também personagem adiliano – ganhará uma indeterminação entre o factual e o fictício.

Além do registro prosaico – de apelo intimista, pouco metaforizado –, da constância de personagens do universo familiar e da predominância da primeira pessoa

²⁰ É interessante, nesse sentido, pensar como Adília Lopes baralha a concepção de autobiografia tanto distorcendo a sua vinculação ao androcentrismo que deu “origem” ao “gênero autobiografia” – estando esse relacionado ao aparato de erudição dos homens que contavam seus grandes feitos – quanto na proposição de uma escrita íntima, do cotidiano, comumente associada a um registro feminino. Quem nos oferece essa possível relação é Fernanda Gil Costa: “A escola e a educação conferiam aos homens, mesmo de média e baixa origem social, já no início da época burguesa, uma cultura geral e um tesouro mítico que facilmente encontravam formas de expressão autónoma quer na autobiografia quer nos géneros literários ficcionais”. Já para as mulheres, “[i]mpedidas de partilhar a escola, detendo apenas alternativas de formação no autodidactismo ou na educação privada, a aprendizagem da *escrita da vida* surge como a única forma de acesso ao mundo masculino da publicidade e da exposição, passando em primeiro lugar pela ligação espontânea ao registo da trivialidade e do quotidiano, da intimidade e da memória pessoal como origem de uma identidade que na escrita se encontra e define” (COSTA in CARMO e MORÃO (org) 2008: 261)

do singular, há, ainda, na poesia de Adília Lopes, a frequente remissão ao nome do autor, o que, segundo Lejeune, oferece ao leitor a assinatura do contrato que legitimaria o pacto autobiográfico²¹.

Vejamos, no entanto, o que dizem os três versos do poema “Autobiografia sumária de Adília Lopes”: “Os meus gatos/ gostam de brincar/ com minhas baratas.” (LOPES 1987a: 72). Jogando com a promessa de identidade/factualidade do título, o terceto irá deslizar para uma autobiografia completamente indireta através da figura de outros, que nem chegam a ser um outro humano. Não há aqui uma centralidade do sujeito enunciadador, não se trata de uma individualidade que é contada de uma forma compatível com uma verdade linear. Como nos diz Engelmayer, acerca do poema:

A história de vida do «eu lírico» fica reduzida a um *fait divers*, o sujeito quase que desaparece nos dois pronomes pessoais: desta maneira, o gesto grandioso da autobiografia, ou seja, a encenação daquilo a que Sigmund Freud chama «majestade do eu», é duplamente desconstruído. Primeiro, muda-se-lhe o modo literário (em vez de ser narrativa, aparece como poema), e depois frustra-se a expectativa do leitor com um passe mais que surpreendente.” (ENGELMAYER 2004: 274)

E o jogo torna-se ainda mais estimulante quando sabemos que o nome Adília Lopes não é coincidente com o nome civil da autora, que é Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. E mais: o nome Adília Lopes não apenas funciona como um simples pseudônimo ou heterônimo – no qual o nome verdadeiro, Maria José, ficaria então anônimo nos textos, ou surgiria em outro movimento de escrita – mas se coloca como uma tensão em torno da autoridade da assinatura, na qual há uma constante oscilação entre a confirmação e o desvio de uma esperável unidade discursiva do sujeito enunciadador.

Assim o dizem as estrofes 6 e 7, do poema OP-ART, de *Clube da Poetisa Morta* (1997): “Nasci em Portugal/ não me chamo Adília”; “Sou uma personagem/ de ficção científica/ escrevo para me casar” (LOPES 1997b: 292) – oferecendo-nos outro

²¹ A questão da assinatura, como comprovação do pacto autobiográfico, postulada por Lejeune, em seu primeiro livro, foi amplamente criticada e reproblematicada. Nas obras subsequentes a *O Pacto Autobiográfico*, Lejeune irá aproximar-se, um pouco mais, das leituras de Roland Barthes, assim como de Foucault e de Derrida – pensadores que problematizam a questão da autenticidade autoral e que irão perceber a assinatura como um substrato simbólico que irá agrupar determinadas características que serão também intrinsecamente textuais. Desenvolveremos um pouco as ideias desses autores ao longo deste capítulo.

exemplo da reviravolta que a autora estabelece no contrato de assinatura. Adília Lopes é o nome com o qual a poetisa assina as obras e se apresenta em leituras de poemas, entrevistas e demais aparições públicas. É também o nome utilizado por várias pessoas que a conhecem pessoalmente. Mas Adília é uma personagem de ficção científica. A mentira dobra-se sobre a mentira. Realidade concreta e ficção transmutam-se. O nome poético aparece como um falsete, uma criação; mas o mesmo se pode dizer do nome civil. A Maria José registrada em cartório não surge mais “real” que a Adília Lopes. Há uma busca incessante do nome que, quando surge, aparece em dívida. Porque Adília escreve para se casar: sua poesia exige um espaço de convivência – de colocar em comum “a sua vida” com uma vida em devir. Lemos, então, em “Patronymica Romanica”:

Maria José Silva
bióloga amiga
da minha mãe
Maria José Viana
a minha mãe
e a minha avó
Maria José Fidalgo
o fidalgo aprendiz
Maria José Fidalgo de Oliveira
o Cavaleiro de Oliveira
ou o Monsieur de la Souche
já não sei se da *Escola de Mulheres*
se do *Burguês Fidalgo*
Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira
freira poetisa barroca (LOPES 1999a: 320)

Na peregrinação por diversos personagens “Marias Josés”, o poema dá a ver a aleatoriedade do nome próprio que, sozinho, sem referente, perde sua funcionalidade. O nome próprio forja uma identidade, agrupa uma determinado grupo de características em torno de si. Mas como fez notar o escritor valter hugo mãe, no posfácio à antologia *Quem quer Casar com a Poetisa?* (2001), em Adília, o nome factual confundir-se-á com o textual: Maria José passa a ser apenas mais uma das personagens adilianas. A Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira terminará por se apresentar como “freira poetisa barroca”, ou seja, a proposta de definição de uma identidade acaba por novamente apontar para outra personagem do universo literário: Marianna Alcoforado, a freira apaixonada de *Cartas Portuguesas* – que ganhará uma versão adolescente e pós-

moderna em diversos poemas adilianos.

O nome, nesse sentido, mais do que para “nomear”, serve para “qualificar”, surge como elemento de composição da personagem²². Como vemos, por exemplo, no poema de *A Pão e a Água de Colônia* (1987): “Quer Glaura seja/ uma rapariga um peixe ou um açucareiro/ a Glaura só se podem escrever/ poemas eróticos/ já com Laura o caso muda de figura/ e com Aura vai-se para uma pensão/ de duas estrelas/ e com Ana Maria?/ houve uma Ana Maria com que joguei/ crapaud e badminton” (LOPES 1987a: 68). E o mesmo acontece num trecho de “Hardcore”, de *Os 5 Livros de Versos que Salvaram o Tio* (1991): “Ela era boa rapariga – Sãozinha/ ela era uma rapariga boa – Samantha/ ela não era uma rapariga – Lassie” (*idem* 1991: 161).

Em consonância com essa ideia, nos reportamos novamente a Pierre Bourdieu, que, no ensaio já antes mencionado, defende que, como instituição, o nome próprio funciona de forma a fixar uma identidade social. “[E]le assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi* que a ordem social demanda (BOURDIEU 1998: 187). Não por acaso, em *S/Z* – ensaio no qual Roland Barthes mergulhará nos esquemas discursivos da narrativa realista –, o nome próprio mostrar-se-á funcionando de forma semelhante à descrita por Bourdieu, agrupando em torno de si determinadas características e traços, que constituirão a veracidade, a sequencialidade e a historicidade dos personagens da prosa realista. E o mesmo podemos articular em relação à criação do nome Adília Lopes, conforme lemos no depoimento abaixo:

Ora, eu precisava de ter uma pseudónimo e o Miguel Tamen inventou Adília Lopes e Venceslau Passinhas. Eu achei Venceslau Passinhas muito ridículo e era um nome de homem, eu não queria, portanto, ficou Adília Lopes que era de mulher. O Miguel nunca me quis dizer porque é que tinha inventado esse nome, mas uma vez eu estava a falar com um senhor no Centro de Arte Moderna que era advogado e que me disse estar convencido que Adília Lopes tinha sido uma lançadora de pesos do Sporting e também

²² Em entrevista para a Revista *Inimigo Rumor*, quando questionada acerca do fato de a sua poesia se fazer cada vez menos sem adjetivos, e se isso seria uma escolha ética ou estética, Adília assim esclarece: “Para mim o ético e o estético são a cara e a coroa, as duas faces, de uma mesma moeda. Nos meus contos uso muitos adjetivos. Nos poemas, pelos vistos, não. Gosto de palavras como papoila. Sabe-se logo que a cor é vermelho. Ou então a palavra laranja. Não se escreve a papoila vermelha ou a laranja laranja. Mas pode-se escrever. Conheço duas Cláudias. Posso dizer a Cláudia gorda ou a Cláudia ruiva ou a Cláudia Jardim para designar uma delas. Porque a outra é magra, não é ruiva e chama-se Gaiolas. É assim que também uso adjetivos” (LOPES 2001d:19).

campeã olímpica ou tinha ido aos jogos olímpicos, já não sei. Realmente no José Pedro Machado em "Adília", vem uma Adília Silvério, que era atleta. (LOPES 2001e: 7)

A motivação do nome vincular-se-á ao *kitsch* recorrentemente tematizado nos poemas adilianos. Dessa maneira, o nome constituirá um dos traços da criação de uma personagem que apresenta a vida mediana de uma mulher (e não por acaso a poetisa recusou o nome Vescelau Passinhas, por este ser nome de homem) que, como tantas outras pessoas do nosso universo comum, cria vínculos emocionais e de identidade através de uma cultura mediática/televisiva. E o nome Adília Lopes torna-se *kitsch* justamente por se mostrar completamente inadequado ao que é esteticamente esperável para um pseudônimo literário. Uma poeta lírica chamar-se Adília Lopes – e assumir que esse nome foi inspirado no de uma atleta famosa – tem mais ou menos o efeito de falsidade de um chapéu de chuva estampado com os girassóis de Van Gogh. Mas, se, nos *souvenirs* que são vendidos nos museus, há uma deformação do artístico (e a *domesticação* das suas forças) pela sua apropriação como reles mercadoria; ao tematizar o *kitsch* em sua poesia, Adília Lopes, através do artístico, também cria uma visível e potente *deformação* de lugares comuns²³.

E, aqui, cabe ressaltar o que Adília havia escrito em uma das suas crônicas: “Uma poetisa é uma lançadora de pesos ou uma atleta que dá saltos” (LOPES 2001b: s/p). Nesta declaração, o nome escolhido pela escritora reconverte-se em modo operante da dinâmica do fazer artístico, ao mesmo tempo que, mais uma vez, nos oferece uma coerência que nos convida a ler seus diversos textos através de um pacto de verdade. A identidade subjetiva e poética de Adília Lopes vai, dessa forma, se constituindo e se dissipando através de uma série de traços que atravessam o nome e os textos que a esse nome se remetem. Como afirmou Barthes: “Quando semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem.” (1999: 56)²⁴. E, a propósito, vejamos o jogo que a escritora estabelece agora com a sua

²³ Como teria sublinhado Haroldo de Campos acerca da tematização do *kitsch* pelas vanguardas artísticas: “Para mim o essencial aqui é o valor *crítico*. Quando certos artistas de hoje repropõem um estilema arrancado do *Kitsch* em contexto diverso, operam um *ato crítico*, e por esta tomada de consciência se afere sua atitude criativa e sua capacidade de conferir informação original ao lugar comum”. (CAMPOS 1969: 198)

²⁴ Na sequência Barthes afirmará que “[o] personagem é, portanto, um produto combinatório: a combinação é relativamente estável (marcada pelo retorno dos semas) e mais ou menos complexa (comportando traços mais ou menos congruentes, mais ou menos contraditórios); (...). O Nome próprio funciona como o campo magnético dos semas; reenviando virtualmente a um corpo, arrasta a

assinatura civil:

Z/S

De Zézita a Zé
por causa dos Cinco
impus-me
recusando ser bebé
de Zé a Maria José
recusei a Zézinha
minha mãe
e me fiz mulher
e em tudo isto
fui acompanhada
pela reforma ortográfica
que tirou à Zezinha
o acento grave
assim a Zé vai à Sé
como me disse
a minha avó Zé
antes de morrer
e de eu a esbofetear
e lhe arrancar as alianças
de viúva e esposa
que são hoje minhas (LOPES 1999a: 320)

Numa inversão da imagem espectral das letras iniciais dos nomes dos personagens balzaquianos, proposta por Barthes²⁵, Adília investe uma busca pela resignificação da assinatura num processo de construção subjetiva que, mais uma vez, acaba por ser de uma falsa apreensão. Se a assinatura se fixa – e, com ela, uma identidade – será por um ato de violência. Na poesia adiliana, o sujeito só conseguirá apresentar-se ao “arrancar” um nome e uma vida que não lhe pertencem.

Ainda em termos barthesianos, o personagem aqui converter-se-á em figura:

(...) já não é uma combinação de semas fixados num Nome civil, e a biografia, a psicologia e o tempo já não podem apoderar-se dela; é uma configuração incivil, impessoal, acrónica, de relações simbólicas. Como figura, o personagem pode oscilar entre duas funções, sem que esta oscilação tenha qualquer sentido, pois acontece fora do tempo biográfico (fora da cronologia): a estrutura simbólica é inteiramente reversível: podemos lê-la em todos os sentidos. (BARTHES 1999: 57)

configuração sémica para um tempo evolutivo (biográfico).

²⁵ Pensamos a partir da seguinte passagem: “(...) S e Z estão numa relação de inversão gráfica: é a mesma letra vista do outro lado do espelho: Sarrasine contempla em Zambinella a sua própria castração. A barra (/) que opõe o S de SarraSine e o Z de Zambinella tem, assim, uma função pânica: é a barra de censura, a superfície especular, a parede da alucinação, o gume da antítese, a abstração do limite, a obliquidade do signifiante, o índice do paradigma, e, portanto, do sentido.” (BARTHES 1999: 83, 84)

Ao subverter a lógica de veracidade contratual da assinatura ou ao denunciar, com ironia e humor, a vontade de estabilização existente entre a designação e a coisa designada, Adília desmonta o esquema que uniformiza a identidade, deixando ver o que há nela implicado. Enquanto *figura* textual, o nome “Adília Lopes” agrupará, em torno de si, uma série de traços discursivos que conduzirão a uma multiplicidade de significados. O nome próprio, dessa forma, tenderá a perder a afixação de um referente. Todavia, o uso do mesmo nome pela autora, em situações extratextuais, voltará a agrupar nele todos os seus referenciais “civis, biográficos e psicológicos”. A estratégia de Adília Lopes diante da taxação da identidade social e discursiva do nome próprio é, pois, de sabotagem: ao mesmo tempo que esta remeterá para um “nome civil, uma biografia, uma psicologia”, escapará deles desconcertando, desde dentro, os seus modos funcionamento²⁶.

O sujeito adiliano ocupará sempre um espaço limítrofe (e difuso) que separa/une obra e vida. Sobre esse lugar, Derrida afirma: “Ce lieu n'est ni dans l'œuvre, c'est un exergue, ni dans la vie de l'auteur. Du moins pas simplement, car il ne leur est pas davantage extérieur” (DERRIDA 1984: 58, *itálico do autor*). Trata-se, diz Derrida, de um movimento de “reconnaissance de dette envers «moi-même», envers «ma-vie» – et je veux que ça revienne” (*ibidem*: 59). Nesse sentido, e ainda na esteira do pensamento de Jacques Derrida: “la signature invente le signataire” (*ibidem*: 22). Como o filósofo desenvolverá a partir do texto “autobiográfico” nietzschiano, *Ecce Homo*, a escrita será um ato de *escrever-se*, e a assinatura uma *invenção* performativa que dará àquele que assina um espectro de identidade. Daí que não só a escrita mas também o próprio momento em que se profere “eu sou”, seriam dados em perda, seriam um *préjugé*²⁷:

Ce récit qui enterre le mort et sauve le sauf comme immortel, il n'est pas *auto*-biographique parce que le signataire raconte sa vie, le retour de sa vie passée en tant que vie et non en tant que mort; mais parce que cette vie, il *se* la raconte, il est le premier sinon le seul *destinataire* de la narration. Dans le texte. Et comme le «je» de ce récit ne

²⁶ Seguimos a posição de Osvaldo Manuel Silvestre quando afirma que “[e]m rigor, nem o pseudônimo Adília nem o nome próprio Maria José são nomes próprios, já que ambos enunciam a radical impropriedade de todo o nome, a esse título tão ficcional, ou contractual, como um nome qualquer” (*apud* MÃE 2001: 186).

²⁷ Um *pré-juízo*: no sentido de ser um preconceito, algo que é antecipado para ser vislumbrado e que, devido justamente a essa antecipação prematura, será sempre dado em falha, em prejuízo.

se destine que dans le crédit du retour éternel, il n'existe, il ne signe, il ne s'arrive pas avant le récit *comme* retour éternel. Jusque-là, *jusqu'à présent*, je ne suis, vivant, qu'un préjugé peut-être. C'est le retour éternel qui signe, qui scelle. (*Ibidem*: 56, *itálicos do autor*)

Por isso, para Derrida, o “relato autobiográfico” de Nietzsche, em *Ecce Homo*, traria a estranheza de não seguir a temporalidade teleológica da autobiografia. “D'où la difficulté à déterminer *la date* d'un tel événement. Comment situer la venue d'un récit auto-biographique qui oblige, comme, à la pensée du retour éternel, à laisser venir autrement la venue de tout événement?” (*ibidem*: 57, *itálico do autor*). De que fala a história de uma vida quando a própria vida é entendida enquanto processo? De que trata a história quando o tempo é tomado como um instante de fissura e de atualização? Derrida – através das palavras de Nietzsche – afirmou que a vida que se conta é um meio-dia: sem antes, sem depois, sem sombra. Em Adília, “O poema é/ esconjuro do escuro/ ao meio-dia” (LOPES 1997b: 291). É o exorcismo da sombra – daquilo que está para além do corpo. Através da exposição à mais direta luz, poema e sujeito exorcizam a obscuridade. A transparência permite que se veja aquilo que trespassa o sujeito: os textos, os discursos, a cultura. E será por meio dessa transparência que os poemas de Adília Lopes irão, simultaneamente, confirmar e desviar a fixação de uma personalidade particular.

Da mesma maneira que, com Lindeza Diogo, vimos, no capítulo anterior desta dissertação, que a atenção ao pormenor na poesia de Adília “contesta no mundo a noção do todo”, as diversas *personae*, que dão corpo e voz aos poemas da autora, se contrapõem a qualquer suposta inteireza do sujeito enunciativo. No papel de diversas personagens, o sujeito poético oferecerá uma série de constâncias temáticas e discursivas – que, embora criando alguma estabilidade também constituirão sua incessante remodelação.

Por isso, a subversão do pacto autobiográfico em Adília Lopes não se dará apenas no âmbito da legitimidade entre sujeito empírico e sujeito textual – prevista na ideia de assinatura de Lejeune. Ao deixar a poesia se *contaminar* do “falar do mundo” e ao citar abertamente o texto de outros autores, desautorizando a originalidade poética, os poemas adilianos abrirão a possibilidade de pensar a própria determinação do sujeito. Pois, se “[o nome de autor] manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e

refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura”, como nos expõe Foucault (2009: 46); o que pensar quando os discursos que o nome de autor agrupa se imbricam diretamente nos já instaurados na sociedade e na cultura? Recorrer abertamente à voz do outro – seja a voz proveniente do falar comum ou do literário – não será o meio pelo qual Adília Lopes coloca o sujeito poético, e, da mesma forma, o sujeito empírico, num lugar de indeterminação? Como afirma Osvaldo Silvestre a respeito da obra adiliana:

[n]ão é só o facto de o sujeito desta obra ser pequeno, mesquinho e razoavelmente banal nos seus dramas de trazer por casa; é sobretudo o facto de este sujeito que permanentemente se desdobra em mil e uma personagens – a menina púbere, a menina casadoira, a poeta, a religiosa, a mística, a desempregada, a doméstica, a solteirona, a funcionária, a erudita, a amante de gatos e passarinhos – ser toda esta gente na exacta medida em que toda esta gente é tão anónima quanto o sujeito poético o é nos nossos dias. (SILVESTRE 2000: s/p)

Este cruzamento entre sujeito social, sujeito poético e personagem ficcional se faz também notar nas *personae* literárias criadas ou atualizadas por Adília Lopes. Exemplo, entre essas *personae* adilianas, é a personagem Mariana Alcoforado que protagoniza dois livros de Adília – *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987) e *O Regresso de Chamilly* (2000) –, sendo também presença frequente em outras obras da autora. Nos poemas em que vive essa personagem, Adília atualiza o drama amoroso da “freira poetisa barroca” através de uma leitura tragicômica das *Cartas Portuguesas*. A espera de Marianna por Chamilly ganha contornos pós-modernos nos quais a idealização de qualquer absoluto, inclusive no amor, revestir-se-á de um tom *kitsch* – “Batem à porta/ do convento/ Marianna pensa/ as testemunhas de Jeová/ ou a publicidade/ mas não/ é Chamilly” (LOPES 1997b: 314). Na versão adiliana, Chamilly volta para os braços de Marianna, e o fato será a “prova de fogo do amor absoluto” (ENGELMAYER 2004: 278), pois, como frisa Engelmayer, “a imagem idealizada do amado, apertada no espartilho do quotidiano, começa[rá] a empalidecer” (*ibidem*). Nos poemas de Adília, o romance entre Marianna e Chamilly se fará plausível contemporaneamente à medida que abandona o espaço do estritamente idealizado para se deixar atravessar pelos atropelos da vida comum – “Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Marianna/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres” (LOPES

2000b: 432).

Justamente por circularem dentro da esfera de um corriqueiro compartilhável pelos leitores, os personagens de Adília confundir-se-ão com a personalidade empírica projetada pelos textos da autora. Porém, semelhantes à *persona* Adília ou à *persona* Maria José, as suas outras *personae* nunca deixar-se-ão ver numa relação linear com o mundo. Inclusive porque algumas das características e das ações apresentadas por elas só serão concebíveis quando consideradas dentro de um espaço ficcional. Exemplo disso é a irreverente história de amor entre Maria Andrade e Túlio, em *A Continuação do Fim do Mundo* (1995). Os poemas do livro apresentam um par anti-romântico que se casa numa drogaria – e é o droguista que faz os papéis de padre, notário e testemunha. Depois, Túlio e Maria tornam-se pais de “um par de gêmeos/ não belos/ mas em extremo/ bondosos/ com os animais” (LOPES 1995: 233) e envelhecem juntos “Como um vestido usado/ e um fato usado/ ambos de bom pano/ e de bom corte” (*ibidem*: 274).

Os poemas de *A Continuação do Fim do Mundo* propõem uma continuidade à novela *Do Fim do Mundo* de Nuno Bragança²⁸. Tanto em Adília quanto na prosa de Bragança, o “enredo” desenvolve-se de acordo com um esquema compatível com nosso mundo habitual. Porém, Adília Lopes faz questão de sublinhar os absurdos da vida a dois porque, para a poetisa, somente na partilha do “absurdo cotidiano” será possível uma satisfação do vivido e do estético. Para experimentar o extraordinário, o Túlio adiliano não mais precisará de viagens, esportes radicais e festas – como quando ao lado da antiga esposa. O extraordinário se mostrará visível já nas discrepâncias do encontro de duas vidas singulares que se põem em íntima convivência. Túlio escolherá “entrar calmamente numa idade madura, na companhia de uma mulher a quem falta um companheiro” (SILVA 2007: 114), mas essa escolha não deixará de reservar uma boa dose de excentricidade para a vida da personagem. Túlio amará Maria Andrade, Maria Andrade amará Túlio; mas cada um o fará da maneira que pode. Amam de maneira não ensaiada, não idealizada – de forma até um tanto bizarra – pois têm a *infância* de desconhecer o “como devia ser” das coisas. Tal nos mostra a primeira estrofe do poema “Casamento”:

²⁸ No romance de Nuno Bragança, o médico Túlio abandona a sedutora e inteligente esposa por uma desconhecida com a qual se encontra, todos os dias, no comboio que ele toma para ir ao trabalho. Túlio nunca chega a conversar com a mulher, mas repara que ela está sempre a tricotar um suéter. Na continuação que Adília Lopes oferece à história, essa mulher ganhará um nome e uma biografia.

Túlio pegou
na mão esquerda
de Maria Andrade
e enfiou-lhe o anel
no dedo anelar
o anel servia
às mil maravilhas
embora ambos
se tivessem esquecido
de o experimentar
antes de o comprar
e o droguista
asmático
também não se lembrasse
disso (LOPES, 1995: 225)

Encontramos outro exemplo no seguinte poema: “Porque é que/ as tuas agulhas de tricot/ são tão amarelas?/ perguntou Túlio/ porque tenho/ mau gosto/ disse Maria Andrade/ Túlio sorriu/ e Maria Andrade sorriu/ de o ver sorrir” (*ibidem*: 246). E no poema de desfecho do livro, temos um verdadeiro manifesto em defesa da falha como motor que movimenta vida e poesia: “e as canções das crianças mortas/ mesmo mal cantadas/ ou sobretudo quando/ mal cantadas/ não morrem nunca/ em cada instante/ deste mundo/ e do outro/ (esta é a montanha/ que vai ao sermão/ dar graças ao irmão/ e a Deus)” (*ibidem*: 276).

Em Adília Lopes, a defesa da antiperfeição é não apenas estética, mas também política. As histórias de amor adilianas serão satíricas na justa medida que destoarão do artificial perfeccionismo das relações pessoais hoje em voga – de casais lindos e sempre sorridentes com filhos perfeitamente saudáveis. Podemos, então, supor que o tom *kitsch* do idealismo amoroso de Marianna Alcoforado e a paixão burlesca do casal Maria Andrade e Túlio, além de funcionarem no sentido de gerar uma maior identificação com o leitor atual por meio de uma concepção menos absoluta (e mais cômica) do amor, atuarão, da mesma forma, como crítica à superficialidade (e porque não dizer à mercantilização) das trocas afetivas nos nossos dias.

Afirma Adília: “Para ser feliz não é preciso foder, ao contrário do que apregoam as revistas. Neste meu tempo de horror económico, parece que tudo gira à volta das fodas” (LOPES 2000b: 439). E mais adiante, no texto da “Nota da Autora” de *O Regresso de Chamilly* (2000), de onde extraímos o depoimento acima, a autora declarará: “Não andei de foda em foda, mas andei de livro em livro a mendigar o amor

sem ironia que, afinal, Deus me deu e dá sempre em cada dia” (*ibidem*)²⁹. Adília deambula pela escrita na busca de travar com o leitor um diálogo que tenha por base a *honestidade*, no qual se possa construir um espaço de franqueza, um “amor sem ironia”. A autora se mostra ao leitor para que ele possa também se ver no texto. Deseja que a feitura e a leitura do poema aconteçam juntos, numa relação de cumplicidade:

Eu realmente falo muito
em raparigas
ora as raparigas
haverá excepções
foram sempre muito minhas amigas
da onça
um dia convidei uma
para morrer comigo
hei-de tentar entrar na morte
a dançar disse-lhe eu
ela disse-me o que tu dizes
não se escreve
pois não não lhe disse eu
e o que eu escrevo não se diz
então vamos comer um gelado
eu não vou eu digo
apetece-me um gelado
mas não como disse-me ela
o que é se pode fazer
com uma rapariga destas? (LOPES 1985: 35)

Para Adília Lopes, ignorar que, na poesia, há uma vida em jogo é, de certa forma, anular a própria experiência estética. Mas, em momento algum, Adília deixa de sublinhar o quão complexa é a ligação entre o ficcional e o vivido, e o quão paradoxalmente irônica é a ideia de sinceridade.

Essa percepção da existência simultânea de uma continuidade e de uma descolagem entre o factual e o escrito, vincular-se-á ao tipo de sugestão autobiográfica oferecida pelos textos da autora. Há neles a projeção de uma personalidade, mas que nunca se definirá entre o falso e o verdadeiro: “A poetisa/ não é/ uma fingidora// Mas a linguagem-máscara/ mascara” (LOPES 2006: 574). Adília escreve no desejo de

²⁹ O misticismo adiliano aparecerá, sobretudo, por meio da anticrueldade destacada por Rosa Maria Martelo no ensaio “Contra a crueldade, a ironia” (2010), tomando, assim, contornos franciscanos, como lemos no poema: “Cristo é esta osga/ que está/ antes/ de eu chegar/ na parede/ da minha cozinha/ e só agora/ eu dou por ela/ mas ela/ deu por mim/ antes de eu/ dar por ela/ (deu por mim/ antigamente)” (LOPES 2002: 468). Os poemas de Adília operam uma subversão do cristianismo o colocando também no plano da imanência e do cotidiano.

conviver, colocar a vida em comum, mas também na consciência de que isso só poderá acontecer através do embate direto com o dispositivo da linguagem. Por isso, os poemas adilianos esgrimam com a capacidade de apresentação e conversão da experiência em linguagem – sabendo que uma sempre surgirá em relação à outra.

O pacto autobiográfico que Adília Lopes propõe aos seus leitores é, pois, um pacto enviesado. Está lá, não pode passar despercebido; contudo, da mesma forma que será dada ao autor a possibilidade de se mostrar “em verdade” no texto, ao texto caberá construir a verdade do autor. Tal como questiona Paul de Man em “Autobiography as De-Facement”,

[w]e assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?” (DE MAN 1984:69, *italico do autor*)

Com Paul de Man podemos pensar que não há, na *escrita de si*, uma relação de diretividade que vai do autor para o texto. Tampouco uma relação de causa e consequência entre vida e escrita. Essas duas, na verdade, se entrelaçam no incessante processo de se fazerem uma à outra. Ainda que a representação autoral conste no texto com um elevado grau de nitidez, a presença do autor jamais será uma fórmula dada a ser verificada linearmente – já que o próprio autor é leitor do texto e leitor/escritor de si³⁰.

No livro *Sete Rios Entrecampos* (1999), lemos em dois poemas exatamente iguais, que só se distinguem por seus títulos – “Emily Dickinson” e “S. João da Cruz”: “Mesmo que pudesse/ dizer tudo/ não podia dizer tudo/ e é bom assim” (LOPES 1999a: 358). Destacamos esse(s) poema(s) por acreditarmos que ele(s) expõe(m) de maneira muito clara o que achamos ser a concepção poética adiliana acerca do gesto de escrita e de escrita da vida. É um gesto da imperfeição, de aceitação da falha. É, ainda, gesto de

³⁰ Sem nos atermos aqui aos problemas que as ideias demanianas trazem para a definição da autobiografia enquanto gênero literário, pensamos que elas possibilitam perceber melhor a consistência do viés autobiográfico em Adília Lopes, pois, como desenvolve Carina Infante do Carmo a este respeito: “Segundo ele [Paul De Man], qualquer leitura tem uma dimensão especular e, no caso da autobiografia, esse facto é interiorizado pelo texto porque o *eu*-autor se dá como assunto da escrita. Em contraponto, ainda na sua óptica, aí se revelam dois obstáculos à genericidade da autobiografia: a inexistência da possibilidade de o sujeito ser matéria de autoconhecimento e a indistinção dele face ao registo de um qualquer *eu* ficcional”. (CARMO 2010: 30, 31)

singularidade. As “biografias” de São João da Cruz e de Emily Dickinson podem nos ser dadas exatamente com as mesmas palavras. Todavia, essas palavras ganharão contornos singulares ao tocarem as particularidades de subjetividade e de discursividade que cada poeta/sujeito projeta.

2.2 A ironia do diário íntimo

O poema: “A poesia de cada dia/ nos dai hoje” (LOPES 2010: 23) aparece no último livro de Adília Lopes até agora publicado. Um livro tímido – de pouco mais de vinte páginas – no qual os poemas não ultrapassam muito em tamanho este que transcrevemos acima. São centelhas de vida convertidas em verso. Registros de coisas cada vez mais mínimas: “À noite/ com a iluminação pública/ as sombras dos choupos/ nas cortinas das janelas/ da minha sala” (*ibidem*: 9); “A minha varanda velha/ com quatro gerânios velhos” (*ibidem*: 14); “Chego cedo ao café/ à hora a que estão a entrar/ as batatas e as cebolas/ os legumes dão-me paz” (*ibidem*: 18).

Neste direcionamento para o cada vez menor – quase em formato de haikai³¹ – a vocação de Adília para o olhar sobre o cotidiano irá, cada vez mais, se converter em uma poesia do instante. “O mais poético porque mais prosaico”, postulado por Adília, se intensifica, carregando de lirismo esses microrretratos do banal.

Os poemas de Adília Lopes se deslocam da rua para a casa, do público para o íntimo contaminando reciprocamente o público e o privado. A poetisa abre uma fresta para que mundo e intimidade se conjuguem no limite de um espaço entre o interior e o exterior: “Café/ lugar que é rua/ e casa” (LOPES 2010: 20).

No poema “45 Anos”, Adília já havia afirmado que o seu lugar era em casa: “É tempo/ de regressar/ a casa// A poesia/ não está/ na rua (*idem* 2006: 580). Do mesmo modo, já havia dito: “Acho que não preciso/ de escrever/ mais// Acho/ que já não/ quero escrever// Acho/ que estou/ a deixar/ de escrever” (*ibidem*: 600). Note-se que foi num poema que a Adília afirmou que não mais escreveria poesia. Ainda assim, ela comprometer-se-á com o pacto proposto. Se disse que não mais escreveria poemas, que

³¹ Diz Adília em entrevista a Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre: “As microbiografias são os incidentes ou os biografemas do Barthes. São os haikais que os ocidentais podem fazer. Quando se põem a escrever sobre rãs e sobre orvalho, não vão longe” (LOPES 2001d: 21).

se voltaria para o espaço íntimo da casa, no livro posterior à promessa (e à quebra dela), Adília não deixará de oferecer uma explicação: saiu apenas para “apanhar ar”. De forma semelhante àquela que Abel Barros Baptista observou diário de Eduardo Prado Coelho, intitulado *Tudo o Que não Escrevi*, Adília mostra “quem é quando não escreve, servindo-se para isso da mesma escrita” (BAPTISTA 2003: 31).

E chegamos ao título desse último livro: *Apanhar Ar*. Adília Lopes escreve para “apanhar ar”. Escreve em busca da “pequena saúde” que Deleuze falou ser a dos escritores: “uma irresistível pequena saúde que vem daquilo que viu e escutou, das coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, e que lhe dá, no entanto, devires que uma grande saúde dominante tornaria impossíveis.” (DELEUZE 1997: 5). Mas as “coisas demasiados grandes” serão vistas em coisas demasiado pequenas (e vice-versa), porque serão percebidas no interstício entre o “eu” e o mundo que, em Adília, ganhará forma na atenção minuciosa dada ao cotidiano: “a poetisa é a mulher-a-dias/ arruma o poema/ como arruma a casa/ que o terremoto ameaça/ a entropia de cada dia/ nos dai hoje/ o pó e o amor/ como o poema/ são feitos/ no dia a dia” (LOPES 2002a: 447).

Rezar para que a poesia não falte é o mesmo que rezar para que não faltem os dias; uma está em função dos outros. Pede-se aos dias que se convertam e se transformem em escrita. “Aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido”, disse Blanchot (2005: 274) acerca do diário íntimo³². Nas palavras de Adília: “Perco-me/ no labirinto/ dos dias// Ganho-me/ no labirinto/ dos dias// A poesia/ é o perde-ganha// E o labirinto/ dos dias/ é o labirinto/ dos dias” (LOPES 2004a: 583). O cotidiano é poema, mas o poema é também cotidiano – no perde-ganha entre um e outro, o sujeito se deixa perder nos labirintos da linguagem.

³² No início do texto de Maurice Blanchot a que nos referimos, “O Diário Íntimo e a Narrativa”, o autor sobreporá a narrativa ao diário íntimo por esta “rasgar o tecido dos acontecimentos” (BLANCHOT 2005: 272), enquanto o diário seria “uma maneira cômoda de escapar do silêncio, como ao que há de extremo na fala” (*ibidem*: 273). Porém, Blanchot sublinhará que quando o diário volta-se para o interior da escrita, quando aqueles que o escreveram e “reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se, mas somente transformar-se e destruir-se, e que prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmo, num lugar ao qual não têm acesso, deixaram-nos, segundo suas forças, fragmentos, aliás por vezes impessoais, que podemos preferir à qualquer obra” (*ibidem*: 277).

A escrita de Adília Lopes é uma escrita que “arruma a casa/ que o terremoto ameaça”. O texto é “abismo e sofá” (LOPES 2001b: s/p), espaço de queda mas, da mesma forma, objeto doméstico onde se pode estar confortavelmente. Escreve-se – como o doente ou o encarcerado nas horas que lhe cabem de sol – para apanhar ar, para manter a “pequena saúde” ou aproveitar um instante de liberdade (ainda que incompleta).

A “autobiografia” adiliana refere-se a um nome e a uma personalidade criados; o seu “diário”, a um deslindar de instantes escritos³³. Logo, o tempo e o sujeito que se “contam” ganham outras reverberações³⁴.

FIM DE TARDE EM LISBOA

O meu quarto
é um aquário
e eu um peixe
para o choupo
que me vê
do outro lado
dos vidros
da janela

As sombras
do choupo
e o Sol
de Junho
são mãos
a dizer-me
adeus

A luz
e o rumor
do vento
nos choupos
são borboletas
brancas

É feriado
10 de junho
e Corpo de Deus

³³ Percebemos a presença dessa poesia do instante, especialmente, em três livros recentes da autora – *Le Vitrail La Nuit* * *A Árvore Cortada* (2006), *Caderno* (2007) e *Apanhar Ar* (2010). Em *Namorados Pobres, Dobra* (2009), os poemas seguem a linha mais narrativa/romanesca de Adília.

³⁴ Acerca disso, Abel Barros Baptista já havia concluído, em ensaio que trabalha as particularidades da crônica e do diário, que “o diário é incapaz de fazer regressar o nome ao portador do nome, é incapaz de reintegrar na personalidade do autor os elementos dispersos do seu nome e de lhe recompor a identidade – o diário não é senão outra forma de relançar o nome numa fortuna imprevista e incontrolável” (BAPTISTA 2003: 46).

Vou ler
Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico
de Orlando Ribeiro
acabei de ler
Não matem o bebé
de Kenzaburo Oé

São 18h18
estão 26° C
no meu quarto

Já começou
a refrescar

De manhã
em Santa Isabel
foi dia
de primeiras comunhões

Calhou-me
quase uma migalha
de hóstia
havia
muita gente (LOPES 2004a: 557)

No poema, a imagem do sujeito nos é oferecida de forma completamente indireta. Para começar, é dada por um choupo que vê o sujeito através da janela – e o choupo o vê como um peixe. O sujeito perde a centralidade: coloca-se à mercê do olhar de uma planta que o vê como um animal. E o que fica do momento que esse sujeito se põe a contar é igualmente difuso: um fim da tarde, “a luz e o rumor do vento”, os livros lidos. Há, é certo, uma data precisa, vinculada à comemoração da celebração católica do *Corpus Christi*, data que marca o culto da transformação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo. Mas, para a poetisa, só restam as migalhas das hóstias: os fragmentos do comum, e da conversão desse comum em revelação (o pão é corpo do filho de Deus), com os quais ela comunga (como fosse a primeira vez) e escreve o poema. O que são detalhadamente descritas são coisas “demasiado pequenas” – as condições do clima, o título e os autores dos livros, a hora e os minutos –, mas que acabam por se transmutar em coisas “demasiado grandes” para o sujeito que se deixa ser atravessado por essas coisas. Se ficamos sabendo de algo a respeito desse sujeito será de forma completamente indireta – através dos fragmentos que ele nos oferece e que compõem a “protagonista” do poema.

Em paralelo ao texto acima, lemos, no trecho introdutório de Adília em entrevista para a *Revista Inimigo Rumor*, nº 10:

Estou a responder por escrito a esta entrevista. É domingo de Ramos. Dia 8 de Abril de 2001. Estou no meu quarto. Em Lisboa. Vou responder primeiro à mão e só depois passo, digito, para a disquete. O papel é cor-de-rosa reciclado. E a caneta é verde-alface, feita no Japão. (LOPES 2001d:18)

Os temas e os esquemas textuais do poema e da declaração relacionam-se entre si. São tão exatos, precisos e pormenorizados que inevitavelmente passamos a os julgar por um critério de verdade. Juntos, moldam a personagem Adília Lopes: mulher, residente em Lisboa, católica e de gostos *kitsch*. Porém, é também nessa exatidão que o sujeito se perde. Preso às ninharias do dia a dia, dilui sua inteireza.

Podemos, assim, notar nesta poesia uma catábese do poético, que passa por uma concreção extrema do sujeito lírico. Ainda que textual, o sujeito adiliano – através de um complexo detalhamento das suas características físicas, emocionais e contextuais – traz, em si, a possibilidade de ser dimensionado como “pessoa real” e, mais longe ainda, como pessoa comum. Adotando formulações típicas dos gêneros autobiográficos, Adília Lopes traz para o interior da poesia a ideia de veracidade simulada por esses gêneros. Dessa forma, desloca o lugar do sujeito lírico que aparece estranhamente vinculado à figuração de uma personalidade, mas sem deixar de se afirmar como produto do texto.

Ao apropriar-se dessas narrativas da “personalidade” (gêneros “menores”, mais “acessíveis” e mais “consumíveis” por maior número leitores), a poesia adiliana desvirtua, pois, o lugar privilegiado e autônomo do poético na tradição da modernidade estética. Ao sugerir a ideia de que seus textos derivam de anotações pessoais, a poetisa põe ainda em jogo as questões do público e do privado, da confessionalidade e da relação com o ínfimo do cotidiano. Mais: convoca o poema como objeto sempre a se fazer – como incompletude, fragmento. Pois, conforme sugere Abel Barros Baptista, a anotação no diário a cada dia “é insignificante, não porque o seja necessariamente em si mesmo enquanto acontecimento ou rotina da vida quotidiana, mas porque fora submetida ao calendário lhe recusa a posteridade de sentido” (BAPTISTA 2003: 33). E vamos adiante no texto:

Então, o sentido do calendário dá aos diários uma de duas únicas justificações: ou a que se estriba na ilusão da notação imediata, da coincidência plena e actual entre o acontecimento e a escrita do acontecimento, que anularia a representação e consequentemente reforçaria a autenticidade do diário; ou a que recolhe dele apenas a fragmentação como forma de resistência à retórica do desenvolvimento; à totalização da obra, à ilusão da arquitetura como veículo privilegiado do sentido e da verdade. (*Ibidem*)

Percebemos, na obra de Adília Lopes, uma vertente diarística, na medida em que, essa poesia simulará uma escrita reflexiva do instante e de apreensão do ínfimo e do vulgar. Além disso, os livros adilianos simularão a sequencialidade do cotidiano – e as modificações de personalidade no decorrer dos anos – de uma vida particular. Um exemplo especial da maneira como Adília Lopes trabalha com a estrutura do diário íntimo pode ser visto no poema “Diário lisboeta”, publicado no Jornal *Público* em maio de 2011. É um poema que, seguindo a linha tomada por Adília nos seus últimos livros, e sobretudo no *Apanhar Ar*, apresenta uma escrita que reflete sobre os instantes banais da vida comum. Neste caso, o poema incorpora totalmente a ideia do registo diarístico, explicitando datas e relacionando-as a pequenos acontecimentos do cotidiano.

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: 7)

Os poemas de Adília estão “datados” não só porque expõem o calendário, mas também porque se remetem à atualidade do sujeito que escreve, tal como referiu Derrida à propósito do *Ecce Homo* nietzschiano. O tempo narrado coincide com o momento da escrita³⁵ (mesmo quando memória) – o que reforça a ideia de autenticidade:

³⁵ É interessante também notar que o poema interage com o próprio meio em que foi publicado, transformando em notícia uma série de banalidades que comumente não são vistas como dignas de serem noticiadas. Nesse sentido, Adília Lopes aproxima-se do registo poético de Irene Lisboa, que também

Dater, c'est signer. Et «dater de», c'est aussi indiquer le lieu de la signature. Cette page est en quelque sorte datée puisqu'elle dit «aujourd'hui» et aujourd'hui mon «anniversaire». L' anniversaire, c'est l'instant où l'année tourne sur elle-même, forme avec elle-même un anneau, s'annule et recommence.” (DERRIDA 1984: 53)

E, nesse sentido, recordemos, os poemas de Adília que trazem uma referência à idade. Em alguns deles, um confronto entre os dados biográficos da autora e as datas de publicação dos poemas comprova a existência de um vínculo autobiográfico. Em *Clube da Poetisa Morta*, publicado em 1997, lê-se, em uma estrofe do poema “OP-ART”: “Tenho 32 anos/ nunca fui a um enterro/ e também nunca fui/ ao Algarve” (LOPES 1997b: 293). E em diversas situações de entrevista (ou mesmo em suas crônicas), Adília Lopes declarou ter nascido no ano de 1960. Ora, basta fazer as contas para verificarmos a existência de uma quase linearidade entre os poemas e a biografia da autora³⁶. Podemos constatar a mesma relação quando lemos, no primeiro verso de um poema de *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, publicado pela primeira vez em 1987: “Marianna faz vinte e oito anos” (LOPES 1987b: 78).

É escrevendo, e através de seus múltiplos *sujeitos-máscaras-personagens* que Adília fala a respeito de seus dias, da sua idade, dos gatos, da tia Paulina, da rua onde mora. É também num de seus poemas que afirma: “Ao espelho/ e nas fotografias/ gosto de reconhecer/ a minha carinha/ com carinho// Nem sempre/ foi assim/ por isso/ eu digo/ isto” (LOPES 2004a: 158). Através da escrita, tece-se um tempo e uma subjetividade: o texto é o espelho do sujeito poético. Porém, para Adília, sozinho o espelho de nada vale: é necessário sugerir que há alguém que vive na imagem projetada.

Através da apresentação da “história” de uma vida como feita de uma constelação de pequenas coisas e de uma memória que é, sobretudo, um arquivo artístico, a poesia de Adília inscreve no tempo cronológico a possibilidade de experimentação de uma outra dimensão do tempo: “Vivo/ no instante/ casa/ da eternidade” (LOPES 2006: 594). A autora dá a ver que o tempo da vida e da escrita podem vir a se encontrar, pois são ambos tempos de instantânea e eterna remodelação.

através de um olhar apurado sobre o banal, convocava uma atenção e um “deslumbramento” diante do cotidiano, o que acabava por provocar uma indiscernibilidade entre a prosa e a poesia – de tal modo que esta autora tenha afirmado na abertura de *Outono Havias de Vir Latente Triste*: “Ao que vos parecer verso chamai verso e ao resto chamai prosa” (LISBOA 1991: 284).

³⁶ Em *Apanhar Ar*, a idade tematizada no poema “50 Anos”, passa a ser justamente a que a autora teria no ano de publicação do livro. Talvez seja produtivo, a partir daí, pensar a ideia de obra como produto do instantâneo, que *Apanhar Ar* nos traz.

Mas, para isso, essa poesia partirá do tempo esquadriado em dias, horas, minutos tal como normalmente o vivemos. A escrita de uma vida surgirá, assim, *arranhando* o esquema teleológico de uma pessoa que conta os dias num tempo sucessivamente organizado.

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”, conforme já havíamos proposto através da noção de figura barthesiana. É ainda Roland Barthes que esclarece, em “Durante muito tempo fui dormir cedo”, debruçando-se sobre a obra proustiana: “Essa desorganização da biografia não é a sua destruição. Na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, de maneira identificável, mas esses elementos estão de certo modo desviados” (BARTHES 1987b: 245). Barthes indicará que um desses desvios será o de uma nova consistência do “eu”, que “não é aquele que se lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse “eu” é um “eu” de escritura, cujas ligações com o “eu” civil são incertas, deslocadas” (*ibidem*).

Em paralelo a essa ideia, Barthes, em “Deliberação” – ensaio no qual se interroga acerca da “utilidade” de escrever (e publicar) um diário –, afirmará que este estará condenado a uma dupla simulação: o diário basear-se-á na forma “antecedente e imóvel” do diário íntimo, que por sua vez ancorar-se-á na representação da emoção, a qual por si já é “cópia da mesma emoção que se leu em algum lugar”. Para Barthes, “relatar um humor na linguagem codificada da Lista de Humores é copiar uma cópia; mesmo que o texto fosse «original», já seria uma cópia” (*ibidem*: 304). Haveria assim no “eu” do diário uma sobrecodificação: a representação de uma intimidade em cima de uma intimidade que já seria resultado de uma representação. Ou seja, as memórias e os sentimentos transpostos para a escrita seriam já previamente delineados pelas memórias e sentimentos compartilhados culturalmente; estes por sua vez, seriam colhidos e retrabalhados pelas memórias e sentimentos do escritor (devedor e sucessor da cultura da qual faz parte).

Será, pois, através da apropriação e da *torção* da tradição que Adília Lopes, na escrita dos seus dias e das suas memórias, sublinhará as fraturas existentes na subjetividade (empírica e textual). A percepção de que a manifestação da emoção – e,

duplamente, da emoção corporificada em texto – seria “pescada” de uma “Lista de Humores” já antes ditos e escritos pelos discursos e pela cultura, leva Adília ao desejo de fazer transbordar a vida do texto no texto da vida³⁷. Pensar na vida como processo de feitura, permite esperar que texto e vida possam coincidir: “Eu sou a luva/ e a mão/ Adília e eu/ quero coincidir/ comigo mesma (LOPES 1999a: 337). O “eu” diarístico, quando tornado personagem/figura da escrita, foge da sua determinação, descola-se da identidade de um referente. Artifício e realidade coexistem. Em *O Decote da Dama de Espadas* (1988), publicado quase dez anos antes do livro do qual transcrevemos o poema anterior, lê-se:

Eu quero
um par de luvas
de que cor não sei
para desvestir as mãos
não pense que é para esconder as mãos
que quero desvestir as mãos
não tenho medo das impressões digitais
é para desvestir as mãos
é isso mesmo só isso
não vale a pena abrir os dedos das luvas
dedo a dedo
com a espátula de madeira
não vale a pena deitar pó
de talco dentro dos dedos
essas luvas servem
para desvestir as mãos?
Deixe-me ver a sua mão
I
como tem a mão
como é que fez isso?
podia responder-lhe assim
Me gusta ver la sangre! (LOPES 1988: 121)

O artifício da subjetivação poética não será um meio no qual a poetisa tematizará obliquamente os sentimentos, mas passa a ser visto como veículo para que a

³⁷ Duas questões desenvolvidas, no primeiro capítulo desta dissertação, reverberam aqui. A primeira refere-se à realidade de Adília ser uma realidade discursiva. As emoções, por essa via, são códigos do discurso (“Lista de Humores”), que serão por ela trabalhados como tais. É possível perceber que, nesse sentido, vida e poesia possam ser coincidentes, já que ambos são tomados por meio da discursividade. A segunda questão – que abrange a primeira – diz respeito àquilo que desenvolvemos através da ideia nietzschiana de que vivemos numa realidade já previamente interpretada pela linguagem. A linguagem afirma o que são as coisas, para que as estabilizemos enquanto identidades passíveis de comunicação. Por essa via, somos levados a conhecer e a comunicar as emoções pelo sentido que já aprendemos a ter diante delas.

subjetividade possa apresentar-se tal como é: em devir. Adília “não tem medo das impressões digitais”. Quanto mais sincero é o poeta mais vestido estará de artifício. E, da mesma forma, o inverso: quanto mais vestido do artifício poético, mais sincero poderá vir a ser o poeta³⁸. Equilibrando-se na instabilidade entre a verdade e a simulação (e a simulação como verdade, e a verdade como simulação...), o público e o privado, o literário e o não-literário, os poemas adilianos reelaborarão as questões em torno da subjetividade poética da modernidade.

Na declaração a *Revista Relâmpago* que referimos no início do capítulo, Adília Lopes diz a respeito da relação entre o seu poema e uma composição de Sophia de Mello Breyner Andresen: “Onde a Sophia viu a paisagem, eu vi o meu corpo.” (LOPES 2008: 110). O poema de Sophia, “Soror Mariana – Beja”, a que Adília Lopes se refere é o seguinte: “Cortaram os trigos. Agora/ A minha solidão vê-se melhor” (ANDRESEN *in* 2008: 110). E a partir dele, Adília escreve: “Apanhei o cabelo/ em rabo de cavalo/ agora a minha solidão/ vê-se melhor/ vê-se tão bem/ como a minha face// E a minha face/ é desassombrada/ as sombras/ não são minhas” (LOPES 2008: 109). O sentimento que Sophia irá projetar em Soror Mariana – por sua vez, projetado no campo de trigos –, em Adília, tomará a forma da face. Sophia tem a freira e a paisagem como correlativos para a solidão. No poema adiliano, o correlativo será a face. E uma face não é um rosto. É apenas algo que se põe à luz, que *esquece* a sombra: é “desassombrada” através do poema. As sombras – aquilo que está por trás do que é exposto *à luz* em poema – não pertencem a Adília, porque não pertencem ao poema.

Mas a poetisa afirma: “me gusta ver la sangre”. Faz questão de realçar a transfusão entre o corpo do autor e o corpo do texto. Deseja ser “a luva e a mão”, propõe-se a *encarnar* o artifício poético.

Para não
me perder
escrevi

Escrevi
porque não
te perdi

³⁸ Concepção da modernidade estética da qual Adília não deixa de ser uma sucessora.

A escrever
escrevo-me
e escrevo-te

Escrevo menos
para mim
do que para ti

Os meus versos
vão dar à tua casa
(eu não quero voltar
para a cada dos meus pais)

Mas vêm aí os pardais (LOPES 1999a: 335)

A vida é colocada como espaço de convívio – entre o leitor e o autor, entre o sujeito textual e o empírico e, ainda, em relação a uma subjetividade em processo (o que o sujeito pode vir a ser). No poema, há um sucessivo desprendimento do “eu”: o sujeito escreve para não se perder; escreve para o outro; escreve para escrever a si e ao outro; escreve mais para o outro do que para si; escreve por não querer voltar a um espaço identitário “familiar” e por fim... lá estão os pardais, por mera questão de rima. O “voar outro” pessoano se complexifica, podendo ser lido não apenas sob o foco da encenação, mas na percepção de que o sujeito é, em si, multifacetado. Em entrevista para a Revista *Inimigo Rumor*, nº 20, Adília Lopes irá declarar: “Nunca me desdobro, isto é, não me vejo a escrever. Nada tenho a ver com Pessoa. Enfim, todos depois de Pessoa têm a ver com Pessoa. Mas o duplo não me interessa” (LOPES 2008: 99). O não interesse de Adília Lopes pelo mecanismo de alterização poética pessoano não significará que a poesia da autora será feita no mais absoluto derramamento lírico – as inúmeras máscaras que usa são prova disso. Tendo a ver com Pessoa, como todos, depois do poeta, têm a ver com ele, Adília Lopes perceberá a identidade do sujeito poético como uma identidade sempre em devir. A marca da poesia adiliana estará, na verdade, em fundir o sujeito lírico à pessoa de carne e osso, apresentando ambos em aberto. A figuração de uma identidade (lírica e subjetiva) não virá, pois, através de uma afirmação, mas de uma pergunta; como Barthes concluirá acerca daquele que escreve o diário:

No fundo, todos esses desfalecimentos do sujeito designam bastante bem certa falha do sujeito. Essa falha é a existência. O que o Diário levanta, não é questão trágica, a questão do Louco: “Quem sou?”, mas a questão cômica, a questão do Pasmado: “Sou?”. Um cômico, eis o que é o autor de Diário.” (BARTHES 1987b: 312)

Em “Out of the past”, Adília escreve: “Preciso que/ me reconheçam/ que me digam Olá/ e Bom dia/ mais que de espelhos/ preciso dos outros/ para saber/ que eu sou eu” (LOPES 1999a: 345). E na mesma obra dirá: “A minha vida/ foi um mau sonho/ mas agora é minha/ eu sou eu” (*ibidem*: 385). E em *Le Vitrail La Nuit * A Árvore Cortada*: “Um espelho/ não é/ uma janela// Um espelho/ não é/ um quadro// Quem espreita/ por meus olhos/ no espelho/ sou eu// E eu/ sou eu// Não há/ enigmas” (*idem* 2006: 580). A sentença “eu sou eu”³⁹ que forja a solução do enigma, na verdade, apronfunda-o. Os dois pólos de uma possível estabilização de identidade surgem sem referente de estabilização. E eis a grande ironia do intimismo de Adília Lopes: ao mesmo tempo que se apresenta em tamanha evidência, o lugar do sujeito se desloca infinitamente, reverberando no vazio da sua indeterminação. Em “eu sou eu”, sujeito e predicado têm igual valor. O que fica entre eles é o “sou”: a subjetividade dobra-se ironicamente sobre si mesma, desloca a pergunta de “quem é o sujeito?”, para a inquirição a respeito do seu próprio modo de existência. “Nela [Adília Lopes], o sujeito é de tal modo uma ficção que sente a necessidade de proclamar, como na portada de *Florbela Espanca espanca*, que «Este livro/ foi escrito/ por mim»” (SILVESTRE 2000: s/p).

E, aqui, acreditamos ser produtivo convocar as ideias de Paul de Man quando, em “A Retórica da Temporalidade”, problematiza a noção de *dédoublement* da ironia baudelairiana – a ironia definida a partir de um sujeito duplicado em si mesmo: “la puissance d’être à la fois soi et un autre ” (BAUDELAIRE *apud* DE MAN 1999: 232). Em diálogo com a ideia de *dédoublement* da ironia baudelairiana, Paul de Man afirmará que “[a] natureza desta duplicação é essencial a uma compreensão da ironia. Trata-se de uma relação, no interior da consciência, entre dois eus, e no entanto, não é uma relação

³⁹ Esta construção será uma constante da poesia adiliana. Podemos encontrá-la, por exemplo, em *Irmã barata, Irmã Batata* (2000) – “Eu sou eu e a minha circunstância como disse Julio Iglesias” (LOPES 2000: 421) – ou ainda no poema “Poetisa-Fêmea, Poeta-Macho” de *Mulher-a-dias* (2002) – “Eu estou nua/ eu estou viva/ eu sou eu” (LOPES 2002: 463). Neste último poema – e voltando a algo que tratamos no capítulo 1 – fazemos notar o modo como Adília trabalha subvertendo a ideia de confessionalidade associada a uma escrita feminina.

intersubjectiva” (DE MAN 1999: 232). É uma relação isenta de poder, pois já não há uma pessoa que ri da outra, mas a fissura do próprio sujeito que se desdobra em objeto de riso. E essa duplicação será somente possível “*por meio*” de uma linguagem, através da sua prevalência, do seu uso enquanto matéria e não instrumento. Será, pois, um trabalho ironista da linguagem que dividirá “o sujeito entre um eu empírico, imerso no mundo, e um eu que se torna como que num signo através da sua tentativa de se diferenciar e auto-definir” (*ibidem*: 234). E mais adiante, diz ainda Paul de Man:

A linguagem irónica cinde o sujeito num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num eu que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento desta inautenticidade. Isso não a torna, no entanto, uma linguagem autêntica, visto que reconhecer a inautenticidade não é o mesmo que ser autêntico” (*ibidem*: 234, 235)

Na formulação “eu sou eu” adiliana, os dois lados em que a subjetividade se projeta – o empírico e o textual – reconhecem a inautenticidade em afirmar uma identidade. “As osgas têm um eu? As plantas têm um eu apesar de não terem cérebro? E as pedras?”, questiona Adília, num texto de *Irmã Barata, Irmã Batata*, que tem como sequência e desfecho: “O eu, um eu, o meu eu precisa de luz e de escuridão” (LOPES 2002a: 417). Ao mesmo tempo que se revela, o “eu” se apaga, se inquirindo dentro da própria afirmação. É, pois, ironicamente que Adília o define – “Pateta, patética, peripatética: eu” (*ibidem*: 421).

Comicidade da poesia de Adília Lopes: buscar uma definição de Adília Lopes. Um pseudônimo? Um heterônimo poético? Uma pessoa de “verdade”? Em qualquer um dos casos – e transitando em todos eles – essa poesia fala daquilo que não sabe, sabendo que não o sabe e deixando à mostra que não o sabe.

Loucura da poesia de Adília Lopes: inventar “formas” de Adília Lopes. Ou como diria Paul de Man: “(...) o ironista inventa uma forma de si próprio que é “louca” mas que desconhece a sua própria loucura; reflecte sobre a sua loucura dessa forma objectivada” (DE MAN 1999: 237). E é um *louco* sem previsão de *cura*. Pois, conforme alerta o autor, seria uma distorção da própria ironia, essa “*folie lucide*”, percebê-la como “cura” do sujeito empírico através do textual. Perceber a ironia como “uma espécie de terapia, uma cura para a loucura através da palavra falada ou escrita” (DE MAN 1999:

237) seria esgotá-la mesmo na sua fonte – já que essa se fará na inquirição desde dentro da própria estabilidade do sujeito a partir da linguagem que o representa. A *comicidade* ou a *loucura* do sujeito irônico estaria justamente em sua incessante não reconciliação com o mundo; na “defe[sa] e man[utenção] [d]o seu carácter ficcional afirmando a impossibilidade continuada de reconciliar o mundo da ficção com o mundo real” (*ibidem*: 238). Estaria, pois, numa busca da definição de si em que “o eu” volta-se contra si mesmo ironicamente.

Sou mulher
sou colher
sou boca
sou nova
sou velha
sou mãe
sou irmã
sou cristã
sou tua
sou minha
ai alminhas
ai maminhas
Santa Teresinha
do Menino Jesus
doutora da Igreja
Santa Teresa
de Jesus
doutora da Igreja
utopias de Charles Fourier
harmonias de Joseph Fourier (LOPES 1999a: 367)

A repetição do “sou” converte-se numa ladainha religiosa – busca uma *religação* com uma identidade (uma transcendência que possa garantir a estabilidade do sujeito). Porém, como resultado dessa busca só temos palavras, e as aproximações sonoras e semânticas entre umas e outras. Daí partirá a constância (por vir) do sujeito. Ele – tal como as orações, as utopias e as harmonias – mostrar-se-á produto do discurso, objeto de invenção. Ao contrário de uma identidade como constância, que se repetirá sucessivamente, Adília propõe – através da inquirição desde dentro da linguagem – que as constantes do sujeito nada mais são que a repetição de uma infinidade de traços aleatórios que, todavia, se organizam e se agrupam entre si, estabelecendo, assim, a sua (frágil) unidade. Por essa via, as repetições e as duplicações – que aparecem sistematicamente na poesia adiliana – poderão ser vistas como um dos

processos pelos quais a autora cria os deslocamentos entre o sujeito textual e o sujeito empírico e coloca em questão a formulação causa-efeito da escrita de vida.

O livro *Maria Cristina Martins* (1992) é um exemplo cabal nesse sentido. E repare-se logo no título, que também dá nome à “personagem principal”. Um nome completamente vulgar – “a impossibilitação literária do *topos* modernista-futurista da autogênese” (DIOGO 1998: 79). E é através desse nome/título, avesso ao literário (e que, por isso, também apresentar-se-á como *kitsch*), que Adília Lopes proporá verdadeiras acrobacias poéticas e subjetivas: “De Março a Fevereiro/ Guilherme tornou-se/o namorado de Maria Cristina/ a antiga amiga de Maria Cristina” (LOPES 1992: 171). A partir deste poema, a personagem Maria Cristina aparecerá, no livro, duplicada. E ambas as “Maria Cristinas” passam a criar ecos entre o factível e o não-factível. Projetam-se ironicamente uma na outra: um espelho defronte ao outro: “Minha querida Maria Cristina/ onde comprou o seu fato de banho/ para eu não comprar um igual?/ Maria Cristina” (*ibidem*: 175). E as duplicações persistem numa incessante inquirição: “Chamo-te Maria Cristina/ como te chamas, Maria Cristina?” (*idem*: 179); “Ou a história não era bem assim?/ a história não era bem assim” (*ibidem*). E o livro termina com um poema chamado “Epílogo”, revelando a duplicidade do único personagem que, até então, o texto havia mantido “inteiro”. O poema diz: “Guilherme chamava-se Hipólito” (*ibidem*: 184). Não há conciliação. Bem à maneira de Adília, na resolução do enigma, coloca-se imediatamente outro.

Regressando a Paul de Man, podemos perceber as duplicações adilianas (duplicações irônicas, pois cindem o sujeito que passa a questionar “sou?” – tal qual o “pasmado” barthesiano) como desarticulação de um tempo conduzido rumo a uma finalidade. A esse respeito, Paul de Man afirmará:

O acto da ironia, como agora o entendemos, revela a existência de uma temporalidade que definitivamente não é orgânica, na medida em que se relaciona com a sua fonte apenas em termos de distância e de diferença e não permite fim algum, totalidade alguma. A ironia divide o fluxo da experiência temporal num passado que é pura mistificação e num futuro que permanece para sempre assediado pela possibilidade de uma queda no inautêntico. (DE MAN 1999: 243)

Por essa via, ainda que sustente um pacto referencial, através do registo autobiográfico e diarístico, Adília Lopes nunca poderá estabelecer com esses gêneros

uma *zona de constante conforto*, pois, vários traços que são inerentes a esses gêneros serão subvertidos. O “diário” de Adília só poderá ser um diário irônico, que ri da existência de si mesmo. Se há uma lógica da autenticidade, ela será desarticulada por se fazer em torno de um nome *inventado* que se define por meio de uma série de personagens e pontos de vista que, muitas vezes, nem chegam a ser humanos. Se há um pacto de veracidade, através de um universo reconhecível e verificável empiricamente, esse é quebrado pelo uso de uma linguagem que recai sobre si mesma, pondo-se sempre em dúvida. 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. E assim é por um simples fato: o que Adília se propõe fazer – e faz – é escrever poesia.

2.3 A vida posta em jogo

Como “personagem de ficção científica”, Adília Lopes expõe a ideia de um sujeito real ao ponto de, paradoxalmente, se desrealizar. E talvez possamos ver na poesia de Mário de Sá-Carneiro uma aproximação interessante neste sentido. Através de um romantismo/decadentismo – anacrônico quando em choque com a sede de vanguardas proclamada pelo modernismo –, o poeta se empenhará tanto na recuperação de uma subjetividade (dissipada) que voltará novamente a se estilhaçar dentro dela. E não por acaso a poesia deste autor também estará sujeita a uma leitura autobiográfica⁴⁰. Mas, de modo semelhante a Sá-Carneiro, Adília não valida nem invalida a factualidade autobiográfica; e esse intermédio não deixa de coadunar – como já indicamos algumas

⁴⁰ A aproximação entre Mário de Sá-Carneiro e Adília Lopes pela ligação destes poetas a um registo autobiográfico – que, por sua vez, vincular-se-á a uma filiação romântica – não nos parece gratuita. Para isso, basta percebermos que a fortuna crítica da obra de Sá-Carneiro se prenderá, muitas vezes, ao estudo da figuração autoral que nasce do cruzamento entre os poemas, contos e romances e paratextos do autor. Quanto à relação autobiografia/romantismo, recorremos a Georges Gusdorf, quando afirma que “Romantic era, in its exaltation of genius, reintroduced the taste for autobiography. The virtue of individuality is completed by virtue of *sincerity* (...)” (GUSDORF 1980: 34). Já para pensar que, a partir do registo autobiográfico, Adília Lopes recupera uma tradição da modernidade estética mais abrangente, filiada ao Romantismo, acompanhamos as leituras de Rosa Maria Martelo – “As Armas Desarmantes de Adília Lopes” (2010) – e de Celia Pedrosa – “Adília e Baudelaire: leituras do fim” (2007). Outra aproximação possível à convocação da autobiografia na moderna tradição poética portuguesa aparece (ainda por um viés romântico) em António Nobre. A respeito disso, pensamos com Ana Luísa Alves, no ensaio “Escrever a Morte «Males de Antó» (António Nobre)” (*in* CARMO e MORÃO (*org.*) 2008: 163-178)

vezes neste trabalho – uma concepção modernista de poesia, na qual o sujeito poético – por mais que se insinue – será sempre tomado como produto do texto⁴¹.

Para Adília – que trabalha com um tempo de matizes diferentes daquele que foi vivido por Mário de Sá-Carneiro – o não ser si mesma, nem outro, mas qualquer coisa de intermédio tomará a forma de uma consciência tácita e muito irônica da perda identitária. Porque a experiência dessa perda – ou a pobreza de experiência, da qual nos falou Benjamin (*Cf.* 1994: 114) – já não será mais vivenciada apenas por meio de uma sensibilidade artística apurada, mas por todos nós: órfãos de Família, de Igreja e de Pátria – que na falência dessas instituições e por “desejo de presença”⁴² (GUMBRECHT 1998: 27) – nos vemos consolados pelas promessas de segurança e de identidade que o consumo de coisas, sons, imagens nos oferecem. Amortecemos, assim, a fragilidade da nossa existência.

Mário de Sá-Carneiro, na segunda das “Sete Canções de Declínio”, parece nos ter feito convite semelhante: “Atapetemos a vida” (2003: 63). Contudo, o poema continua: “Contra nós e contra o mundo” (*ibidem*). A vida “atapetada” ou a “alma almofadada” de Sá-Carneiro — e o texto como “sofá” de Adília Lopes – não deixam também de trazer consigo a revelação de uma vida a beira do “abismo”⁴³, de uma “descida de si”⁴⁴. Há uma renúncia da segurança posta pela identidade. Buscando o conforto na arte (lugar onde menos ele pode ser assegurado), os dois poetas prolongar-

⁴¹ Carina Infante do Carmo nos oferece um eficiente resumo da posição do sujeito poético na modernidade: “(...) a poesia passou a ser vista como trabalho sobre a materialidade das palavras e das figuras objectivadas do sujeito poético. Daqui decorrem diferentes figurações autorais que passam pelo desaparecimento ilocutório do sujeito, tomado como matriz de uma arte vista pelo lado intransitivo, opaco e autotélico da matéria-prima linguística. Aí se fundam as poéticas da impessoalidade e do anonimato das primeiras décadas do século XX. Outros adoptarão graus matizados de alterização despersonalizadora que retiram ao autor o estatuto de produtor transcendente de sentido e que o transformam em produto enunciativo que se esconde e mostra no acto da sua produção. Em qualquer das opções, a voz já não pode implicar a presença de um autor, cujo texto seria a sua dimanação ou atributo: a voz passa a metaforizar a construção dramatizada e distanciada da personagem autoral e das emoções humanas (...)” (CARMO 2010: 70).

⁴² “A música contemporânea, as imagens em rápido movimento produzidas pela mídia eletrônica que capturam cada vez mais nossos olhos e as nossas mentes, e o entusiasmo sem precedentes por assistir e praticar esportes parecem apontar para desejos que poderiam vir a ser associados à presença, à intensidade e, certamente, à percepção, mais do que à apresentação, à *Welthaltigkeit* e à experiência” (GUMBRECHT 1998: 27).

⁴³ Recordamos a declaração de Adília à que fazemos referência: “Começo sempre um texto, isto é, chego sempre ao texto, esse abismo e esse sofá, a achar que quero ir para a escola, para a 1.ª classe” (LOPES 2001b: s/p).

⁴⁴ “Desci de Mim. Dobrei o manto d’Astro,/ Quebrei a taça de cristal e espanto,/ Talhei em sombra o Oiro do meu rastro ...” (CARNEIRO 2003: 45).

se-ão na vã tarefa de arrumar uma casa que o terremoto ameaça.

Mas, no caso de Adília, a absoluta instabilidade da verdade – essa revelação do “abismo”, essa iminência do terremoto – passam a ser vividos no âmbito de uma experiência vulgar e a se projetarem numa experiência que excede o estritamente estético. Não é mais o artista que solicita que a vida se “suceda num programa de teatro”. Para Adília, é o mundo comum que se revela um teatro de imagens e de papéis pré-fabricados. É diferente do teatro de Mário de Sá-Carneiro, o do mundo onde vivemos nem admite a ilusão nem, tampouco, a deseja. É um teatro vivenciado como verdade — e a única possível. Tenta-se tapar o abismo para que melhor se desfrute do sofá. Num mundo assim — mais que a presença do “artista como artista” —, talvez se faça necessário o testemunho do artista como pessoa real, desidealizada.

Disse Adília Lopes: “Escrevo e publico poemas por uma questão de generosidade. Instalo-me nessa pose como o faquir na cama de pregos. E não é uma pose, nem o mundo é um palco, nem o mundo é um circo.” (LOPES 2003: 653). Negar o mundo como palco ou como circo é não aceitar interpretar nele um papel; nem que esse papel seja o de poeta. Se, em Mário de Sá-Carneiro, a arte poderia funcionar como um escudo protetor (ainda que frágil escudo) contra as dores do mundo, Adília Lopes evidencia que esse escudo não será capaz de *defender* o artista do mundo. Para a escritora, o artista é um faquir: aquele que se deixa ficar numa cama de pregos. O faquir não elimina a possibilidade da dor, mas a trabalha: a cama é construída de forma a suportar o corpo do faquir, sem o perfurar. Por sua vez, o faquir terá de criar formas de adentrar um espaço de dor sem se deixar aniquilar por esse espaço. É uma dor desde já estética: não existe como dado, mas a partir de uma representação do corpo, da cama e da relação que um estabelecerá com o outro:

A mais pequena distracção
pode causar a morte do artista
o domador de tigres
tem de prestar muita atenção
ao tigre
se não o tigre come-o
o pintor de jarras com crisântemos
falha uma natureza morta
e em desespero de causa
come a jarra com os crisântemos
que horror engoliu vidro moído

mas não foi bem isso (LOPES 1987a: 67)

Arriscamos a ler o poema acima como inversão dos tópicos fingimento/sinceridade do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa: Adília parece afirmar que o artista que sente dor é verdadeiramente um fingidor. É sincero, mas de uma sinceridade dentro de um esquema ficcional. Podemos lembrar o entendimento eliotiano de que “[a] emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impersonalidade sem se render totalmente à obra a fazer” (ELIOT 1997: 32). Todavia o postulado modernista de que quanto mais trabalhada em artifício mais será efetiva a emoção poética será visto pela poesia de Adília sob uma nova luz. Nela nem o autor render-se-á à obra nem a obra render-se-á ao autor.

Para Adília Lopes, artista é o que se equilibra *entre* a vida e a morte – *entre* a vivência real e a projeção de um porvir. Só no embate corpo a corpo com a vida, no limiar do risco, será a arte possível. Na “Arte Poética” de Adília Lopes, “[e]screver um poema/ é como apanhar um peixe/ com as mãos”; “(...)/ o peixe debate-se/ tenta escapar-se/ escapa-se/ eu persisto/ luto corpo a corpo com o peixe/ ou morremos os dois/ ou nos salvamos os dois” (LOPES 1985: 13). O que está em questão é “alguma coisa viva e movente [que] lh[e] pode escapar” (SILVA 2007: 37). A vida está em jogo – tanto para o peixe, quanto para o pescador – “ou morrem o peixe e quem o pesca ou se salvam ambos” (*ibidem*).

Na esteira da reconfiguração por Jorge de Sena acerca do fingimento pessoano, através da proposição da noção ética e estética de testemunho⁴⁵, no prefácio a *Poesia I*, Manuel Gusmão observará que os versos de “Autopsicografia” “sugerem que a invenção poética de uma dor que não se sente é um fingimento menor, uma ficção menor, ou que fica aquém da fictividade maior, que é a de fingir a qualidade dor de uma dor de facto sentida” (GUSMÃO 2000: s/p). Existe, pois, no poema de Pessoa, uma dor de fato, mas que “joga-se no «trabalho» de transposição, de modelização que deverá diferir a dor sentida, diferenciando-a, e no limite, transformando-a noutra” (*ibidem*). Não há, então, entre a postura de Pessoa e a de Adília, uma dualidade do tipo

⁴⁵ “«o testemunho» é, na sua expectativa, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos” (SENA 1977: 26).

fingimento/sinceridade já que ambos os poetas dão testemunho de uma dor transfigurada em poema. O fato é que, na produção adiliana, o testemunho da dor ganha uma importância bem maior que a dor em si mesma. Concebe-se que a dor possa ser criada, inventada (já que será a dor de um sujeito discursivo que colherá a representação do sentimento da sua “Lista de Humores”), mas não se admite fingimento na sua apresentação. Só através do testemunho sincero e singular é que a dor tornar-se-á facticidade.

Vejamos isso através do seguinte poema: “Não se sabe bem como/ uma cliente a mexer em algodão/ cortou-se/ pelo chão alastrou uma mancha de sangue/ enorme/ e as empregadas do supermercado/ para esconder o sangue da cliente/ em vez de serradura/ usaram açúcar” (LOPES 1987a: 63). A dor aqui sugerida não é de todo “real”. É provocada por algo que não machuca e a ferida nasce “sem se saber ao certo como”. Trata-se de uma dor “indolor”. Mas esse “não sei quê, que nasce não sei onde,/ vem não sei como e dói não sei porquê”, diferente do amor no poema camoniano –“mal que mata e não se vê” – ficará evidenciado por “uma mancha de sangue enorme”. A dor deveras sentida (ou inventada ou “transformada noutra”) marcará um sujeito vivo, concreto e singular – sujeito que *sangra* – mas, ainda assim, sujeito construído pela miscelânea de discursos que por ele passam.

UM FIGO

Deixou cair a fotografia
um desconhecido correu atrás dela
para lha entregar
ela recusou-se a pegar na fotografia
mas a senhora deixou cair isto
porque isto não é meu
não queria que ninguém
sobretudo um desconhecido
suspeitasse que havia uma relação
entre ela e a fotografia
era como se tivesse deixado cair
um lenço cheio de sangue
porque era ela quem estava na fotografia
e nada nos pertence tanto como o sangue
por isso quando uma pessoa se pica num dedo
leva logo o dedo à boca para chupar o sangue
o desconhecido apercebeu-se disso
é um retrato da senhora
pode ser o retrato de alguém muito parecido comigo

mas não sou eu
o desconhecido por ser muito bondoso
não insistiu
e como sabia que os mendigos
não têm dinheiro para tirar fotografias
deu a fotografia a um mendigo
que lhe chamou um figo (LOPES 1988: 124)

Adília Lopes deixa que sua fotografia “caia” no poema. Oferece ao leitor a possibilidade de apanhá-la e de tentar devolvê-la ao dono. Mas um retrato num poema é como “um lenço cheio de sangue”: diz mais respeito a uma ferida que a um rosto. O sangue *grafado* no lenço corresponde ao que circula dentro do corpo – e é intrinsecamente singular a esse corpo. A poesia de Adília Lopes reproduz o desejo manifesto na “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos: “E ser levantado da rua cheio de sangue/ Sem ninguém saber quem eu sou!” (PESSOA 1990: 70), porém, chama atenção para que – mesmo quando anônimo – o corpo do sujeito será sempre singular: onde há sangue, haverá sempre uma vida em jogo.

Todavia, para responder aos apelos do sujeito que *sangra*, no poema, não basta simplificar a existência dele à esmola da representação de uma identidade. Com Álvaro de Campos aprendemos também que “dar tudo quanto tem” não é exatamente “dar tudo”. Há o outro bolso da algibeira onde se esconde o que pode realmente ter valor para quem dá e para quem pede poesia. E Adília abre a carteira. Por “questão de generosidade escreve poemas” que ultrapassam tanto o biografismo quanto o anonimato, convidando-nos a habitar a ferida que se instaurou no sujeito quando este se fez poético. Dessa forma, sublinha que a equação de uma subjetividade não é problemática apenas no lirismo, mas abrange a noção mais ampla de sujeito. Manifestando a presença quase física do autor, a poetisa reativa a possibilidade que a poesia nos traz de questionar: “o que é um sujeito?”.

E aqui é importante retomar a ideia de que Adília Lopes – ao escrever um texto no qual não estão nada definidos os limites entre poesia e prosa ficcional ou autobiográfica – assume, ao mesmo tempo, o papel de sujeito poético e de personagem; pois, isso repercutirá na ambivalência com a qual se pode ler a transparência autoral nos textos da escritora.

Conforme nos sugere K. Stierle, os textos ficcionais obedecem a um esquema

discursivo que condiciona a identidade dos sujeitos da ação – ainda que, conforme demonstrado por Foucault, essa identidade seja produto do discurso. Assim desenvolve Stierle:

[e]ste sujeto no es aquí una instancia que se sitúe más allá del discurso, sino que surge dentro del mismo como condición ficcional de su posibilidad de ser. Incluso cuando esta identidad no coincida con la identidad real del autor y con la identidad específica que le confiere entre ambas la relación analógica, igual que existe una analogía entre el discurso ficcional y sus equivalentes pragmáticos. Y de la misma manera en que el discurso pragmático remite no solo a un sujeto (Yo), sino también a un Tú, el discurso ficcional se refiere al papel de un receptor que há de asumir el receptor real.” (STIERLE 1999: 214)

Ou seja, na ficção – e de maneira ainda mais concreta na autobiografia – podemos construir uma imagem de sujeito em cima daquela que é figurada no texto. Há entre o sujeito textual e o pragmático um pacto de verossimilhança. O mesmo se dá quando lemos os versos seguintes: “Estou gorda/ e quero ser/ gorda/ mas não quero/ ser pobre” (LOPES 2002a: 481). Lidamos com um esquema narrativo/autobiográfico que nos conduz a um contrato de autenticidade. Esperamos encontrar um correspondente subjetivo real para a declaração, como fazemos, comumente, nos demais contratos discursivos.

Porém, a sentença nos é dada através de um poema, e o retrato do sujeito poético, por mais traços de identidade que tenha, nunca terá um rosto de fato, pois este rosto, quando captado pela lente da linguagem, revelar-se-á, desde então, desfocado. “[A] linguagem-máscara/ mascara” (LOPES 2006: 574), e com a linguagem em primeiro plano, os determinantes discursivos – sujeito e contexto – fraquejam, mostram ser nada mais do que produtos dessa linguagem. Transgredidos pela tensão que é estabelecida no interior da linguagem, os esquemas discursivos – que direcionam a um determinado referente social e subjetivo – perdem a eficiência; passam a apontar sem direção. Daí que “la sucesión ordenada – que facilita al receptor una orientación pragmática y que condiciona al mismo tiempo la transformación del discurso en los diversos metadiscursos del receptor – quede rota o subvertida de forma lúdica” (STIERLE 1999: 220). Por essa via, para Stierle, a poesia lírica funcionará como um antidiscorso⁴⁶, na medida em que desviará o leitor dos seus referentes pragmáticos.

⁴⁶ “Cada discurso es la vez no discurso, pero en la lírica se agrava esta tension entre discurso y no

Contextos e sujeitos perder-se-ão dentro do texto: “[e]l sujeto de la enunciación es una función del discurso. En cambio cuando el discurso se convierte en una función del sujeto de la enunciación, éste pierde la identidad que le confiere su papel” (*ibidem*: 224). Ou seja, se a poesia desenha um mapa é para que autor e leitor se percam acreditando que podem ali se encontrar. Em um dos seus últimos livros, Adília escreve: “O texto escrito/ é a pessoa/ a menos// A carta a letra/ não são a pessoa// Nem sempre a pessoa/ agrada/ nem sempre a pessoa/ é amada// Com a pessoa viva morta amada desagradada ausente presente/ as cartas as letras são sempre mortas// Um mapa não é uma terra (LOPES 2006: 587).

Se há uma vida escrita, há uma “uma vida posta em jogo”⁴⁷ – que só se apresenta no confronto com os dispositivos discursivos; como indica Foucault acerca da “Vida dos Homens Infames”⁴⁸:

Não encontrarão aqui uma galeria de retratos; trata-se, isso sim, de ciladas, armas, gritos, gestos declarações, astúcias, intrigas, das quais as palavras foram instrumento. Vidas reais foram «postas em jogo» (*jouées*) nestas frases; não quero dizer que foram figuradas ou representadas, mas que, de facto, a sua liberdade, a sua desventura, inclusivamente a sua morte e, em qualquer caso, o seu destino, foram, pelo menos em parte decididos. Estes discursos cruzam-se efectivamente com as vidas; estas existências foram realmente riscadas e perdidas nestas palavras (*apud* AGAMBEN 2006: 92).

Giorgio Agamben, no texto no qual dialoga com a problemática da autoria em Foucault, esclarece que a ambiguidade da expressão “[v]idas reais foram postas em jogo” existe “[n]ão tanto porque *jouer* tem também o significado teatral (a frase poderia também significar «foram encenadas, recitadas») quanto porque, no texto, o agente, aquele que põe em jogo a vida, permanece voluntariamente na sombra. Quem pôs a vida em jogo?” (*ibidem*: 93), pergunta Agamben. E responde: “Esta é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso é o lugar possível, mas vazio, de

discurso hasta desbaratar por completo los límites de tolerancia del discurso. En pocas palabras, la lírica es esencialmente un antidiscurso” (STIERLE 1999: 216).

⁴⁷ Encontramos essa designação na tradução portuguesa do texto de Agamben “O autor como gesto”, presente no livro *Profanações* (2005: 91). Na edição portuguesa do texto de Foucault a que Agamben se reporta, “A Vida dos Homens Infames”, presente no livro *O que é o Autor?* (2009: 96), o termo “vidas postas em jogo” surge traduzido como “Vidas «representadas»”. Com Adília Lopes, preferimos trabalhar com a ideia de “vida posta em jogo”, por a consideramos mais produtiva, mas não deixamos de levar em conta o significado de “vida representada” – no sentido de uma vida que “se apresenta” ao tensionar as malhas da representatividade.

⁴⁸ Pelos motivos expostos, na nota anterior, transcrevemos a passagem de Foucault através de Agamben.

uma ética, de uma forma-de-vida” (*ibidem*).

A análise de Foucault – e, na sequência, a de Agamben – não extirpam, pois, do texto a presença do autor – “definir como se exerce a função-autor... não equivale a dizer que o autor não existe... contenhamos, pois, as lágrimas” (FOUCAULT *apud ibidem*: 88). Mas também não ressuscitam a sua presença racional e psicológica. Para esses filósofos, o autor surgirá no embate corpo a corpo com o dispositivo da linguagem – “[o] lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto em que autor e leitor se põem em jogo no texto e juntos, infinitamente, dele se retiram” (*ibidem*: 99). E essa concepção – como bem vê Agamben – abrangerá, em Foucault, a dimensão do próprio sujeito:

Talvez a aposta de Foucault comece, neste ponto, a tornar-se menos enigmática. O sujeito – tal como o autor, como a vida dos homens infames – não é qualquer coisa que possa atingir-se directamente como numa realidade substancial, presente em qualquer lado; pelo contrário, isso é o que resulta do encontro corpo a corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Já que, também, a escrita – qualquer escrita e não só a dos escrivães do arquivo da infâmia – é um dispositivo e a história dos homens, não é, talvez, nada mais do que o incessante corpo a corpo com dispositivos que eles próprios produziram – e antes de qualquer outro, a linguagem. (*Ibidem*: 100)

Consequentemente, talvez seja possível ler a poesia de Adília Lopes como uma apropriação da abertura trazida pelo apagamento e pela alteridade poética para a experiência comum, entendendo-a como testemunho de que mesmo a vivência mais vulgar, e as práticas mais quotidianas, são espaços de imaginação (pois é já a subjetividade, no confronto com os dispositivos, contínuo processo de reinvenção do sujeito). Ao colocar a *vida em comum*; “em jogo”, por meio da poesia, Adília cria uma “forma-de-vida”, que não é propriamente biográfica, mas, talvez, *bio*-gráfica – na recuperação etimológica feita por Barthes – não uma escrita *a partir* da vida, mas uma vida que se *escreve escrevendo*. E poesia assim é um convite para perceber a vida como espaço político de constante embate e (re)criação.

3

*“Sem caridade
a literatura
não vale”:*

biopolítica

A simulação de um registro autobiográfico que vincula um registro prosaico, próximo do discurso comum – através do uso de um vocabulário vernacular, repleto de termos de calão e bem distante daquele que é esperável na enunciação lírica –, pode conduzir à ideia de que existe, na produção de Adília Lopes, uma desvalorização do artístico. Isso seria supostamente confirmado pelo apelo *pop* dessa poesia, marcado por um intimismo que aproximaria a autora dos textos das revistas cor-de-rosa. E versos como “Tempestade/ num copo/ de água/ tentar escrever/ e não conseguir” (LOPES 1999b: 379) ou declarações do tipo “não há uma beleza que nos salve” (2006: 601) funcionam quase como manifestos em favor de um vitalismo pragmatista e antimetafísico.

No posfácio a *Obra* (2000), Engelmayer parece confirmar essa postura quando afirma que Adília Lopes “reclama para si, na vida como na arte, a única coisa que quem se quer manter à margem da mercantilização e do consumo dominantes pode reclamar: estetiza e sacraliza o seu quotidiano, coloca a vida antes da arte” (ENGELMAYER 2000: 469). E, ao final do ensaio, a autora afirma:

Quando escreve «Eu sou a luva/ e a mão/ Adília e eu/ quero coincidir comigo mesma» (*Sete rios entre campos*), [Adília Lopes] formula uma contradição que, pelo menos no domínio da literatura é insanável. Mas que não é insanável na vida. Com os versos «olha/ eu gostava/ é que gostasses de mim/ os livros não são feitos de carne e osso» (*Floribela Espanca espanca*), Adília Lopes remete a arte inequivocamente para um lugar secundário. Mas, ao contrário de Rimbaud que para viver se apagou como poeta⁴⁹ (uma decisão *masculina?*), Adília Lopes, mulher e escritora, continuará a escrever para viver, a viver para escrever.” (*Ibidem*: 473)

Na esteira de Engelmayer – mas distanciando-nos da ideia de que Adília Lopes “remete a arte inequivocamente para um lugar secundário” –, percebemos no gesto adiliano de “escrever para viver e viver para escrever” uma umbilicalidade entre vida e poesia. Numa entrevista, quando lhe perguntam “o que é mais importante, a literatura ou a vida?” (CORTEZ e MESTRE 2001e: 7), Adília responde: “A vida, é claro, mas eu acho também que não há vida sem a literatura. Assim como não há vida sem poesia, nem poesia sem tempo” (LOPES 2001e: 7). Como já tinha destacado António

⁴⁹ A esse respeito, acreditamos ser mais interessante a maneira como Manuel Gusmão percebe a relação entre vida e poesia em Rimbaud. Na percepção de Gusmão, Rimbaud “acreditava que várias vidas nos são devidas e confiou na poesia como forma de mudar a vida, até que a abandonou e partiu para outra” (2009: 127).

Guerreiro,

a poesia de Adília Lopes não pode ser lida pelo lado da negatividade ou da atitude reactiva que faria dela um mero dispositivo provocatório de deflação e dessublimação do poético. Porque se trata de uma poesia que não rejeita nada, antes aceita tudo, tendo porém escolhido frequentar regiões infrapoéticas (porque continua a haver a ideia de que as há, de que a «secularização» da poesia deve ter os seus limites) (GUERREIRO 2001: s/p).

Adília Lopes escreve neste espaço infrapoético – “aceitando tudo” – por perceber que vida e poesia podem coincidir: “Adília e eu/ quero coincidir/ comigo mesma” (LOPES 1999a: 337). Mas, como sublinha Guerreiro, a concepção da existência de um infrapoético só é possível pelos interditos que impõem uma discriminação cerrada entre “cultura comum” e “cultura erudita”. E, então, podemos pensar que o que está em questão no trabalho poético adiliano não é um rebaixamento do artístico para que esse possa vir a coincidir com a vida, mas a ideia de que a vida – mesmo em sua vulnerabilidade, ou devido à sua vulnerabilidade – é artística. Não há vida sem literatura, não há vida sem poesia. Seja a vida qual for. A poesia de Adília nos dá a ver que ética e estética se entrelaçam, no momento em que percebemos a ética – e agora pensamos com Foucault – como uma *estética da existência*⁵⁰.

O que estamos defendendo é que Adília Lopes não é uma poetisa que se faz no avesso da poesia ou uma artista que se faz no avesso da arte – a importância que a autora dá à alta tradição cultural ocidental e o rigor com o qual se apropria dessa tradição são testemunhos da relação de cumplicidade que Adília estabelece com a cultura artística da qual faz parte. A obsessão da poesia adiliana parece ser, na verdade, a de *ressuscitar* toda a tradição para que ela possa voltar a efetivamente nos tocar⁵¹.

⁵⁰ Conforme desenvolve Eugénia Vilela: “A atenção de Foucault centra-se nas formas que o indivíduo pode dar à sua vida, sem que essa doação de forma implique (...) um sistema disciplinar ou normativo. Reconhecendo que não existe uma relação de necessidade entre a moral e as estruturas políticas, sociais e económicas, mas apenas conjunções históricas, abre-se a possibilidade de transformação de uma ordem definida como estado natural da realidade” (VILELA 2010: 356). E, por essa via: “*A vida como uma obra de arte*, a forma que o sujeito se atribui ao constituir-se a si mesmo, o conceito de *arte de viver* enquanto reflexão e prática da existência, a ética pensada como uma estética da existência, a capacidade de modificação do ser, ligam-se a ideia de um *si* a construir e a criar como uma obra de arte. Deste modo, a arte de viver não se define sob nenhum tipo de obrigação moral, ela designa formas pelas quais o indivíduo, através de um trabalho responsável sobre si configura a sua existência, encarnando a experiência de pensar e viver de outro modo” (*Ibidem*: 357).

⁵¹ É assim que o célebre (e tão irrefletidamente repetido) verso camoniano “Amor é fogo que arde sem se ver” aparecerá lado a lado do dito popular “com fogo não se brinca” num poema do primeiro livro da

Nesse sentido, a arte que Adília achará menos válida será uma “arte” que se torna mero efeito. E criticar uma arte que apenas se faz na fruição apaziguada da beleza é uma atitude extremamente corajosa num tempo de injunção narcisística e hedonista: “Não sou/ menos/ que Einstein/ nem que/ Claudia Schiffer/ não sou/ mais/ que uma osga/ ou que uma barata” (LOPES 1999b: 377). Ao mesmo tempo que questiona o valor do estereótipo discursivo de uma superioridade intelectual ou estética, o sujeito poético se solidariza com a figura do marginalizado – o “debiloide”, o “trolha” ou a barata –, daquele que excede o padrão de limpeza e organização operado pelos processos de *normalização* da sociedade.

“Penso que não nos devemos enganar sobre a beleza. Se a nossa obra artística, ou outra, não implica a renúncia às coisas inúteis e a partilha, então é bastante inútil. E as coisas inúteis, para uma poetisa, são o desejo de escrever obras perfeitas e o de ser reconhecida pelos seus pares”, afirma Adília Lopes em um texto de *Le Vitrail La Nuit * A Árvore Cortada* cujo título é “Haverá uma beleza que nos salve?” (2006: 601), questão a que Adília responde da seguinte maneira:

Não, não há uma beleza que nos salve. Só a bondade nos salva. E a bondade manifesta-se, por vezes, no meio da maior fealdade. Explico-me. Uma pessoa capaz de actos de bondade, uma pessoa com bom coração, pode ter uma cara que é considerada feia, pode vestir-se de uma maneira que é considerada pirosa, pode ter tido notas medíocres, pode ser um artista medíocre. (*Ibidem*)

A defesa da antiperfeição em Adília Lopes assume um caráter ético, mas também estético, à medida que mobiliza a experimentação do artístico. Pois “uma experiência é qualquer coisa de que saímos transformados” (FOUCAULT *apud* VILELA 2010: 298).

Ao desprezar um ideal de beleza no qual a caridade – gesto de colocar a vida em convivência – não esteja implicada, a poesia de Adília Lopes desestabiliza a concepção de “arte” como mais um subterfúgio de bem-estar e de aquisição ou manutenção de *status* intelectual e social. Ao subverter o ideal de perfeição artística – criando situações desconcertantes para escritores e pintores⁵² ou ainda assumindo para si a condição

autora, *Um Jogo Bastante Perigoso* (1985), a que fizemos referência no primeiro capítulo desta dissertação.

⁵² Veja-se em *O Poeta de Pondichéry* (1986), a paródia a Marianna Alcoforado, alegada autora das *Cartas Portuguesas*, ou a microbiografia de Constant Troyon, que “pagava a um pintor menor/ nunca o

“desarmada de anti-poeta menina” (MARTELO 2010: 244) –, Adília Lopes está apontando diretamente para os mecanismos de crueldade incrustados nos modos de vida da nossa sociedade. Ou seja, conforme nos diz Rosa Maria Martelo, “esta condição desarmada de Adília Lopes também é a sua arma mais desarmante. Porque é ela que lhe permite ser especialmente eficaz na denúncia da hipocrisia, da crueldade, da cupidez e da estupidez do mundo em que vivemos” (*ibidem*).

Talvez aí possamos ver que a proposta de Adília é política porque poética; é poética porque política. Escreve-se no desejo de deflagrar um olhar questionador sobre a realidade para que se possa ver, na própria fragilidade dessa realidade as suas possibilidades de transformação (de conversão, desde dentro, da sua *forma*). Por essa via, lemos a afirmação que Adília Lopes faz no texto de apresentação de *A Mulher-a-Dias* (2002): “Não me contento com pouco, só me contento com tudo, com o todo. Ou, como dizia S. Francisco de Assis (cito de cor), preciso de pouco e, desse pouco, preciso de muito pouco. É o que tenho a dizer sobre estilo. De resto, os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (LOPES 2002a: 445). Ética e estética formam para Adília uma ideia de todo, ou como afirmou ainda a autora: “a cara e a coroa, as duas faces de uma mesma moeda” (LOPES 2001d: 19). E nunca é demais defender que a proposta contida no gesto de cerzir a vida a textos “políticos, de intervenção” implica a criação de uma *forma-de-vida* (AGAMBEN 2005: 93) que ao mesmo tempo que trabalha com o “pouco” – “o sofrimento e a crueldade, colocados num plano individual, não quantificável na massa, e que, portanto, a comunidade tende a desvalorizar” (MARTELO 2010: 248) – também apresenta a plenitude (o “muito” do “pouco”) de que é feita *uma vida*.

Este é o ponto nodular desta dissertação e o que buscaremos desenvolver ao longo deste terceiro e último capítulo. A nossa proposta é que os poemas adilianos ao deixarem transparecer a presença concreta de uma existência comum *deformar* uma ideia estabilizada de “arte”, na mesma medida que também denunciarão o funcionamento hedonista do capitalismo contemporâneo, que trabalha sobre as nossas banais vidas, organizando nosso tempo, nossos modos de reconhecimento, nossos afetos através de uma *estetização forçada – normalizadora* – que não cessa de nos impor

mesmo/ para lhe pintar/ os céus dos seus quadros/ porque ele só se achava capaz/ de pintar carvalhos e vacas” (LOPES 1987: 71).

padrões estreitos de beleza e inteligência. Porém não se trata apenas de denúncia. Essa vida rasteira, que é dada a ver nos poemas de Adília Lopes, também *deforma* as tramas discursivas do sistema que denuncia. Isso porque essa vida comum cria uma “*forma-de-vida*”: espaço do artístico, de invenção, de criação, capaz, por isso, de *inventar* realidade.

3.1 A vida como objeto do poder

“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 2002a: 481). Transcrevemos a terceira parte de um tríptico de *A Mulher-a-Dias*, como poderíamos transcrever tantos outros poemas adilianos nos quais é possível notar que o movimento que traz a vida comum para dentro da poesia é o mesmo que evidencia a nossa contemporaneidade com sua rede de discursos que estabelecem constantemente para a vida padrões de beleza, de produtividade, de *normalidade*. Por essa via, pensamos que o “intimismo rasteiro” que marca os poemas de Adília Lopes pode ser lido como sintoma de um processo político no qual o conjunto de mecanismos que configura o poder voltar-se-á para a própria vida. Esse “poder sobre a vida” aparecerá sob duas fases que, ao mesmo tempo, complementam-se e distinguem-se entre si; simultaneamente sucedem-se e coexistem: uma primeira fase disciplinar e uma segunda, *biopolítica*, conforme desenvolve Michel Foucault no último capítulo de *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I* (1976):

Concretamente esse poder sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII, em duas formas principais; que não são antitéticas e constituem, ao contrário, dois pólos de desenvolvimento interligados por todo um feixe intermediário de relações. Um dos pólos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anatomo-política do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a

duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma bio-política da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida – caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo. (FOUCAULT 1999: 131)

Segundo o filósofo, há, a partir do século XVIII, uma mudança das redes de poder na qual o antigo direito do poder soberano de “fazer morrer ou deixar viver” passou a ser transmutado ou complementarizado pelo poder de “fazer viver e deixar morrer”:

A velha potência de morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida. Desenvolvimento rápido, no decorrer da época clássica, das disciplinas diversas – escolas, colégios, casernas, ateliês; aparecimento, também, no terreno das práticas políticas e observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração; explosão, portanto de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações. Abre-se, assim, a era de um “bio-poder”. (*Ibidem*)

Na fase *biopolítica*⁵³, o que entra em jogo nas redes de poder não é tanto a imposição da morte ou mesmo a extenuação do corpo pela disciplina. “Não estamos mais às voltas com um poder transcendente, ou mesmo repressivo, trata-se de um poder imanente produtivo. Como mostrou Foucault tal biopoder não visa barrar a vida, mas tende a encarregar-se dela, intensificá-la, otimizá-la” (PELBART 2009: 25). Apesar de

⁵³ Como explica Eugénia Vilela, em Foucault, a noção de biopoder surge paralelamente à noção de biopolítica. As duas versões, apesar de não coincidentes, situam uma nova fase do poder paralela ao poder soberano e ao poder disciplinar. Assim nos diz Vilela (enquanto nos oferece uma genealogia da construção do pensamento foucaultiano em torno do conceito de biopoder): “A formulação da hipótese do biopoder surge tardiamente na obra de Michel Foucault. Essa hipótese remete-nos para a configuração do seu pensamento tal como foi sendo delineado nos trabalhos realizados ao longo dos anos setenta, período durante o qual empreende uma redefinição da figura do *poder*. Referida pela primeira vez numa conferência realizada no Rio de Janeiro no ano de 1974 intitulada «La naissance de la médecine sociale», a noção de *biopoder* é formulada no curso de 1975-1976 do Collège de France intitulado *Il faut défendre la société*, retomada, posteriormente, no último capítulo do livro *La volonté de savoir*, publicado em Outubro de 1976 e objeto de análise mais extensa nos cursos no *Collège de France* do ano 1977-1978 *Securité, territoire et population* e do ano 1978-1979 *Naissance de la biopolitique*. Esta hipótese sublinha duas interrogações essenciais face à questão do poder: por um lado, ela dá conta de uma transformação do modo de exercício do poder; e, por outro, faz emergir uma nova forma de o questionar que permita perceber os contornos das novas *tecnologias do poder*. Embora não coincidam absolutamente, as duas versões situam, paralelamente ao poder soberano e ao poder disciplinar, um terceiro tipo de poder: o *biopoder* (VILELA 2010: 58).

estarem intimamente relacionadas ao *poder disciplinar*, as estratégias *biopolíticas* não estarão voltadas à criação de corpos dóceis, através da *normalização*⁵⁴ do comportamento de cada indivíduo, dentro das organizações institucionais como a fábrica, a escola, o exército – analisadas por Foucault em *Surveiller et punir* (1975). Na fase *biopolítica*, que desemboca na atualidade, o “poder sobre a vida” virá sob a forma de uma teia que se debruça sobre a própria *potência* da vida no sentido de domesticá-la – tomando agora também o *corpo-espécie* e, por essa via, a necessidade de sua limpeza, regularização, manutenção de sua saúde, da sua *normalização*⁵⁵. “A norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanto a uma população que se quer regulamentar”, afirma Foucault, esclarecendo que “A sociedade de normalização é uma sociedade em que se cruzam, conforme uma articulação ortogonal, a norma da disciplina e a norma da regulamentação” (FOUCAULT 2005b: 303). Como resume e esclarece Eugénia Vilela:

Face a uma lenta e profunda transformação dos mecanismos de poder, a era do biopoder, transformando o poder soberano, constitui-se como um período em que a vida é assumida pelo poder como um objecto fundamental. Para tal, é necessário desenvolver novas estratégias, novas tecnologias do poder em que o direito sobre a vida e a morte passa a ordenar-se em torno de uma poder de gestão da vida perspectivada como elemento de uma *bio-história* na qual se apresenta a possibilidade de transformar cientificamente a vida, em si mesma, sob a forma de bem-estar ou saúde. Embora a *tecnologia disciplinar* e a *tecnologia biopolítica* se desenvolvam a diferentes níveis – a primeira é individualizante e a segunda é massificante – a hipótese do biopoder articula-se intimamente com o estudo desenvolvido nos trabalhos anteriores [de Foucault] sobre a *microfísica do poder*. Contudo, entre o poder soberano e o biopoder ocorre uma transformação no regime de poder: não se trata de uma simples sucessão, mas de um

⁵⁴ Foucault entende que o poder disciplinar (normativo) desdobrou-se no poder biopolítico (normalizador): “Nas disciplinas, partia-se de uma norma e era em relação ao adestramento efetuado pela norma que era possível distinguir depois o normal do anormal. Aqui [na biopolítica], ao contrário, vamos ter uma identificação do normal e do anormal, vamos ter uma identificação das diferentes curvas de normalidade, e a operação de normalização vai consistir em fazer essas diferentes distribuições de normalidade funcionarem umas em relação as outras e [em] fazer de sorte que as mais desfavoráveis sejam trazidas as que são mais favoráveis. Temos portanto aqui uma coisa que parte do normal e que se serve de certas distribuições consideradas, digamos assim, mais normais que as outras, mais favoráveis em todo caso que as outras. São essas distribuições que vão servir de norma. A norma está em jogo no interior das normalidades diferenciais. O normal é que é primeiro, e a norma se deduz dele, ou é a partir desse estudo das normalidades que a norma se fixa e desempenha seu papel operatório. Logo, eu diria que não se trata mais de uma norma, mas sim, no sentido estrito, de uma normalização.” (FOUCAULT 2008: 82, 83)

⁵⁵ Em *Il faut défendre la société*, aula de 17 de março de 1976, Foucault assim coloca: “Pois não se trata absolutamente de ficar ligado a um corpo individual, como faz a disciplina. (...) Não se trata por conseguinte, em absoluto, de considerar o indivíduo no nível do detalhe, mas, pelo contrário, mediante mecanismos globais (...) em resumo, de levar em conta a vida, os processos biológicos do homem e de assegurar sobre eles não uma disciplina, mas uma regulamentação” (2005: 294).

complexo cruzamento de processos de onde emergem os novos mecanismos de poder simultaneamente disciplinares e normalizadores. A biopolítica vai implicar o homem enquanto *ser vivo*: ela não envolve apenas o corpo individual, mas a multiplicidade dos homens enquanto *massa* afectada por processos globais que são específicos da vida. (VILELA 2010: 58, 59)

Na contemporaneidade, esta *racionalidade biopolítica* é experienciada através de uma vigília da *normalidade*: na homogeneização dos costumes, na idiotização dos meios de comunicação, na idealização da perfeição dos corpos hipersaudáveis, na permanente demonização do *outro*, na imposição do ideal do bem-estar e, sobretudo, através da ordem do discurso que envolve e legitima tudo isso. Conforme destaca Foucault em *L'ordre du discours* (1971): “(...) a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar esse acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade” (FOUCAULT 1996: 9). E Foucault afirma ainda: “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua relação com o desejo e o poder” (*ibidem*: 11).

Segundo Foucault, os discursos construirão e manterão um *sistema de verdades* sobre a vida que integrarão e darão consistência às estratégias *biopolíticas*. Ao visar o *corpo-espécie*, as táticas *biopolíticas* trabalharão no sentido de otimizar a vida, produzindo discursos que elaboram verdades que traçam para essa vida uma série de “padrões de qualidade”.

Em “A vida dos homens infames”, publicado em 1977 como abertura a uma coletânea de relatos de “[v]idas breves, achadas a esmo em livros e documentos” (2009: 89), Michel Foucault mostrará que haverá nas tramas de um “poder sobre a vida” uma crescente discursivização do ínfimo do cotidiano:

O insignificante deixa de pertencer ao silêncio, ao rumor passageiro ou à confiança fugaz. Todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor insignificante, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, – mais, escritas. Tornam-se descritíveis e transcritíveis, na própria medida em que são atravessadas pelos mecanismos de um poder político. (*Ibidem*: 117)

De acordo com Michel Foucault, esse momento coincidirá com a proliferação de um tipo de produção literária que se debruçará sobre os segredos mais íntimos da vida banal: “Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa já não é cantar o improvável, mas pôr em evidência o que não é evidente – o que não pode ou não deve ser evidente: dizer os graus últimos, e os mais tênues, do real” (*ibidem*: 125). A ligação do literário com o cotidiano, conforme nos diz Foucault, estará comprometida com o momento no qual o “discurso, o poder, a vida quotidiana e a verdade se estabeleceram de um modo novo” (*ibidem*: 124). Mas, para Foucault, literatura terá também o poder de ultrapassar os limites do discurso, do poder e da verdade:

A literatura faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o Ocidente obrigou o quotidiano a pôr-se em discurso; todavia, ela ocupa aí um lugar especial: obstinada a procurar o quotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar limites, a levantar brutal ou insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável, ela terá tendência a pôr-se de fora da lei, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão ou a revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, é ela que continua a ser o discurso da “infâmia”: cabe-lhe dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o vergonhoso. (*Ibidem*: 127)

Nesse sentido, o texto literário, ao se dobrar sobre a própria linguagem, aparece como espaço onde as redes discursivas e os sistemas de verdades, que recaem sobre a vida, são reconfigurados. Isso quer dizer que, “n[a] situação extrema em que a singularidade é aniquilada por um processo de legitimação discursiva, a linguagem surge igualmente como condição de recomeço dessa singularidade, ou seja, como condição de liberdade” (VILELA 2010: 50).

No processo de discursivização da vida comum, a literatura surge como possibilidade de criação de uma “forma-de-vida” (AGAMBEN 2005: 93), na qual o sujeito foge dos processos de objetivação política (*Cf.* FOUCAULT 1995: 231) para apresentar-se como espaço de incessante construção, que se atualiza no instante que se coloca diante dos dispositivos, entre eles, o da linguagem, conforme nos mostra Agamben quando lê a *função de autor* foucaultiana sob o prisma de uma nova configuração da ética. Escreve Agamben: “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, encontrando a linguagem e pondo-se aí em jogo sem reservas, exhibe num gesto a própria irreducibilidade a esse facto. Todo o resto é psicologia e em parte alguma da psicologia encontramos algo semelhante a um sujeito ético, a uma forma de vida”

(*ibidem*: 101). A ética é aqui pensada na dimensão de um sujeito “que se constitui com a ajuda de diferentes técnicas do eu, [que] não é um sujeito definido sob a figura da identidade, mas um eu múltiplo que delinea a sua coerência num estilo de existência que produz a estética da existência” (VILELA 2010: 354).

Nesse sentido, pensamos que, ao apresentar uma vivência comum, mediana, reconhecível, a “confessionalidade” da poesia Adília Lopes se faz política. Isso porque esta confessionalidade não parte de uma interioridade que é exposta (não é pois uma alternativa psicologizante), mas surge da relação que a autora cria entre a enunciação lírica e os discursos que recaem sobre a intimidade, tal como é possível ler no poema “BODY ART?”:

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

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

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

Detesto
o sofrimento (LOPES 1999a: 340)

Note-se que “Body Art” é uma vertente da arte contemporânea em que o próprio corpo do artista é usado como suporte, muitas vezes apresentando uma experiência de violência, de dor ou de esforço físico. Porém, em Adília Lopes, a questão do título – “Body Art?” – voltar-se-á para um corpo que se dá a ver na banalidade do cotidiano. A

performatividade desse corpo – sugerida pelo título do poema – será apresentada em contextos alheios ao estritamente artístico: no autocarro, na faculdade, no metro. O sofrimento do corpo de uma pessoa comum, envolvida em contextos completamente banais, colocar-se-á no limite da dúvida entre ser ou não ser arte. Isso porque 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 – “Detesto/ o sofrimento” – acirram o tom irônico do título do poema, denunciando uma sociedade que espetaculariza a dor, esvaziando-a de sentido.

Outro exemplo do modo como a noção de *biopolítica* reverbera no espaço social e faz *sintoma* na poesia de Adília Lopes é o poema ironicamente intitulado com a sigla do Instituto Português de Qualidade, “IPQ”:

Não há fetos
de má qualidade
a normalização
serve para catalogar livros
e para fazer tomadas
mas não serve
para fetos

(Se não disseses
à professora
que eu tenho
uma explicadora
eu também
não lhe digo
que tu tens uma
se me disseses
qual é o teu QI
eu digo-te
qual é o meu) (LOPES 1999a: 330)

No poema, Adília mostra que a mesma regra usada para a produção em série é utilizada na organização e na hierarquização da vida. E isso acaba por ser evidenciado pela própria tensão textual que o poema estabelece: pensemos na igualdade sonora entre *há fetos* e *afetos* e na remissão, no final do poema, ao jogo sexual infantil “se você mostrar o seu, eu mostro o meu”.

A transparência discursiva dos poemas de Adília Lopes funciona, nesse sentido, retirando dos discursos as suas máscaras, os destituindo de sua familiaridade. A compactuação autobiográfica sugerida pelos poemas e textos da autora estabelece um jogo entre discurso e intimidade, entre público e privado, que quebra uma racionalidade que organiza as verdades sobre a vida, ao mesmo tempo que propõe a subjetividade como espaço de criação:

Enterros
partos
famílias
operações
doenças
revistos à portuguesa
o mesmo Tide
lava mais preto

*

Eu sou a luva
e a mão
Adília e eu
quero coincidir
comigo mesma (LOPES 1999a: 337)

Adília dá a ver que a possibilidade de resistir ao controle da vida, ao apagamento ou ao amortecimento das suas *forças* está nessa mesma vida. A resistência se dá numa dobra das próprias relações de poder. Porque, de acordo com Foucault, *o poder* não existe como dado monolítico mas funciona num ininterrupto jogo de forças: “O poder não se funda em si mesmo e não se dá a partir de si mesmo. (...) Os mecanismos de poder são parte intrínseca de todas essas relações, são circularmente o efeito e a causa delas (...)” (FOUCAULT 2008: 4)⁵⁶. Conforme nos esclarece Eugénia Vilela:

Perspectivado como uma substância metafísica, possuindo uma origem e uma essência, o poder não existe. Apenas existem *relações de poder*; o que aponta para a impossibilidade de uma existência que se situe fora das relações de poder. No lastro de uma força de *dissimulação* do poder, o murmúrio da liberdade ecoa o interior das relações de poder. Nesse contexto, o exercício do poder caracteriza-se por um contínuo

⁵⁶ Como nos diz também Gilles Deleuze em diálogo com Foucault: “Simultaneamente locais, instáveis e difusas, as relações de poder não emanam de um ponto central ou de um centro único de soberania, mas vão em todos os instantes «de um ponto a outro» num campo de forças, marcando inflexões, retrocessos, reviravoltas, rodopios, mudanças de direcção, resistências. É por isso que não são «localizáveis» nesta ou naquela instância.” (DELEUZE 2005: 101)

agonismo – que sublinha a presença da liberdade, entendida como práticas de liberdade e não como total libertação –, em detrimento das relações de violência ou de dominação. A resistência é um gesto constitutivo das relações de poder. (VILELA 2010: 219)

Temos, pois, uma conversão no próprio interior do conceito de *biopolítica*: na mesma medida, que as relações de poder se voltam para a vida, a vida se apresenta em suas relações de força: “A vida torna-se resistência ao poder, quando o poder toma a vida como objecto”, afirma Deleuze no seu diálogo com Foucault (DELEUZE 2005: 125), fazendo reverberar a *biopolítica* foucaultiana no conceito de *uma vida*. Segundo Deleuze:

Uma vida contém apenas virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. *Isso que se chama de virtual não é algo a que falta realidade, mas que se engaja num processo de atualização seguindo o plano que lhe dá sua realidade própria.* O acontecimento imanente se atualiza num estado de coisas e num estado vivido que faz com que ele ocorra. O próprio plano de imanência se atualiza num Objeto e num Sujeito aos quais ele se atribui. Enquanto eles são quase inseparáveis de suas atualizações, o plano de imanência é em si mesmo virtual, do mesmo modo que os acontecimentos que o povoam são virtualidades. Os acontecimentos ou singularidades dão ao plano toda sua virtualidade, assim como o plano de imanência dá aos acontecimentos virtuais uma plena realidade. Nada falta ao acontecimento considerado como não-atualizado (indefinido). Basta colocá-lo em relação com seus concomitantes: um campo transcendental, um plano de imanência, uma vida, singularidades. Uma ferida se encarna ou se atualiza num estado de coisas e num vivido; mas ela mesma é um puro virtual sobre o plano de imanência que nos arrasta a uma vida. (DELEUZE 2004: 163, *sublinhados nossos*)

Dessa maneira, quando pensamos a manifestação de *uma vida* na poesia de Adília Lopes, o fazemos a partir dessa vida que não é biográfica no sentido de uma substância ou dado antecedente à linguagem. *Uma vida* se atualiza na linguagem dando-se uma *forma* que não é nem anterior, nem posterior à escrita. *Uma vida* se mostra em poema, e que por ser assim trazida, por ser assim atualizada, apresenta-se sempre atravessada pelas forças que a constituem. “A vida de tal individualidade se apaga em prol da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome e que, apesar disso, não se confunde com nenhum outro. Essência singular, uma vida...” (*ibidem*: 62).

3.2 Uma poética do resto

No contexto de uma organização sistemática da vida, da linguagem e dos saberes, podemos afirmar que a poesia de Adília Lopes surge na contemporaneidade como uma *contraconduta*. Isso porque o que está em jogo na noção de *contraconduta* – que tomamos a partir de Michel Foucault – não é a heroicização de um indivíduo que entra em confronto direto com o poder, mas uma reconversão do poder a partir do seu próprio movimento. Pois, como explicitamos anteriormente, no contexto da *biopolítica* não estamos mais diante de um poder diretivo, que age pontualmente sobre o indivíduo – que se heroiciza no embate com esse poder –, mas diante de redes de poder que trabalham no sentido de manter as curvas de *normalidade* da população. Trata-se de uma *governamentalidade*⁵⁷ que passa a querer se “encarregar da conduta dos homens, a querer conduzi-los” (FOUCAULT 2008: 261).

Ao escolher o espaço do “infrapoético”, do comum compartilhável, a poesia de Adília Lopes assumirá um tipo de resistência semelhante à de todos aqueles que *resistem com a própria vida*: loucos, doentes, marginalizados. Abstendo-se da heroicidade ou da excepcionalidade artística e se deixando ser vista dentro de um espaço comum compartilhado, Adília opera uma desidealização da marginalidade poética para aproximá-la de um contexto mais amplo de marginalidade. Segundo Rosa Maria Martelo:

(...) a contratualização autobiográfica da poesia adiliana opera uma síntese pouco comum entre a excepcionalidade do poeta, ao qual os românticos conferiram uma condição de marginalidade que confinava com o gênio, e a marginalidade mais comum de todos aqueles que não condizem com os estereótipos do mundo inviantemente normativo e absurdamente materialista e quantificador em que vivemos. (MARTELO 2010: 245)

⁵⁷ “Este movimento da figura do poder em direcção à figura do biopoder permite atribuir um nítido lugar ao Estado no conjunto dos poderes, o que conduz a uma radicalização da noção de governamentalidade. Distanciando-se, claramente, do registo de um poder soberano, o poder de Estado passa a desempenhar um papel essencial nas práticas do poder. A biopolítica manifesta, então, algumas alterações essenciais na ordem dos poderes. Em vez de uma regulação estrita dos *indivíduos* característica do poder disciplinar cujo objectivo é a *produção*, a *população* passa a afirmar-se como objectivo privilegiado desta figura do poder, confere-se uma maior atenção a uma massa organizada segundo determinados critérios, tendo como objectivo essencial a vida, em todas as suas formas (trata-se de ter em conta os processos biológicos do homem-espécie).” (VILELA 2010: 66)

Adília Lopes adota a marginalidade do poeta romântico, mas abstém-se de ocupar o lugar do gênio. Porque, conforme já destacado ao longo deste trabalho, a proposta da poesia de Adília Lopes é de *convivência*. O extraordinário será deslocado para um espaço comum. Espaço do ínfimo, do cotidiano, onde a revelação poética possa mais facilmente ser compartilhada pelo leitor. E isso resulta tanto numa poetização do comum quanto numa desidealização do poético:

O mongolóide alegra-se
com a viagem de autocarro
a que mais ninguém acha graça
e o atrasado mental diverte-se
com uma caixa de soutiens vazia
que traz uma menina na capa
com um simples soutien branco
e ar asseado
duas penas vivas para os outros
pobres de espírito ricos de espírito
lixo biológico da luta pela vida
ganhadores
alquimistas (LOPES 1993: 193)

Tal como o “mongoloide” e o “atrasado mental”, a poesia faz “alquimia” com as coisas simples. Transforma a matéria do comum em *ouro*, da mesma forma que o “mongoloide” se alegra com a viagem de autocarro e o “atrasado mental” se diverte com a caixa de soutiens. O poema oferece àqueles que são considerados “lixo biológico” o poder da revelação: duas *penas* vivas que percebem a *graça* das coisas simples. “Mongoloides” e “atrasados mentais” aparecem no texto adiliano como anjos desaureolados que, em sua inocência, afrontam a *normalidade*. Em Adília Lopes, a posição que o poeta assume é semelhante a daqueles que, despossuídos de validade, de voz e de julgamento – e tensionando as *curvas de normalidade* – vão atribuir um sentido novo ao banal.

O poema supracitado pertence ao livro *O Peixe na Água* (1993). E a atenção que Adília convoca para a expressão idiomática “peixe na água” parece circundar o desejo de convivência presente nos poemas que integram o livro. Pois o peixe na água é um peixe que está no conforto do seu habitat, que se mantém vivo por estar no ambiente que lhe é comum. Da mesma forma, ao mostrar-se, a partir do lugar que é comum a quem escreve e a quem lê os poemas, o sujeito poético se impõe como um sujeito vivo,

um sujeito que respira: peixe na água.

O teu corpo
treme
perto do meu
estamos sentados
um ao lado do outro
na minha cama
no hotel
é como se tivesses febre
mas não estamos doentes
eu sinto-me muito calma
abraço-te
peço-te desculpa
por te abraçar
retirei a estes poemas
o exotismo
aliás não houve exotismo nenhum
senti-me como o peixe na água (*ibidem*: 202)

Em *O Peixe na Água* essa relação de intimidade, de cumplicidade, é por diversas vezes tornada concreta através da tematização de um amor-eros. Diz Adília, nos últimos versos de um poema intitulado “Adormecer (com algumas coisas de Maria Teresa Horta)”: “gosto de adormecer/ a lembrar-me de ti/ de como me sorrias/ de como me olhavas/ se os meus poemas/ contribuíram para isso/ são excelentes” (*ibidem*: 189). Todavia, é no amor no sentido da *agapé*⁵⁸, da *caridade*, que para Adília Lopes parece estar o verdadeiro sentido de qualquer relação. Esta *caridade* proposta nos poemas adilianos possui um sentido de comunidade (espaço *em comum*), que se aproxima do sentido cristão de comunidade problematizado por Hannah Arendt a partir de Santo Agostinho:

Esta caridade, porém, muito embora a sua qualidade não-mundana corresponda claramente à experiência humana geral do amor, é ao mesmo tempo nitidamente indiferente deste último por ser algo que, como o mundo, se interpõe entre os homens: «Até mesmo os ladrões têm entre si (*inter se*) aquilo que chamam de caridade». Este surpreendente exemplo do princípio político cristão é, de fato, muito bem escolhido; porque o vínculo da caridade entre as pessoas, embora incapaz de criar uma esfera

⁵⁸ Rosa Maria Martelo sublinha que “[a]pesar da recorrência de temas que remetem para a relação entre o amor e a sexualidade, muitas vezes com recurso ao palavrão, o grande tema de Adília foi sempre menos o amor-eros do que amor no sentido de *agapé*, esse termo grego que viria a ser traduzido por *caritas* na tradição cristã e que depois evoluiu para sentidos mais restritivos. Quando Adília Lopes afirma que «Sem caridade/ a literatura / não vale», ou quando defende que «a caridade é a verdadeira inteligência», ela recorda-nos o sentido etimológico do termo “caridade” e, portanto, a relação entre o termo latino *caritas* e o termo grego *agapé*.” (MARTELO 2010: 248)

pública própria é bem adequado ao princípio fundamental cristão de extraterrenidade e admiravelmente capaz de guiar por este mundo um grupo de pessoas essencialmente situadas fora dele – um grupo de santos ou um grupo de criminosos –, bastando apenas que se conceba que o mundo está condenado e que toda atividade será nele exercida com a ressalva *quamdiu mundus durat* («enquanto dura o mundo»). (ARENDR 1995: 62, 63)

A alternativa de mundo proposta por um “grupo de pessoas essencialmente situadas fora dele” (ARENDR 1995: 63) não é, na poesia de Adília Lopes, uma alternativa exótica, nem de simples solidariedade. É uma alternativa que se faz como um gesto de *contraconduta*, ou seja, a partir da reconversão no interior do funcionamento de uma realidade compartilhada: “Dar a ver/ o que eu/ vejo/ como dar/ um beijo// Um verdadeiro/ beijo” (LOPES 2004: 558). A compactuação autobiográfica de Adília Lopes permite que vejamos o comum por uma *lente poética* que nos incita a problematizar e converter esse comum, embora sem nos abstermos dele em momento algum.

A proposta contida na ideia de *caridade* dos poemas adilianos pressupõe a criação de uma comunidade daqueles que excedem uma determinada organização da realidade em vigor – tal como são os místicos, os ladrões, os loucos, os doentes ou os artistas. Na obra de Adília Lopes, há uma proposta de formação de comunidade através da convivência e confluência entre o sujeito poético e as figuras à margem da sociedade:

(Paço da Rainha)

O doente de Miguel de Bombarda
pede-me esmola para um cafezinho
quer que eu lhe dê um beijinho
ó menina, se me der um beijinho
eu agora dormia um soninho
dou-lhe um aperto de mão
espero que arranje um bom namorado
não é um homem rico
é um rico homem
é um bom conselho, não é?
fala com a boca cheia de pão
que come
e que lhe salta fora (LOPES 1993: 201)

A partilha do comum é quase uma imposição para a escrita de Adília Lopes (o

pão que o mendigo “come/ e que lhe salta fora”, não será, enfim, a concretização do beijo que havia sido negado?). Para a autora, o mundo invade a realidade do poema, assim como a poesia – mesmo que de forma não “direta” – integra o mundo. Esse parece ser o motivo de Adília Lopes ser contrária à concepção do artista como ser excepcional e da arte como objeto alheio à realidade compartilhada.

Há, pois, em Adília Lopes, um distanciamento da heroicidade e da excepcionalidade poéticas em favor de uma abertura ao banal. O que faz com que a poetisa conviva com vidas *menores*, anônimas, esquecidas. Através dessas figuras da margem, Adília Lopes mais uma vez foge do imperativo do todo, do completo. Mostra que o *resto* – aquilo que não se enquadra, que é excedente a um esquema de limpeza e *normalidade* – é uma atribuição de valor, que depende exclusivamente do lugar ocupado por quem o atribui: “Depois do holocausto, a barata Eva e a barata Adão comerão a maçã. Mas isso não será pecado. E uma humanidade de baratas viverá feliz para sempre num Paraíso sujo de restos de pessoas que não será sujo para ninguém” (LOPES 2000a: 414).

A questão da poesia de Adília Lopes não é de solidariedade com o *resto* – mantendo, assim, intacto seu lugar de poetisa. Quando deixa que uma vida de lisboeta de classe média apareça de forma transparente na poesia – e, ainda, quando se apropria de um discurso corrente, distante do propriamente lírico –, a autora, a partir do gesto de *transfusão* entre o poético e o comum, convoca o artístico do *resto*, conforme podemos ler em “Almoço do Trolha”⁵⁹: “Pobríssimos/ as cabeças cortadas/ mas tão felizes/ homem mulher e bebé/ de um tijolo/ do patrão/ fizeram um assento/ o Estado Novo impede-os/ de tirar os sapatos/ o Partido Comunista também/ desce sobre eles/ o Espírito Santo/ do almoço/ vão comer língua?” (*idem* 1997b: 299).

Em *agenciamento* com os poemas, as figuras marginalizadas *fogem* de um esquema de *normalidade*. Contudo, fazer essas figuras *fugirem* de uma organização *normal* da realidade não quer dizer eximi-las de uma realidade: “O grande erro, o único erro, seria pensar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga no imaginário, ou na arte. Mas fugir é, pelo contrário, produzir o real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE e PARNET 1999: 64). E na sequência, Deleuze e Parnet afirmam: “Em

⁵⁹ O quadro *O Almoço do Trolha* (1946-1950), de Júlio Pomar, é uma das obras mais emblemáticas do neo-realismo português.

geral, é num mesmo falso movimento que a vida é reduzida a algo de pessoal e que a obra é suposta encontrar seu fim em si própria, seja como obra total, seja como obra em vias de se fazer, e que reenvia sempre para uma escrita da escrita” (*ibidem*: 64, 65). É nesse sentido que afirmamos que os poemas de Adília Lopes não “forçam” um rebaixamento da poesia até que ela possa coincidir com a vida – da mesma forma que não há um rebaixamento do poeta até que este venha a se tornar semelhante a uma “pessoa comum”. Ao escaparmos da concepção do real como essência para o pensarmos como produto de infinitos agenciamentos, passamos a perceber a subjetividade e a realidade como resultados de um processo artístico. A questão na poesia de Adília não é, pois, a de uma reprodução do real ou de retratar uma vida marginalizada. A poesia “cria vida”, “produz realidade”, traça *linhas de fuga*:

Pode ser que escrever tenha uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga que não são imaginárias, e que se é forçado a aceitar, porque escrever nos compromete com elas, nos embarca verdadeiramente nisso. Escrever é devir, mas não é de todo devir-escritor. É devir outra coisa. Um escritor profissional pode avaliar-se segundo o seu passado, segundo o seu futuro, segundo o seu futuro pessoal ou segundo a posteridade («serei compreendido dentro de dois anos, daqui a cem anos, etc.). Muito diferentes são os devires contidos na escrita quando ela não abraça palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga. Dir-se-ia que a escrita por si própria, quando não é oficial, reencontra forçosamente «minorias», que não escrevem necessariamente em seu nome, sobre as quais também não se escreve, no sentido em que não são tomadas por objecto, mas nas quais se é apanhado, voluntária ou involuntariamente, pelo simples facto de se escrever. Uma minoria não existe nunca já feita, ela só se constitui a partir das linhas de fuga que são também a sua maneira de avançar e de atacar. (*Ibidem*: 58, 59)

Este devir-*menor* não quer dizer a segmentação em grupos culturais identitários – a “mulher”, o “negro”, o “pobre”, o “louco”, o “mongoloide” – que seriam objeto de tematização de um escritor. Não se trata de uma atitude de simples “generosidade” do escritor que abre o espaço da escrita para acolher o outro. Dar voz ao outro pode ser uma forma de o calar. O gesto de escrita que Deleuze propõe faz-se gesto político porque

[a]o escrever dá-se sempre escrita àqueles que não a têm, mas estes dão à escrita um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual seria pura redundância ao serviço das potências estabelecidas. O facto de o escritor ser minoritário não significa que haja menos gente que escreve do que leitores; isso já nem sequer seria verdade hoje: significa que a escrita encontra sempre uma minoria que não escreve; ela não se

encarrega de escrever *para* essa minoria, no seu lugar e a propósito dela, verificando-se antes um encontro onde cada um empurra o outro, o arrasta na sua linha de fuga, numa desterritorialização conjugada. A escrita conjuga-se sempre com outra coisa, que é o seu próprio devir. Não existe agenciamento que funcione com um único fluxo. Não se trata de imitação, mas de conjunção. (*Ibidem*: 59, 60, *itálicos do autor*)

A questão aqui não é, pois, apenas de identificação:

Nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, porque, em todos os casos, é-se levado a falar por, ou no lugar de ... Ora pelo contrário, é necessário falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. Não é de todo uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio. Não há juízo na simpatia, mas conveniências entre corpos de todas as naturezas. (...) É isso, agenciar: estar no meio, na linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior. Estar no meio (...). (*Ibidem*: 70)

Uma subjetividade ao se fazer com o poema pode assim ser vista como a abertura de um espaço de convivência, um “estar no meio”. “O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum”, afirma Adília Lopes (2008: 110). Pois quando se trata de poesia “a confrontação com a alteridade não surge como uma apropriação linear do outro, mas como prova da experiência possível de modificação de si mesmo” – tomando emprestado as palavras de Eugénia Vilela (2010: 244) quando discorre acerca da noção de *experiência*. Com isso, talvez possamos pensar que a vida que Adília Lopes escreve em seus livros permite criar *agenciamentos* entre um devir-*mongolóide*, um devir-*trolha*, um devir-*solteirona*, um devir-*católica*, um-devir *barata* e um devir-*Adília Lopes*.

3.3 O corpo vivo do poema

Sendo os discursos o material de trabalho fundamental na construção poética de Adília Lopes, os poemas da autora funcionam como uma verdadeira máquina de estilhaçar consensos. Nada está livre do olhar apurado desta poetisa: nem a arte, nem a literatura, nem a beleza (ainda mais quando esta, em nossos dias, se tornou tão injuntiva). Todas as grandes narrativas caem por terra diante do olhar ironista de Adília.

É nessa medida que, na produção da escritora, a própria concepção de literatura

é colocada em questão. Porque o potencial ético e estético da literatura é paralisado quando esta é vista apenas como uma forma “bela” de escrever, uma forma superior de ativação da linguagem, ou como meio de representar a riqueza cultural de uma nação. A literatura perde o poder de questionar a realidade para se tornar mais um aparato discursivo de estabilização da verdade. Abandona seu lugar na arte para ocupar um posto no rol das instituições.

Nesse sentido, podemos pensar que, quando fixada e reproduzida dentro de uma certa esfera de consenso do que seja “literário”, a própria literatura converte-se em prática institucional que pressupõe o acabado, sacrificando a sua poderosa fragilidade em nome de uma maturidade estanque. Neste ponto, a poesia de Adília Lopes parece compartilhar a reivindicação de Gombrowicz em *Contra los poetas*:

Ataco la Poesía por la misma razón que ataco la Nación o, en *Ferdydurke*, ataco el mito de la Madurez: en nombre de la percepción inmediata de las cosas, en nombre de la espontánea humanidad. Ataco todas esas Formas que dejan de ser para el hombre un cómodo abrigo y se convierten en un rígido y pesado caparazón. Ataco todo aquello que, contra nosotros, crece por si sólo, y para superarnos. (GOMBROWICZ 2009: 62, 63)

Se há, pois, em Adília Lopes, uma negação do artístico semelhante à de Gombrowicz⁶⁰, essa negação será em relação à arte como objeto acabado (ou do escritor como “profissional”, nas palavras de Deleuze). Quando se apropria de referências provenientes da cultura midiática e as mescla com referências buscadas na alta cultura artística ocidental, Adília Lopes cria um espaço de partilha entre o artístico e o comum, num gesto de resistência à transformação da arte em mero objeto de compêndio ou de museu: “Van Gogh come batatas/ com os que comem batatas/ mas pinta-os/ e o acto de pintar/ é o acordar de Alice/ que salva a cabeça de Alice” (LOPES 1999b: 382). Vida e arte mostram-se inseparáveis nos poemas da autora. O corpo do artista respira com o corpo do objeto artístico. Resistir à institucionalização da arte é, nesse sentido, manter a obra viva, atuante.

⁶⁰ Ao pensar a literatura como forma de atualização de *uma vida* em sua força de imanência, Deleuze recorrerá justamente ao texto de Gombrowicz: “A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como disse Gombrowicz e como o fez. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” (DELEUZE 1997: 11)

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”. Em “Anti-Nazi” – um poema ironicamente simétrico – Adília Lopes escreve em tom de denúncia: “A limpeza/ pode ser/ pior/ que a porcaria// A ordem/ pode ser/ a maior/ desordem” (LOPES 2003: 505).

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 imposta pela nossa contemporaneidade. A poesia se deixa atravessar pelos discursos, mas também funciona como modo de *torcer* a consensualidade por eles imposta. Na primeira parte de “Meditação sobre Meditação”, lemos, em relação com o outro poema supracitado: “A vida tem a ver/ com a porcaria/ com a entropia/ (enganou-se o Duque de Gandia)/ é cristão/ amar o chichi o cocó o chulé/ a menstruação/ do irmão/ amar mais o DDT e a lixívia/ que o irmão/ não é cristão/ do irmão/ os nazis/ fizeram sabão” (*idem* 2002a: 471). O corpo do poema está vivo e, por isso, distante do ideal de um corpo asséptico, ordenado, perfeito. Na artificialidade dessa perfeição – que, no poema, é evidenciada pelo uso de rimas completamente organizadas e previsíveis, seguindo o ritmo de uma “normalidade poética” – vemos denunciada uma racionalidade que visa ordenar toda falha e todo desvio de uma singularidade a um determinado padrão. Pois conforme desenvolvemos ao longo deste capítulo, a partir de Foucault – o processo atualmente vigente de higienização não é um processo estritamente voltado ao corpo individual. Não se trata apenas de uma racionalidade *disciplinar*⁶¹. A manipulação e a *domesticação* do corpo volta-se à adequação a uma *curva de normalidade*. O *normal* abarca a *norma* da disciplina e esta não mais se restringe a um espaço delimitado – o

⁶¹ “A normalização disciplinar consiste em primeiro colocar um modelo, um modelo ótimo que é construído em função de certo resultado, e a operação de normalização disciplinar consiste em procurar tomar as pessoas, os gestos, os atos, conformes a esse modelo, sendo normal precisamente quem é capaz de se conformar a essa norma e o anormal quem não é capaz. Em outros termos, o que é fundamental e primeiro na normalização disciplinar não é o normal e o anormal, é a norma. Dito de outro modo, há um caráter primitivamente prescritivo da norma, e é em relação a essa norma estabelecida que a determinação e a identificação do normal e do anormal se tornam possíveis. Essa característica primeira da norma em relação ao normal, o fato de que a normalização disciplinar vá da norma à demarcação final do normal e do anormal, é por causa disso que eu preferiria dizer, a propósito do que acontece nas técnicas disciplinares, que se trata muito mais de uma normação do que de uma normalização.” (FOUCAULT 2008: 75)

corpo-individual – sendo agora vivenciada por um *corpo-espécie*. Por sua vez, o caráter disciplinar do poder não desaparece⁶², apenas se *camufla* no interior de uma organização *normalizadora*:

Através do *assujeitamento*, o poder disciplinar não constitui apenas indivíduos; a um tempo só, ele individualiza e homogeneiza. Ou seja, cria corpos individuados e elabora um corpo social. Todavia, este corpo social não pode subsistir unicamente através do jogo disciplinar. Para que a disciplina possa fazer ser os indivíduos num corpo social, e também fazer ser esse corpo social, é necessário um conjunto de regras que digam respeito aos corpos a individualizar, mas também ao corpo social em si mesmo. Sendo assim, o biopoder, limitando a função do poder disciplinar, surge como uma resposta às insuficiências da disciplina em regular o corpo social. Contudo, não se pode ignorar que o corpo social é, ele mesmo, o horizonte da disciplina: ao exercer a sua função homogeneizante, a disciplina torna possível algo que se assemelha a um corpo social. No entanto, devido ao seu caráter fortemente individualizante por si mesma, a disciplina não o pode fazer viver, pois o processo de homogeneização da disciplina é sempre realizado nos limites da individualização. Tendo como finalidade prioritária o infinitamente pequeno – o infinitesimal – a disciplina desenvolve uma *microfísica do poder* cujo movimento se dirige sempre ao indivíduo. Desse modo, a disciplina não pode abarcar o infinitamente grande do corpo social. Perante isto, o biopoder tem como tarefa a criação de regras que, não se dirigindo a um indivíduo singular (um), se dirigem simultaneamente a todos os indivíduos (múltiplo), conferindo uma forma final ao processo de normalização da disciplina. (VILELA 2010: 64, *itálicos da autora*)

Ou seja, um processo disciplinar – que envolve os indivíduos e os configura de acordo com uma norma – reverbera num processo de *normalização* no qual os indivíduos são organizados enquanto *população*. Nesse contexto, a identidade assume um papel de formatação individual para adequação do indivíduo à *massa*. E com isso talvez possamos compreender melhor a convergência entre o *particular* e o *público* na *sociedade biopolítica*.

Partindo de uma análise da *polis* grega, sobretudo através de Aristóteles, Hannah Arendt mostrará que o ambiente privado do lar consistia na esfera na qual o indivíduo encontrava-se preso ao suprimento de suas necessidades fisiológicas. Logo, a esfera privada apresentava-se como a esfera da não liberdade e da ação – do trabalho para garantia da subsistência. “Dentro da esfera da família, a liberdade não existia. Ser livre não significava domínio nem submissão; significava não estar sujeito às

⁶² “Na realidade, apesar de a face do soberano se apagar, a exceção soberana não se retira dos espaços da política moderna, ela apenas se recria no interior de um movimento de *desinvestimento da morte* articulado com um modelo biopolítico dominante. Se a exceção absoluta, enquanto direito inequívoco do soberano, deixa de ser enunciada como paradigma político, ela vai permanecer nas práticas políticas contemporâneas sob uma forma dissimulada.” (VILELA 2010: 63, *itálico da autora*)

necessidades da vida, nem ao comando de outro. O chefe da família só era considerado livre no contexto da esfera política, onde todos eram iguais” (VILELA 2010: 42). De modo oposto à esfera privada, a esfera pública configurava-se como espaço da liberdade e do discurso, espaço onde as decisões eram tomadas entre iguais⁶³ por meio da persuasão. “O ser político, o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através da força e da violência” (ARENDRT 1995: 35).

A *sociedade* moderna, ao condensar o público e o privado, transforma em questão política o que era restrito e resguardado ao espaço familiar: a economia doméstica, a garantia da subsistência, o biológico, ou seja, a necessidade. “[O] que chamamos de «sociedade» é o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana” (*ibidem*: 38), afirma Arendt. E ainda: “A sociedade é a forma na qual o fato da dependência mútua em prol da subsistência, e de nada mais, adquire importância pública, e na qual as atividades que dizem respeito à mera sobrevivência são admitidas em praça pública” (*ibidem*: 56).

Esta importância pública dada às atividades destinadas exclusivamente a garantir a subsistência, destacada por Arendt, convergirá em uma política do discurso sobre a vida privada. A política exercida em *sociedade* terá na privacidade um dos seus espaços de existência. Em outras palavras, a indistinção entre o público e o privado – entre discurso e ação, entre a política e a família – vividas na *sociedade*, criará a possibilidade de discursivização sobre a vida individual e biológica, ou seja, a possibilidade de manutenção de um *sistema de verdades*⁶⁴ sobre a vida em si.

Na *sociedade biopolítica*, um discurso *normalizador* – que modela a população visando uma *unidade homogênea* – conviverá (estranhamente?) em plena harmonia com

⁶³ Faz-se necessário destacar que “[n]a *polis*, a igualdade significava apenas um espaço onde se vivia entre pares, e não a erradicação da existência de *desiguais*.” (VILELA 2010: 42, *itálicos da autora*)

⁶⁴ Sistema de verdade este que, segundo Foucault, é por já produto das relações de poder: “O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.” (FOUCAULT 1979: 10)

regimes de individualização e de valorização de grupos identitários, que se apresentam como espaços de multiplicidade e de liberdade: “pulverizam-se muito rapidamente as identidades, o que pode levar a supor que o modelo identitário na construção da subjetividade estaria sofrendo igual pulverização” (ROLNIK 2000: 454). Mas conforme Suely Rolnik desenvolve:

ao mesmo tempo em que se dissolvem as identidades, produzem-se figuras-padrão, de acordo com cada órbita do mercado. As subjetividades são levadas a se reconfigurar em torno de tais figuras delineadas *a priori*, independentemente de contexto – geográfico, nacional, cultural, etc. –, submetendo-se a um movimento de homogeneização generalizada acompanham o ritmo alucinado de mudanças do mercado, mas nem por isso deixam de funcionar sob o regime identitário. É a desestabilização exacerbada de um lado e, de outro, a persistência desse regime acenando com o perigo de se virar um nada, caso não se consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma das órbitas do mercado, as quais se formam e se dissolvem com a mesma velocidade. (*Ibidem*)

Entre os extremos de um discurso *normalizador* – que vai do direito à mais alienada igualdade à defesa da mais autônoma liberdade –, experienciamos um sistema de discursos no qual tanto as singularidades quanto a prática da *convivência* – a criação de um espaço de vida entre não iguais, mas que traçam linhas que convergem num comum compartilhado – são esvaziados de sentido. Vivemos sob um regime identitário que prescinde da *singularidade* dos corpos. Nessa ordem do discurso – de uma proliferação de palavras e de imagens que induzem determinados tipos de comportamentos –, cada indivíduo é conduzido a se *conformar* a um modelo *normal* que tende a anular singularidades e fortalecer (ou organizar ou reconverter) identidades que sejam integráveis às *curvas de normalidade*. Nesse contexto, um esvaziamento discursivo, através de uma “palavra excessiva” (VILELA 2010: 46), é trabalhado no sentido de estancar o impulso criativo das singularidades. No *sistema de comércio* da palavra – que se deve simplesmente manter em circulação – o assujeitamento da *disciplina* remodela-se na dessubjetivação da *normalidade*⁶⁵:

⁶⁵Pensamos a partir das seguintes passagens de Giorgio Agamben no texto “O que é um dispositivo?”: “De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também máquina de governo” (AGAMBEN 2009:46). E, em seguida, Agamben diz: “O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto

Para eliminar a violência, assegurando um direito à palavra e à sua livre circulação por parte da cidadania (do corpo cívico), a política moderna, ignorando os corpos concretos singulares, cria corpos da linguagem através dos quais gera uma outra forma de violência. *Sob o esquema da racionalidade política actual, os corpos são perspectivados como pura abstração conceptual* (corpos cívicos, povo, população, Nação, Estado). Trata-se de uma política do silêncio perspectivada enquanto forma imperceptível de violência exercida por uma formação política que, *ao celebrar a primazia de uma palavra sem carne, gera corpos de linguagem para sujeitos sem corpo* (cidadãos). (VILELA 2010: 46, *sublinhados nossos*)

Nesse sentido, acreditamos que a presença corpórea do *autor* – que a poesia de Adília Lopes coloca em evidência e em convivência com o *outro* – acaba por resultar numa desestabilização da *normalidade* que também se volta na atualidade para a organização de um sistema de saber e de poder em torno da Literatura. A poesia, tal como a literatura, perdem uma autonomia autogestora – que teoricamente as afastaria e as desresponsabilizaria da realidade. Oferecendo um *corpo vivo* ao poema, Adília Lopes converte o problema do apagamento autoral da modernidade estética numa questão ética: enquanto “palavra com carne”, o poema se coloca como um *corpo* que *existe* e *interfere* no mundo. Adília irá, assim, questionar a noção de autonomia estética do Modernismo: para a autora a arte nunca é autonômica.

Através da figura autobiográfica “de anti-poeta menina” (MARTELO 2010: 244) projetada pelos seus poemas⁶⁶, Adília Lopes testemunha, de uma maneira muito pouco grandiosa – justamente porque vivenciada num espaço doméstico – a experiência do trabalho artístico. No poema “Prêmios e Comentários”, Adília Lopes escreve:

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 porcaria!
quanto a comentários
a poesia e a menarca
são parecidas

pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, somente por meio da própria negação; mas o que acontece agora é que os processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. (*Ibidem* : 47)

⁶⁶ A contratualização autobiográfica destes versos faz-se bem notar através da presença de personagens do universo familiar adiliano – a avó Zé e a tia Paulina – recorrentes nos poemas da autora.

*

Em 72 recebi
o prêmio literário
dos pensos rápidos Band-Aid
o prêmio foi uma bicicleta
às vezes penso
que me deram uma bicicleta
para eu cair
e ter que comprar pensos rápidos
Band-Aid
é o que penso dos prêmios literários
em geral (LOPES 1997b: 305).

Os prêmios e comentários, que estariam relacionados a um reconhecimento público e a aquisição de um lugar dentro da “instituição Literatura”, em Adília Lopes, são desviados para o contexto privado dos comentários familiares que acabam por deslizar para questões da intimidade: “quanto a comentários/ a poesia e a menarca/ são parecidas”.

Atentemos agora à segunda parte do poema. O “penso” escrito como verbo dobra-se sobre o substantivo “penso” rápido: o exercício do poema – e a recepção dele – surgem, ao mesmo tempo, como *metaforização* da ferida e do cuidado dela. O poema constrói-se entre a dor e o conforto, e ambos os sentimentos irão se relacionar com o cotidiano íntimo, com o *corpo* de uma pessoa comum. Contudo, ao se mostrar sob a forma de lirismo, a relação com um *corpo* concreto sempre nos será oferecida de maneira problemática:

Porque tenho eu frieiras
se nunca tiro as luvas?
porque tenho eu arranhões
se os meus gatos são meigos
como dizia uma pobre rapariga
que era criada e mal sabia ler
também eu vou dizer
coração partido
pé dormente
vou para cama
que estou doente
porque me traíste tanto
se os meus gatos são tão meigos
porque me atraíste tanto
se nunca tiro as luvas? (LOPES 1988: 117)

No poema, há uma total indecidibilidade entre dor real e dor ficcional. E essa indistinção ao mesmo tempo que trabalha com a dor inerente ao processo de criação,

também convoca a “mediatização anestesiante” da sociedade contemporânea que “[nos] impede de chegar a uma catarse coletiva, de ir além de um simulacro, de viver mais do que o *espetáculo da dor*” (BARRENTO 2001: 69). Dor essa inerente ao subjetivo e ao artístico já que ambos se constroem na *agonia* de se atualizarem em linguagem. Como sugere João Barrento:

A nossa incapacidade de um encontro catártico com a dor talvez tenha a ver com esta incontinência verbal, que na verdade é a perda da linguagem. Daquela dor da linguagem (a do inefável) que também se perdeu, tal como se perdeu, nesta civilização narcisística do culto superficial da imagem, a capacidade de reconhecer o corpo vivo, e a sangrar, das palavras. (*Ibidem*: 70)

Esse esvaziamento discursivo – ou o agravamento do potencial profanatório das palavras, como nos disse Agamben, numa linha dialogante com essa de Barrento (ver capítulo 1 desta dissertação) – trabalha no sentido de estancar o impulso criativo das subjetividades só as deixando ser vistas na forma de *massa* ou individualidades/identidades larvares:

O estado de “férias permanentes”, os modos de existência dominantes, mais referenciáveis a um “estar” que a um “ser”, a diluição de referências e valores, levam a uma indiferenciação generalizada, a um estado de “angelismo” apenas tangencial ao humano (e como tal, à dor) nas sociedades pós-modernas que conhecemos. A queda neste “estado de vida” como num magma indiferenciado, e a sua fruição como desejo, sem comprometimento, sem sacrifício, sem dor, têm vindo a transformar os indivíduos em “tipos” representativos de uma nova forma de individualismo sem subjetividade. (*Ibidem*: 74)

Adília Lopes joga na indiscernibilidade entre a dor ficionada e a dor real, dando a ver que a linguagem – assim como a subjetividade e a realidade – já são resultado de interruptos processos de invenção, e que a possibilidade da arte estará em *tratar a aparência como aparência*. Como já viemos a defender anteriormente, o artístico será, dessa forma, a alternativa mais viável de ir ao encontro de uma verdade, de uma realidade, de uma subjetividade, já que elas seriam resultado de um processo aleatório de criação, ancoradas apenas pela consensualidade discursiva, conforme permite ser lido o poema “Natura et Ars”:

Uma floresta é um labirinto?

um deserto pode ser rocaille?
a vida é um romance?
o mundo é um palco?
um florete é uma flor?
uma serpentina é uma serpente?

*

Imagino o fim da Terra assim
todas as casas e todas as ruas
desparecem
assim como todas as pessoas
graças a um cataclismo
sobrevivem apenas os telefones
as baratas e as listas dos telefones
marcianos nos dias a seguir
tentam interpretar a lista dos telefones
os marcianos não estabelecem uma relação
entre os telefones e a lista dos telefones
mas entre a lista dos telefones e as baratas
e essa relação é plenamente satisfatória (LOPES 1991: 154)

O que Adília nos oferece é a absoluta sinceridade de quem vive e sabe que vive dentro de um simulacro. Mas o simulacro em Adília é motor de crítica e também de poesia⁶⁷. Eis porque o testemunho dela como sujeito poético pode coincidir com a sugestão do sujeito empírico presente em seus poemas. E eis porque a dor adiliana não precisa de ser verdadeira para ser real. Sujeito poético e sujeito empírico são concebidos como vivendo num mundo de artifício – e através da experimentação desse mundo, dão a ver o que há nele de sedutor, de artístico, mas também de incoerente e cruel. Diz a autora em um texto de *Ovos* (2004)⁶⁸:

O presente, o meu presente, é paradoxal e já não se dá por isso. Essa não é a era da suspeita. É a era da indiferença ao paradoxo. Não sei se isso 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 2004a: 559)

O gesto de transparência subjetiva da poesia adiliana é, pois, convergente com o gesto de denúncia dos paradoxos e da artificialidade da nossa realidade. Pois para lançar um olhar sobre a contemporaneidade – e compartilhá-lo, Adília se coloca numa posição muito próxima dos leitores. Num poema intitulado “Amo-te”, Adília Lopes

⁶⁷ O que faz a autora se relacionar com o simulacro tanto numa concepção negativa – formatação de um mundo falso que nos distancia do real (Baudrillard) – quanto numa concepção produtiva proposta através de uma forma de realidade que está sempre em construção (Nietzsche).

⁶⁸ Publicado originalmente com o título *Poemas Novos*.

escreve:

1
A serpente do Paraíso
era de plástico
biodegradável
2
Não sou
uma poetisa obscura
a literatura
não me fez bizarra
e não é uma parra
3
Sem caridade
a literatura
não vale
4
Conheço o pão
que o diabo amassou
e o maná
5
Não me basta
este jacarandá (LOPES 1999a: 365)

Propondo uma série de jogos discursivos, o poema se alterna entre a proposição de honestidade e de ficcionalidade colocando as duas num mesmo nível de realidade. A serpente do paraíso é de plástico, ou seja, falsa, mas de uma falsidade que se degenera com a vida, é biodegradável. Essa relação entre a natureza e o artifício se desdobrará, nas duas estrofes seguintes, na declaração de desnudamento autoral proposta por Adília – “a literatura/ não me fez bizarra/ e não é uma parra” – e no gesto de partilha que esse desnudamento propõe – “Sem caridade/ a literatura/ não vale”. Logo, podemos sugerir que a transparência discursiva (ao lado da projeção autobiográfica) dos poemas adilianos se articula com um convite a um convívio dentro de um mundo de aparências; seja o mundo de aparências o da nossa contemporaneidade que provoca o sofrimento a quem desse mundo não faz parte – “o pão que o diabo amassou” – seja a aparência como uma realidade sempre em construção, que será tomada pelo artista como dádiva – “o maná”. Na nota da autora em *César a César* (2003), Adília afirma:

No episódio bíblico, e cristão, o que luz é uma moeda com a éfigie de César. O que luz, de facto, mas mais ocultamente, é Jesus ser descrito como aquele que não olha às aparências. Ora uma moeda, esta moeda, é só a superficial éfigie de César, a aparente aparência de César. As moedas costumam ser muito belas. Deviam estar, os césores e os

euros, nas vitrines dos museus. Posso parecer uma adolescente utópica e esgrouviada, mas lamento que as moedas valham dinheiro. Lamento que exista dinheiro. Que as pessoas valham dinheiro e sejam olhadas e avaliadas pelo que luzem é o escândalo absoluto. As pessoas são moedas e não devia ser assim. (*Idem* 2003: 652)

No texto, a moeda quando deixa ser vista como “a aparente aparência” assume um caráter artístico. Já a aparência, quando transformada em valor essencial, vincula-se a uma economia sobre a vida que determina que as moedas valham dinheiro e que as pessoas “sejam olhadas e avaliadas pelo que luzem”. O gesto adiliano de negação da imagem como rótulo consiste, assim, em resistência à mercantilização da arte, tal como da vida, num mundo que transforma tanto pessoas quanto objetos artísticos em moeda de troca. Cada um vale, por aquilo que “aparenta”, pelo valor estético que lhe pode ser atribuído (o que faz com que tantas obras e pessoas “estranhas” sejam imediatamente desqualificadas ou rapidamente incorporadas por uma lógica de *normalidade*). O que Adília nos propõe é uma arte como espaço de convivência de um olhar artístico sobre o artifício da realidade.

Na sequência do trecho supracitado, Adília afirma: “Subestimar e sobrestimar é péssimo. Há que estimar, há que ser de igual para igual. Isto, bem mais que escrever uma bela quadra ou um belo sermão, é que custa, mas é o que vale a pena” (*ibidem*: 653). Neste trecho, podemos perceber que a crítica a uma valorização fixada na aparência como essência vincula-se, na obra de Adília Lopes, à negação da arte e da vida fixadas em dualidades tais como bom e mau, perfeito e imperfeito, arte e não arte, normal e anormal.

Por essa via, vemos que a dor provocada pela busca da perfeição surge, nos poemas da autora, como uma dor exagerada, uma dor desproporcional porque é uma dor que visa transcender a esfera do comum, que extrapola o “igual para igual”:

O SENTIDO DO POSSÍVEL

De uma vez que tocou *Para Elisa*
uma pessoa que estimava deu-lhe os parabéns
que posso fazer senão tocar cada vez melhor
o *Para Elisa*?
(o mundo ou pelo menos eu tendemos para a perfeição)

mas uns dias tocava pior
 e outros não tocava tão bem
 e não havia uma ordem naquilo
 não era sempre à quinta vez
 que tocava quase tão bem como daquela vez
 o *Para Elisa*
 nem era sempre à quinta-feira
 ou quando almoçava brócolos com molho branco
 que fazer depois de ter tocado não tão bem
 como daquela vez o *Para Elisa*?
 podia pedir desculpa aos vizinhos
 (estava sozinha em casa
 só eles se podiam queixar)
 (quem lhe tinha dado os parabéns
 tinha deixado de lhe dar os parabéns)
 podia beber chocolate quente para se consolar
 ou tomar comprimidos para dormir
 ou tomar comprimidos para dormir
 com chocolate quente para dormir a consolar-se
 com o queixo puxou a tampa do piano
 e deixou-a cair sobre os dedos
 não chorou chupou os dedos
 e foi pôr Hirudoid e ligaduras com carinho
 devia evitar o *Para Elisa*
 porque o *Para Elisa* fazia-lhe mal
 (fazer hematomas é fazer mal)
 o *Para Elisa* devia ter um rótulo
 Perigo de Morte uma caveira um X uma fâsca
 se tivesse sabido não tinha tocado pela primeira vez
 o *Para Elisa*
 ou tinha tocado sempre não muito bem
 que posso fazer senão continuar a tocar não muito bem o *Para Elisa*?
 Mas quem lhe tinha deixado de dar os parabéns
 deixou de lhe dar os bons dias (LOPES 1988: 130)

Propõe-se aqui um certo masoquismo. Masoquismo esse que é presença constante na poesia de Adília Lopes⁶⁹ e que podemos articular com o processo de *ferida e cicatrização* da linguagem na poesia (que é, por esse processo, objeto de dor e de prazer). Mas também podemos tomar a presença desse masoquismo como uma tematização *kitsch* do martírio do artista que busca a perfeição. É *Kitsch* porque é demais⁷⁰ para a banalidade vivida pelas personagens que Adília Lopes cria e projeta (lembramos, por exemplo, o quanto se faz *Kitsch* a espera de Mariana Alcoforado pelo Marquês de Chamilly). No exemplo supracitado, vemos a dor de uma tragédia clássica

⁶⁹ A segunda parte do poema “Prémios e Comentários” que transcrevemos anteriormente é um bom exemplo nesse sentido. Um comportamento “masoquista” também nos aparece como evidente na construção das personagens adilianas tais como Maria Cristina Martins e Mariana Alcoforado.

⁷⁰ Como nos mostra Lindeza Diogo, a partir de outro poema adiliano: “O texto segue esse movimento típico do Kitsch de redução da arte ao «formato caseiro» (DIOGO 1998: 73).

ou de uma heroína romântica convertida para o drama de uma mulher sozinha que não consegue mais tocar tão bem o *Para Elisa*. E apesar dessa dor ser exagerada, ao ponto de poder ser lida como ficcional, é uma dor completamente reconhecível. Trata-se de uma dor que existe no mundo comum compartilhado, mas existe como se não existisse; uma dor que se faz anônima, ainda que reconhecível; que se faz artificial, ainda que verdadeira.

“O *Kitsch* parodia a catarse”, afirma Adorno (2008: 360). E na frase adorniana cremos estar um sinal para pensar o que achamos ser o mais interessante do diálogo com o *Kitsch* na poesia de Adília Lopes⁷¹. Através da tematização do *Kitsch*, a escritora subverte a lógica de uma contemporaneidade que parodia a catarse através da espetacularização da dor: “Sofrer é nojento. Não sofrer também pode ser nojento.” (LOPES 200: 405). Mostra o quão cruel é o hedonismo e o eudemonismo injuntivo dos nossos tempos que autonomizam a arte e manipulam a vida em vista de um ideal de felicidade, de organização, de perfeição e de beleza absolutas⁷². Nesse sentido, percebemos que a tematização da dor, do sofrimento, da ferida, tantas vezes presente nos poemas adilianos também assume um caráter *biopolítico*. Isso porque essa dor atinge e integra uma contemporaneidade que – conforme articulamos com João Barrento – anestesia e manipula o sofrimento, *ficcionaliza* a dor. Uma contemporaneidade na qual a dor e o sofrimento em massa são mediatizados e a dor individual apresenta-se sempre como supérflua, falsa, ou *kitsch*. E é experimentando as pequenas dores, de uma gente anônima, que Adília Lopes escolhe escrever poesia: “como dizia uma pobre rapariga/ que era criada e mal sabia ler/ também eu vou dizer/ coração partido/ pé dormente/ vou para cama/ que estou doente” (LOPES 1988: 117). O

⁷¹ Pensamos ainda em consonância com Américo Lindeza Diogo quando, no posfácio a *O Poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, afirma: “Esta utilização do *Kitsch* (pois se trata de o utilizar), a qual acabei de caracterizar como falsificação estética do canônico, poderia então aproximar-se da farsa quando se entenda esta como produção de respostas estéticas inócuas. Mais acentuadamente, na poesia de Adília Lopes todos os paradigmas estéticos assentes (ou antes: consolidados, e, funcionalizando o sistema literário, todos o são) se tornam virtualmente inócuos. A catarse funciona como reciclagem de «gostos» em lixo estético; mas, por outro lado, e dependendo do tipo de leitor, é de algum modo também ela posta em causa já pela *dupla codificação* e pelo *segundo grau*, já por um sentido muito apurado do anti-clímax, o qual se traduz, por exemplo, na conclusão do poema por uma ressalva ou pelo seu confinamento ao estado de epígrafe – ou ainda por outras formas de inibição da exaustão feliz do sentido como no fim de *Maria Cristina Martins* acontece.” (DIOGO 1998:76, *itálicos do autor*)

⁷² Parece ser nesse sentido que em diversos poemas adilianos vemos arte e vida apresentarem-se indistintamente como alvos da busca absoluta pela perfeição – *O Decote da Dama de Espadas (romances)* (1988) é um livro no qual se pode perceber bem isso – ou, por outro lado, – como desenvolvemos com *O peixe na Água* (1993) – vemos vida e arte mostrando-se como espaço de convivência.

Kitsch em Adília Lopes funciona como uma forma de deshierarquização⁷³ da arte e de defesa da experiência artística como experiência compartilhável.

Diz Adília Lopes: “Se a nossa obra artística, ou outra, não implica a renúncia às coisas inúteis e a partilha, então é bastante inútil. E as coisas inúteis, para uma poetisa, são o desejo de escrever obras perfeitas e o de ser reconhecida pelos seus pares.” (LOPES 2006: 601). Ou seja, a arte que se mantém num pedestal, que não pressupõe a partilha, é inútil. “[E]sta poesia recorre ao *Kitsch* social para como *Kitsch* falsificar a arte literária do passado – a arte avançada, diga-se. E para lhe passar o atestado de obsolência” (DIOGO 1998: 74). Nos poemas adilianos, a inutilidade, a obsolência da arte, mostrar-se-á diversas vezes por meio da presença de uma tematização *Kitsch* que se converte em crítica de uma idealização do estético e do vivido.

Em *O Poeta de Pondichéry* (1986), o protagonista que dá título à obra tenta a todo custo escrever poemas que agradem a Diderot. E o poeta de Pondichéry sofre imensamente por não consegui-los. Mas também sofre por não conseguir parar de escrever poemas. Diz o poeta de Pondichéry: “se escrevesse um poema sobre Diderot/ escrevia os teus ossos e os teus olhos/ evito escrever/ e vivo como escrevo” (LOPES 1986: 47).

A solicitação do poeta em ser reconhecido – e isso podemos também articular com a transparência discursiva dos poemas adilianos – reivindica não simplesmente o reconhecimento do artista como artista, mas também dele como pessoa real. É assim que, em *O Poeta de Pondichéry*, o sofrimento pela não aprovação dos poemas por Diderot acaba por se converter numa paixão masoquista – “que vou fazer agora?/ posso escrever tudo e posso publicar tudo/ por isso escrever e publicar depois da morte de Diderot/ é-me indiferente” (*ibidem*: 52) – que envolve o gesto de escrever sem alcançar o esperado e mesmo assim continuar escrevendo, como uma questão de vida ou de morte:

Deixei crescer muito a minha unha do indicador direito
para poder escrever os meus poemas nas paredes da cela
porque no asilo onde me fecharam
não me dão tinta nem papel para escrever

⁷³ Conforme diz ainda Lindeza Diogo: “o *Kitsch* introduzido no à parte é transferido para, ou contamina, o objeto canônico. O falso estético transforma-se num processo de falsificação estética do «velho gênero» mais autenticamente nobre.” (DIOGO 1998: 73).

escrevo durante a noite
porque durante o dia os asilados
que estão na cela comigo
estão sempre a espiar-me
e quando os outros se põem a olhar para mim
deixo de saber como me chamo
tenho saudades do meu quarto
no alto da torre de marfim
que mandei construir em Pondichéry
chamava o meu criado
com um sistema complicado de campainhas
porque a torre tinha mil e sete degraus
pensava que se Diderot fosse a Pondichéry
não podia deixar de me visitar
mas Diderot foi a Pondichéry
e não me visitou
agora quando batem à porta da cela
penso primeiro que é Diderot
que me vem visitar
mas lembro-me de que Diderot morreu
e fico com medo de que seja alguém
para me cortar as unhas (*ibidem*: 56)

E em outro poema do mesmo livro:

(...)
a obstinação do poeta de Pondichéry
em escrever poemas que Diderot acha maus
é como a de Sísifo
mas há uma diferença
nos montes não há pedras boas e pedras más
e nos livros há poemas bons e poemas maus
as concubinas as sedas os damascos e os diamantes
não o consolam de escrever maus poemas
emenda muito os seus poemas
os papéis que os herdeiros vão encontrar
depois da sua morte
parecem palimpsestos
mas as emendas são como um eczema
sobre uma pele de que nunca se gostou (*Ibidem*:45).

No “jogo bastante perigoso” adiliano não existe poesia sem vida, nem vida sem poesia: as emendas dos poemas do poeta de Pondichéry são comparáveis aos eczemas sobre a sua pele. Uma pele da qual ele nunca gostou, tal como acontece com os poemas. O papel converte-se em pele: o corpo do poeta e o corpo do poema ligam-se através da falha e mantêm-se vivos apesar ou, justamente, por causa dela.

Conclusão

Como é comum nos estudos que se dedicam à poesia de Adília Lopes, este trabalho também acabou por assumir uma postura de defesa do trabalho da escritora. Porém, em vez de ambicionarmos que Adília Lopes tome um lugar dentro do circuito literário e acadêmico – esse lugar já tem vindo a ser bem reivindicado e, de certa forma, bem conseguido –, o nosso desejo seguiu no estranho e controverso sentido de tentar fazer com que os poemas de Adília Lopes continuem a ser, de ser forma, “poemas estranhos”. Isto porque, se para os primeiros críticos da autora o desafio era fazer com que essa poesia fosse lida com a atenção e a seriedade merecidas, e mais, que fosse lida pela perspectiva da poesia e não à luz de uma série de clichês – fato que própria Adília havia lamentado numa entrevista a Celia Pedrosa, afirmando estar cansada de ver seus poemas sempre associados “com a palavra «foder», a baratas e a bonecas” (2008: 108) –, para nós, a questão que se faz imperativa agora é não “normalizar” essa poesia dentro de uma teorização, de um sistema literário ou cultural.

Nesse sentido, tivemos que encarar de frente o fato de que os poemas de Adília Lopes contorcem todo um aparato teórico-literário em relação ao sujeito poético, à realidade, à estética do fingimento. Por outro lado, vimos que poesia de Adília Lopes não deixa de rondar as questões da alteridade e do apagamento dos referentes discursivos trazidos pela modernidade estética. Mas, vimos também que por sua vez, estes surgem deslocados para o plano de um sujeito completamente plausível que é dado a ver por meio de descrições frequentemente passíveis de serem verificadas. Os poemas de Adília efetivamente não se decidem quanto ao lado que querem estar: o lado do mundo ou o lado da poesia.

Perspectivando o autor sob a ótica de uma função, ou de uma performatividade, vimos que é possível articular o registro autobiográfico adiliano com a criação de um “Projeto Literário Adília Lopes”, conforme nos diz o título de dissertação de mestrado de Raquel Menezes (2011). Contudo, “o literário” de Adília Lopes assume contornos muito peculiares, que chegam quase a extrapolar a literariedade. Por meio da coloquialidade – ou de um “português básico” nas palavras de Américo Lindeza Diogo –, Adília Lopes propõe uma íntima convivência com um comum reconhecível que boicota qualquer delimitação rígida que possa existir do espaço do poético. Além disso,

Adília cria efeitos de veracidade que nos permitem, através de seus textos e de seus poemas, saber o seu endereço residencial, a sua idade, características da sua aparência física, o nome dos familiares, e ressalte-se que essas são características passíveis de serem verificadas por quem se dê a tal trabalho. Mas, ao mesmo tempo, Adília não se afasta das questões da modernidade estética e do estruturalismo, que convocam uma separação entre o escrito e o vivido. Os textos adilianos propõem a verdade para logo em seguida mostrá-la como ficção, como construção poética. É assim que vemos figuras históricas e literárias habitarem os poemas adilianos lado a lado à tia Paulina ou às avós. É também assim que a personagem Marianna Alcoforado assumirá o mesmo tom “tragicômico” dos poemas escritos em primeira pessoa. Diante disso, pensamos que a concreção do sujeito poético realizada por Adília Lopes surge não como um retrocesso ante as articulações da modernidade estética acerca da enunciação lírica, mas como proposta para problematizar a própria subjetividade.

O projeto de Adília Lopes é, pois, um projeto literário, mas faz-se também – e justamente na medida em que é literário – um projeto de vida, um projeto político. Pois, lembrando uma passagem de Gilles Deleuze à qual me reporteï, escrever tem a ver com traçar linhas de fuga: trata-se de “produzir o real, criar vida, encontrar uma arma” (2004: 65). A escrita trabalha com a possibilidade da criação de uma existência. Foi a partir dessa possibilidade que buscamos ver a relação entre vida e poesia em Adília Lopes.

Os poemas de Adília evidenciam, pois, que a arte tem efetivamente uma relação com a vida – que não é de identidade, de cópia, ou de representação – mas de criação. Existe uma relação com a verdade, mas com uma verdade tomada como objeto de criação. Uma verdade que “é desse mundo”, que não vem de uma transcendência, mas que é criada com os modos com os quais a sociedade se organiza:

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.” (FOUCAULT 1979: 10)

A vida que vemos nos poemas de Adília Lopes é, pois, uma vida real; contudo, não é uma vida baseada numa personalidade. A figura identitária cai para dar lugar a uma subjetividade desenhada pelos discursos e pela própria linguagem. A vida que vemos nos poemas de Adília é uma vida que cria a sua realidade dentro da poesia. E a cria a partir da voz daqueles que não possuem o *encargo de dizer a verdade* – a “dona de casa de classe média”, a “católica”, a “mulher a dias”, o “trolha”, o “mendigo”, o “mongoloide”. Através dessas figuras destituídas de *poder de verdade*, Adília cria uma estranha relação entre ficção e realidade, entre vida e poesia. Esse gesto nos oferece a possibilidade de tomar a vida, a subjetividade e a verdade como objetos artísticos que não existem numa essencialidade ou numa identidade a serem perseguidas, mas que consistem em projetos a serem criativa e incessantemente escritos.

Conforme procuramos desenvolver ao longo deste estudo, a coincidência entre vida e poesia convoca a arte em seu poder criador de realidade, solicitando que esta parta de uma experiência comum, sem contudo restringi-la a uma vertente ideológica, pois possibilitam pensar a ética como uma *estética da existência*: a vida como uma obra de arte.

Foi em vista dessa ética que pensamos a inscrição política do trabalho adiliano, e que a pensamos em articulação com a *biopolítica* foucaultiana, tanto no sentido das redes de poder que investem sobre a vida, quanto no sentido das forças da vida que não cessam de reconfigurar as redes de poder. Ou seja, se escolhemos trabalhar a noção de *biopolítica* de Michel Foucault, não foi simplesmente para ler a poesia de Adília Lopes no sentido de uma denúncia de um poder que objetiva a vida, mas também pensando que a própria vida escrita por Adília em poesia *traça uma linha de fuga, cria uma realidade, cria uma arma* (Cf. DELEUZE 2004: 65).

Em vista disso, ao longo deste trabalho as questões em torno da poética de Adília Lopes foram se delineando de forma cada vez mais complexa. Sentimos, por exemplo, o problema de articular ética e estética numa contemporaneidade cujos “padrões estéticos” são tomados como ideais a serem seguidos em vista de uma “qualidade de vida”. Por outro lado, tememos que a “estética da existência” foucaultiana acabasse por ser lida aqui no sentido de um “estilo de vida” tal como o vendido nas propagandas. A esse respeito, cabe-nos explicitar que o que nos propõe Foucault com a *estética da*

existência foge do imperativo de posse do “estilo de vida” vendido publicitariamente. A questão não é de posse ou de definição de um *eu*. Ao contrário disso, estamos diante da experiência de nos vermos *despossuídos* de uma identidade, de sermos instigados a pensar a nossa subjetividade como uma *relação* que nunca cessa de se redefinir.

Antes de encerrar esta conclusão, devemos ainda reconhecer que vários assuntos acabaram por ficar em suspenso. Um tema no qual poderíamos ter-nos demorado, por exemplo, é o da sexualidade e da privacidade na poesia adiliana e o seu entrecruzamento com a questão da sexualidade no pensamento de Michel Foucault. Pensar, conforme nos propõe Foucault, a sexualidade como “um dos modos pelo qual o ser humano torna-se sujeito” (1995: 232), em paralelo com o jogo subjetivo que os poemas adilianos de teor “erótico” propõem, surge-nos como possibilidade de um estudo futuro⁷⁴.

Outro ponto que não referimos foi a relação da poesia de Adília Lopes com a pós-modernidade. Mais do que apontar os traços de “uma Adília pós-moderna” – tais como a evidenciação da intertextualidade, o *patchwork* de referências culturais, o desmantelamento das “grandes narrativas” – e justificar o trabalho poético da autora dentro da perspectiva da pós-modernidade, quisemos pensar o que esses traços representam dentro da proposta poética de Adília Lopes. Faltou-nos ainda, no contexto da pós-modernidade, pensar a poesia de Adília em relação aos poetas portugueses contemporâneos – já que existem claros traços convergentes, tais como uma simulação autobiográfica, uma urbanidade do cotidiano, um forte sentido político para a arte, uma solicitação de des-hierarquização do literário.

Olhando para trás, vemos que este trabalho foi, pois, se escrevendo entre reelaborações e reajustamentos e, sobretudo, na debilidade em conseguir falar daquilo que nos move numa língua portuguesa que se fez outra sendo ainda a nossa. Mas também foi escrito por meio de uma escolha. A escolha de transformar as falhas e a debilidade de dizer em possibilidade de pensar e criar. Foi, então, uma escolha pela vida, o que faz dessa escolha também uma opção pela poesia.

⁷⁴ Sobre esta questão, indicamos a leitura da dissertação de mestrado de António José Sá Moura da Cruz, *Poesia e Resistência: Luiza Neto Jorge e Adília Lopes* (2007), apresentada à Universidade do Porto, visto incluir um capítulo dedicado a pensar como se configura a questão da sexualidade nestas duas autoras.

Bibliografia

1. Bibliografia Ativa

1.1 Obras

- 1985 *Um Jogo Bastante Perigoso*, Lisboa, edição da Autora; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1986 *O Poeta De Pondichéry*, Lisboa, Frenesi; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1987a *A Pão e Água de Colónia (Seguido de uma Autobiografia Sumária)*, Lisboa, Frenesi; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1987b *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, Lisboa, Hiena; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1988 *O Decote da Dama de Espadas (romances)*, Lisboa, Gota de Água/Imprensa Nacional; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1991 *Os 5 Livros de Versos Salvaram o Tio*, Lisboa, edição da Autora; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1992 *Maria Cristina Martins*, Lisboa, Black Sun; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1993 *O Peixe na Água*, Lisboa, & etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1995 *A Continuação do Fim do Mundo*, Lisboa, & etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1997a *A Bela Acordada*, Lisboa, Black Sun; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1997b *Clube da Poetisa Morta*, Lisboa, Black Sun; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 1998 *O Poeta de Pondichéry, seguido de Maria Cristina Martins*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.
- 1999a *Sete Rios Entre Campos*, Lisboa, & etc, ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

- 1999b *Florbela Espanca Espanca*, Lisboa, &etc, ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2000a *Irmã Barata, Irmã Batata*, Braga-Coimbra, Angelus Novus; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2000b *Obra*, Lisboa, Mariposa Azual (inclui todos os livros editados pela autora até a data e ainda o inédito *O Regresso de Chamilly*); ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2002a *A Mulher-a-dias*, Lisboa, & etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2003 *César a César*, Lisboa, & etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2004a *Poemas Novos*, Lisboa, & etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2006 *Le Vitrail la Nuit * A Árvore Cortada*, Lisboa, &etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2007 *Caderno*, Lisboa, & etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- 2009 *Dobra: Poesia Reunida* [inclui *Os namorados pobres*], Lisboa, Assírio & Alvim.

1.2 Antologias

- 2001a *Quem quer Casar com a Poetisa?*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, (seleção, organização e posfácio valter hugo mãe).
- 2002b *Antologia*, Rio de Janeiro e São Paulo, 7 Letras e Cosac Naify (posfácio de Flora Süssekind).
- 2004b *Caras Baratas*, Lisboa, Relógio D'Água, (seleção e posfácio Elfriede Engelmayer).

1.3 Crônicas e poemas em publicações periódicas

- 2001b *Crônicas da Vaca Fria*, *Público*, 11 de março a 24 de setembro, (acedido on-line em www.arlindo-correia.com)
- 2001c “O Mito da Matemática”, *Rodapé: Revista da Biblioteca Municipal de Beja José*

Saramago, nº 4, pp. 35.

- 2003 *Crónicas do Meu Moinho*, *Público*, 10 de março de 2002 a 19 de janeiro de 2003, (acedido on-line em www.arlindo-correia.com).
- 2008 “Como se faz um poema?” [resposta a um inquérito], *Inimigo Rumor: Revista de Poesia - Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor*, nº 20, Rio de Janeiro e São Paulo, 7 Letras e Cosac Naify, p. 109-110, [publicado originalmente em *Relâmpago*, nº 14, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, Relógio D’Água, p. 29-30]
- 2011 “Diário Lisboeta”, *Público*, Sábado, 21 de maio de 2011, p.7.

1.4 Entrevistas

LOPES, Adília/ SILVESTRE, Osvaldo e DIOGO, Américo Lindeza

- 2001d “Entrevista com Adília Lopes”, *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, nº 10, Rio de Janeiro, 7 Letras, p. 18-23.

LOPES, Adília/ CORTEZ, António e MESTRE, Marta

- 2001e “Adília Lopes: uma anã aos ombros do gigante”, *Rodapé: Revista da Biblioteca Municipal de Beja José Saramago*, nº 4, p. 6-9.

LOPES, Adília/ MARQUES, Carlos Vaz

- 2005a “[entrevista a Adília Lopes], *Diário de Notícias, DNA*, 17 de junho, p. 12-19.

LOPES, Adília/ Estudantes da Escola Secundária José Gomes Ferreira

- 2005b “Entrevista aos estudantes da Escola Secundária José Gomes Ferreira”, de 10 de setembro de 2005, (acedido on-line em gavetadenuvens.blogspot.com/2005/09).

LOPES, Adília/ PEDROSA, Celia

- 2008 “Entrevista de Adília Lopes”, in: *Inimigo Rumor: Revista de Poesia – Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor*, nº 20, Rio de Janeiro/São Paulo, 7Letras/Cosac Naify, p. 96-108.

2. Bibliografia Passiva

ALMEIDA, Ana Bela Simões de e BALTRUSCHE, Burghard

- 2007 “Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa – uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes”, *Actas do VII Congresso Internacional de Estudos Galegos. Mulheres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*, Barcelona, Sada: Ediciós do Castro, p. 299- 311.

ALVES, Ida Ferreira

- 2004 “Quando cantar é cortar a língua: a poesia de Gastão Cruz e Adília Lopes”, *in*: DIAS, A. LEAL, P. G. (org.), *Estéticas da crueldade*, Rio de Janeiro, Atlântica.

BALTRUSCHE, Burghard

- 2008 “Adília Lopes: traducir entre la entropía e la subversión:”, *in*: Lectora, nº 14, p. 231-249.

BARRENTO, João

- 1996 “Balanço de poesia do ano de 1995”. *Vértice*, nº 73.
- 2003 “Todos os meus poemas são poemas eróticos”, *Público*, 22 novembro, Suplemento Mil Folhas.

COELHO, Eduardo Prado

- 2003 “E Deus é o girassol” *Público*, 13 de setembro, Suplemento Mil Folhas.
- 2006 “O meu reino por um espelho” *Público*, 15 de abril, Suplemento Mil Folhas.

CRUZ, António José Sá Moura da

- 2007 *Poesia e Resistência: Luiza Neto Jorge e Adília Lopes*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

CUNHA, Jorge Esteves

2001 *Apologia de Adília Lopes*, Braga, Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental.

CUNHA, Jorge Esteves e DIOGO, Américo António Lindeza

2002 “A Varatoja. Dois ensaios sobre Adília Lopes e um Resumo”, *Cadernos do Povo – Ensaio*, Gráfica de Amares.

DASSIE, Franklin Alves

2006 “Vacac na aula de arte: a *Antologia* de Adília Lopes”, in: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. B. (org.), *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*, Rio de Janeiro, 7 Letras, p. 205-213.

DIOGO, Américo António Lindeza

1998 “Poemas com pessoa”, in: LOPES, Adília, *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, Braga/Coimbra, Angelus Novus.

2000 “Posfácio”, in: LOPES, Adília. *Obra*, Lisboa, Mariposa Azual.

2001 “Adília Lopes / Segundo J. P. Peixoto (ou outro)”. *Inimigo Rumor*, nº 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, maio, p. 29-38.

EIRAS, Pedro

2007 “Economia e Libertação”, *A Lenta Volúpia de Cair. Ensaios sobre poesia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, p. 198-201.

ENGELMEYER, E.

2000 “Posfácio”, in: LOPES, Adília, *Obra*, Lisboa, Mariposa Azual.

2004 “Posfácio ou de como Chamilly deixa de assombrar Marianna & outras questões colaterais”, in: LOPES, Adília, *Caras Baratas*, Lisboa, Relógio D’Água.

EVANGELISTA, Lúcia

2010 “Este livro/ foi escrito/ por mim: Adília Lopes, uma vida *deforma* a poesia”, in: *Confluenze – Revista di Studi Iberoamericani*, Volume 2, nº 2, p. 272-281.

FREITAS, Manuel de

2006 “Os desastres de Adília”, *Expresso*, 17 de junho de 2006, (acedido on-line em www.arlindo-correia.com).

2010 [Recensão a *Apanhar Ar*], *Expresso* 11 de Dezembro de 2010, , (acedido on-line em www.arlindo-correia.com).

GUERREIRO, António

2001 “A morte do artista”, *Expresso*, 10 mar 2001, (acedido on-line em www.arlindo-correia.com).

2008 “Entre a rua e o mundo” [Recensão a *Caderno*], *Jornal Expresso*, 19 de janeiro de 2008, (acedido on-line em www.arlindo-correia.com).

GUERREIRO, Fernando

2002 “Dois ciprestes – Adília Lopes”, in: SILVESTRE, O. M.; SERRA, P., *Século de Ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 2002, p. 330-336.

KLOBUCKA, Anna M.

2009 “E vários caminhos (Sobre Adília Lopes e Ana Luísa Amaral)”, *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.

LEAL, Filipa

2005 *Aspectos do Cómico na Poesia de Alexandre O'Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MÃE, Valer Hugo

2001 “Quem quer casar com a poetisa? Um intromissão na vida afectiva de Adília Lopes”, in: hugo mãe, valter (org.), *Quem quer casar com a poetisa?*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, p. 171-192.

MAFFEI, Luís

2005 “O poeta em poetas: alguns Camões do século XX”, *Camoniana*, V.17, Bauru, p.159-177.

2007 “Come pão, a poetisa. Recensão a *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, de Adília Lopes. Lisboa, & etc., 2006”, in: *Pequena Morte*, nº 5, (acedido on-line em pequenamorte.com/2007/05/)

2010 “Como tocar um dia-noite: recensão a *Caderno* de Adília Lopes”, in: *Pequena Morte*, nº 14, (acedido on-line em <http://pequenamorte.com/2008/11/17/14-na-14>)

MARTELO, Rosa Maria

2000 “Recensão crítica a *Obra*”. *Colóquio-Letras*, nº 157/158, julho – dezembro de 2000, p. 398-401.

2010 “Contra a crueldade, a ironia” e “As armas desarmantes de Adília Lopes”, *A Forma Informe – leituras de poesia*, Assírio & Alvim, Lisboa, p. 223-252.

MENEZES, Raquel Góes de

2007 “As máscaras da «poetisa pop»”, in: *Pequena Morte*, nº 8, (acedido on-line em pequenamorte.com/2007/08)

2010 “Sitio Adília, sitio Luiza”, in: ALVES, Ida (org.), *Um corpo inenarrável e outras vozes - estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Niterói, Eduff, p.135-141.

2011 *O Projeto Literário Adília Lopes*, Dissertação (mestrado) – UFRJ/ FL/ Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, Área: Literatura Portuguesa.

MEXIA, Pedro

2002 “A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic”, *Jornal de Notícias*, Quinta-Feira, 9 de setembro de 2003.

OLIVEIRA, Nelson

2009 “Adília Lopes e o anedotário contemporâneo”, in: *Caliban: revista de cultura*, nº 11, Rio de Janeiro, Editora Caliban, (acedido on-line em www.editoracaliban.com.br/).

PEDROSA, Celia

2007 “Adília e Baudelaire: leituras do fim”, in: *Alea: Estudos Neolatinos*, V. 9, nº 1, Rio de Janeiro, janeiro/junho, p.118-130.

2009 “De Espelhos e Demônios: Adília Lopes e o Imaginário Europeu”, in: *Portuguese*

Cultural Studies, nº 2, Winter.

QUINTAIS, Luís

2009 “Uma arte da leveza”, *in: Relâmpago*, nº 25, Lisboa, p. 143-145.

QUINTANE, Nathalie

2005 “A poesia é o fruto de uma gata morta”, trad. Masé Lemos, *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, nº 17, Rio de Janeiro e São Paulo, 7 Letras e Cosac Naify, 2º semestre de 2004/ 1º semestre de 2005, p. 44-49.

REGO, Paula

2001 “Sobre Adília Lopes: «No grotesco há muita ternura»”, *Público*, 10 de fevereiro de 2001, Suplemento “Mil Folhas”.

SILVA, Sofia

2004 “Adília em Vigo”, *Inimigo Rumor – Revista de Poesia*, nº 16, 1º semestre de 2004, Rio de Janeiro e São Paulo, 7 letras e Cosac Naify, p. 162-172.

2006 “A abóbada não caiu: Adília Lopes lê Alexandre Herculano”, *Pequena Morte*, nº 4, novembro de 2006, (acedido on-line em www.pequenamorte.com/2006/11/24/)

2007 *Reparar Brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, tese (Doutorado em Letras), Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da,

2003 “Luiza, o nu e os vestidos ou quem tem medo de Adília Lopes?”, *Verso com verso*, Coimbra, Angelus Novus, p. 417-424.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel

1999 “As Lenga-Lengas da Menina Adília”, *Florbela Espanca Espanca*. Lisboa, Black Sun Editores, p. 37-77.

2001 Adília Lopes espanca Florbela Espanca. *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, nº 10, Rio de Janeiro, 7 letras, maio 2001, (acedido on-line em www.arlindo-correia.com).

SÚSSEKIND, Flora

- 2002 “Com outra letra que não a minha” [posfácio], *Adília Lopes: Antologia*, Rio de Janeiro e São Paulo, 7 Letras e Cosac Naify, p. 203-223.

3. Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor

- 2003 *Poesia Lírica e Sociedade*, trad. Maria Antónia Amarante, Coimbra, Angelus Novus.

- 2008 *Teoria Estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

AGAMBEN, Giorgio

- 2006 *Profanações*, trad. Luísa Feijó, Lisboa, Cotovia.

- 2007 *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora UFMG.

- 2009 *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícios Nicastro Honesko, Chapecó, Argos.

ALEXANDRE, António Franco

- 2004 *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim.

AMARAL, Ana Luísa

- 2005 *Poesia Reunida 1990-2005*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

AMARAL, Fernando Pinto do

- 1991 *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ARENDT, Hannah

- 1995 *A Condição Humana*, trad. Roberto Raposo, posfácio Celso Lafer, 7ª edição, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

BAPTISTA, Abel Barros

- 2003 “O espelho perguntador. Sobre crónicas e diários”, *Coligação de Avulsos. Ensaios de Crítica Literária*, Lisboa, Cotovia, p.13-48.

BARRENTO, João

1996 “Palimpsestos do Tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, *A Palavra Transversal*, Lisboa, Cotovia, p. 68-78.

2001 *A Espiral Vertiginosa – ensaios sobre cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia.

BARTHES, Roland

1979 *Lição*, (or. *Leçon*, 1978), tradução de Ana Mafalda Leite, Lisboa, Edições 70.

1987a *O Prazer do Texto* (or. *Le plaisir du texte*, 1973), trad. J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva.

1987b *O Rumor da Língua* (or. *Le Bruissement de la Langue*, 1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70.

1999 *S/Z*, trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite, Lisboa, Edições 70.

BELO, Ruy

1996 *Aquele Grande Rio Eufrates*, (1ª ed.: 1961), Lisboa, Presença.

BENJAMIN, Walter

1994 *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.

BLANCHOT, Maurice

2005 *O Livro por Vir*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes.

BOM, Laurinda

2003 *Alexandre O’Neill: Passo tudo pela refinadora*, Lisboa, notícias editorial.

BOURDIEU, Pierre

1998 “A ilusão biográfica”, [1986], in: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Morais (orgs.), *Usos & Abusos da História Oral*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, p. 183-191.

BRAGANÇA, Nuno

1997 *Do Fim do Mundo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote (2ª edição).

CALINESCU, Matei

1987 *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Gard, Decadence, Kitsch, Postmodernisms*, USA, Duke University Press.

CAMPOS, Haroldo de

1969 “Vanguarda e kitsch”, *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*, São Paulo, Perspectiva, p. 193-201.

CARMELO, Luís

2005 *A Novíssima Poesia Portuguesa e a Experiência Estética Contemporânea*, Mira-Sintra, Publicações Europa-América.

CARMO, Carina Infante do e MORÃO, Paula (orgs.)

2008 *ACT 16. Escrever a Vida: Verdade e Ficção*, Porto, Campo das Letras.

CARMO, Carina Infante do

2010 *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

DELEUZE, Gilles

1997 *Crítica e Clínica* (or. *Critique et clinique*, 1993), trad. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34.

1999 *O Ato de Criação*, Palestra de 1987, trad. José Marcos Macedo, [publicação brasileira no *Jornal Folha de São Paulo* de 27 de junho de 1999].

2004 “A Imanência: uma vida...”, in: *A Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 11, trad. Alberto Pucheu e Caio Meira, p. 160-163.

2005 *Foucault*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70.

DELEUZE, Gilles e GUATARI Félix

2003 *Kafka. Para uma Literatura Menor*, trad. e prefácio de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire

1999 *Diálogos*, (or. *Dialogues*, 1977), trad. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio D'Água.

DE MAN, Paul

1984 “Autobiography as De-Facement”, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, p. 67-81.

1999 *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*, trad. Miguel Tamen, Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia.

DERRIDA, Jacques

1984 *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.

1992 *Che co' è la poesia?*, trad. Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novos.

1996 “História da Mentira: prolegômenos”, [Conferência proferida por Jacques Derrida no auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 4 de dezembro de 1995], trad. Jean Briant, in: *Estudos Avançados*, volume 10, nº 27, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, p. 7-39.

ECO, Umberto

1987 “A estrutura do mau gosto”, *Apocalípticos e Integrados*, trad. de Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva.

ELIOT, T.S

1997 *Ensaio de Doutrina Crítica*, trad. Fernando de Mello Moser, Lisboa, Guimarães Editores.

FOUCAULT, Michel

1979 *Microfísica do Poder*, (or. 1990), trad.org. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal.

1987 *Vigilar e Punir: nascimento da prisão*, (or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975), trad. Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes.

1995 “O Sujeito e o Poder”, in: DREYFUS, L. Hubert e RABINOW, Paul, *Michel Foucault. Uma Trajetória Filosófica – Para além do Estruturalismo e da hermenêutica*, trad.

Vera Porto Carrero, introdução traduzida por Antonio Carlos Maia, Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 231- 249.

- 1996 *A Ordem dos Discursos- Lição Inaugural ao Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*, (or. *L'ordre du discours*, 1971), trad. Laura de Almeida Sampaio, São Paulo, Brasil, Edições Loyola.
- 1999 *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, (or. *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, 1976), trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque, J.A Guillon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal.
- 2001 *O Pensamento do Exterior*, (or. *La Pensée du dehors*, 1966), trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século.
- 2005a *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, (or. *Les Mots et les Choses*, 1966), trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70.
- 2005b *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*, (or. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France*, 1976), trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes.
- 2008 *Segurança, Território, População. Curso Dado no Collège de France (1977-1978)*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes.
- 2009 *O que é um autor?*, (or. *Qu'est-ce qu'un auteur?*), trad. António Fernando Cascais, Lisboa, Vega.

GENETTE, Gérard

- 2006 *Palimpsestes: La littérature au second degré*, trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho - *Palimpsestos. A Literatura de segunda-mão*, Belo Horizonte, UFMG.

GOMBROWICZ, Witold

- 2009 *Contra los poetas*, tradução para o espanhol de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Ediciones sequitur.

GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely

- 2010 *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes.

GUIMARÃES, Fernando

2008 *A Poesia Portuguesa Contemporânea – Do final dos anos 50 ao ano de 2000*, 3ª edição, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

GUMBRECHT, Hans Ulrich

1998 “Cascatas de Modernidade”, *Modernização dos Sentidos*, trad. Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Editora 34.

GUSDORF, Georges

1980 “Conditions and Limits of Autobiography”, in: OLNEY, James (org), translated by James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, New Jersey, Princenton University Press, p. 28-48.

GUSMÃO, Manuel

2000 “Anonimato ou alterização”, *Semear*, nº 4, Rio de Janeiro, p. 263-279, (acedido em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_18.html)

2009 *Finisterra. O trabalho do fim: reCitar a origem*, Coimbra, Angelus Novos.

HOWARTH, William L.

1980 “Some Principles of Autobiography”, in: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (org.), Princeton, New Jersey, Princenton University Press, p. 84-114.

LEJEUNE, Phillippe

2008 *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau a Internet*, trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, Belo Horizonte, UFMG.

LISBOA, Irene

1991 *Poesia I – Um dia e Outro Dias e Outono Havia de Vir*, Lisboa, Presença.

LYOTARD, Jean François

1997 *O inumano: considerações sobre o tempo*, trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Estampa.

2003 *A Condição Pós-Moderna*, (or. *La Condition Postmoderne*, 1979), 3ª edição, trad. José Navarro, revista e apresentada por José Bragança de Miranda, Lisboa, Gadiva.

MALLARMÉ, Stéphane

2008 “Crise do Verso” (or. *Crise de Vers*, 1886-1892-1896), *Inimigo Rumor: Revista de Poesia - Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor*, nº 20, Rio de Janeiro/São Paulo.

MARTELO, Rosa Maria

2005 “O corpo e o corpus, modos líricos e identidades pessoais”, in: *Identidade com/sem limites. Identity with (out) limits?*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, p. 21-34.

2007 *Vidro do mesmo Vidro - Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.

2011 “Poesia e Contrapoder”, in: VILELA, Eugénia (coord.), *Sismografias. Estética(s) e Artes II*, Porto, Afrontamento, p. 143-155.

MOSÉ, Viviane

2005 *Nietzsche e a grande política da linguagem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

MUECKE, d.c

1995 *Ironia e o irônico*, trad. Geraldo Gerson de Souza, Rio de Janeiro, Perspectiva.

MUÑOZ GUITIÉRREZ, Carlos

2000 “La muerte es un apuro lingüístico: reflexiones sobre la autobiografía”, *A Parte Rei, Revista de Filosofia*, nº 11, Madrid, (acedido em: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page19)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm

1976 *O Crepúsculo dos Ídolos; ou, A Filosofia a golpes de martelo*, trad. Márcio Pugliesi, São Paulo, Hemus.

2001 *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma Filosofia do Futuro* (or. *Jenseits Von Gut und Böse*, 1886), trad. Márcio Pugliesi, Curitiba, Hemus.

2004 *Ecce Hommo. Como se chega a ser o que é* (or. *Ecce Homo – Wie Man Was Man Is*,

1908), Lisboa, Guimarães Editores.

PAZ, Octavio

1998 *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo.

PELBART, Peter

2009 “Por um corpo vivo: cartografias biopolíticas”, in: LOBOSQUE, Ana Maria (org.), *Caderno Saúde Mental*, Seminário Universidade e Reforma Psiquiátrica: interrogando a distância, Belo Horizonte, Volume 2, (acedido on-line em: <http://www.esp.mg.gov.br>).

2003 *Vida Capital: Ensaio de biopolítica*, São Paulo, Iluminuras.

PESSOA, Fernando

1980 *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.

1990 *Poemas de Álvaro de Campos*, Edição de Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

PICARD, Hans Rudolf

1998 “El diario como genero entre lo íntimo y lo público”, in: *Anuario de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, vol. IV, p. 115-122.

RANCIÈRE, Jacques

2010 “Política da Arte”, in: *Encontro Internacional Situação # 3 Estética e Política*. 2005, São Paulo, Anais eletrônicos, (acedido on-line em [/www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206)).

2005 *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto, São Paulo, EXO experimental/Editora 34.

RIFFATERRE, Michael

1984 “A ilusão referencial”, trad. Tereza Coelho, in: *Literatura e Realidade (que é o realismo?)*, Lisboa, Dom Quixote, p. 99-128.

ROCHA, Clara

1992 *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Gráfica de Coimbra.

ROLNIK, Suely

2000 “Esquizoanálise e Antropofagia”, in: *Gilles Deleuze. Uma vida filosófica*, São Paulo, Editora 34, pp. 451-462.

RORTY, Richard

1992 “Ironia privada e esperança liberal”, *Contingência, ironia e solidariedade*, trad. Nuno Ferreira da Fonseca, Lisboa, Presença, p. 103-128.

SÁ-CARNEIRO, Mário de

2003 *Poemas*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio D'Água.

SENA, Jorge de

1977 “Prefácio da Primeira Edição”, *Poesia I*, Lisboa, Moraes.

STEINER, George

2003 “Presenças Reais”, *Paixão Intacta – Ensaios 1978-1995*, Lisboa, Relógio D'Água, p. 33-51.

STIERLE, Karlheinz

2008 *Existe Uma Linguagem Poética?, seguido de Obra e Intertextualidade*, trad. Rui Mesquita, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

1997 “Sprache und Identität des Gedichts. Das Beispiel Hölderlins”, *Asthetische Rationalität*, Munich, Fink, trad. espanhola: “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”, in: ASEGUINHOLAZA, Fernando Cabo (org.), *Teorias sobre la Lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

VILELA, Eugénia

2010 *Silêncios Tangíveis. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, Porto, Afrontamento.