UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

KARINA UEHARA

PATAS, GARRAS E RASTROS:
marcas de animais na poesia de Adília Lopes

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2016

KARINA UEHARA

PATAS, GARRAS E RASTROS:
marcas de animais na poesia de Adília Lopes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Paola Poma

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

U22p Uehara, Karina
Patás, garras e rastros: marcas de animais na
poesia de Adília Lopes / Karina Uehara ; orientadora
Paola Poma. – São Paulo, 2016.
148 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

1. Poesia. 2. Literatura Portuguesa. I. Poma,
Paola, orient. II. Título.

KARINA UEHARA

PATAS, GARRAS E RASTROS:
marcas de animais na poesia de Adília Lopes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data da aprovação: ____/____/____

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª. Dra. Paola Poma – USP/ SP
(Presidente da banca)

Profª. Dra. Monica Muniz de Souza Simas – USP/ SP
(Membro titular)

Profª. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira – UNESP/ Assis
(Membro titular)

Aos meus tão amados e queridos cães,
Tobi e Íris, Nina e Dora (in memoriam),
que a cada olhar me ensinam o sentido do
amor incondicional. E também aos
animais “humilhados e ofendidos” que
desejam ser amados e queridos.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dessa jornada, percebi que nunca estive sozinha, embora, em muitos momentos sentisse solidão, sobretudo, quando optei por me dedicar exclusivamente à pesquisa e decidi sair da escola na qual lecionava. Agradeço a todos os familiares, amigos, professores, alunos e ex-alunos que também fizeram parte dessa minha desafiadora empreitada, apoiando, aconselhando ou, simplesmente, ouvindo... O Tobi e a Íris foram fundamentais, nesse período. Eram minha companhia e minha alegria nos momentos difíceis.

Agradeço, especialmente, ao meu amor, Henrique Sekiya, que de todas as pessoas ao meu redor, sem dúvida, foi a que mais *viveu* a dissertação comigo. Mesmo cansado, escutava pacientemente sobre Adília, animais, poesia;

Meus profundos agradecimentos à orientadora, Paola Poma, que me ajudou a pesquisar, a ler poesia e que também foi amiga. Sempre serei muito grata por tudo que pude aprender com você, obrigada pela paciência, pelas correções e sugestões de leitura e, sobretudo, por acreditar em mim, quando até eu mesma tinha dúvidas;

Agradeço à professora Ana Maria Domingues de Oliveira por ter me *iniciado* no mundo da poesia, obrigada também pela amizade e por ter me ensinado a escrever com mais clareza, na época da Iniciação Científica; nunca mais me esqueci do “outrossim”, levo esse aprendizado para vida;

Agradeço à professora Monica Simas de quem tive a oportunidade de ser aluna; como eram boas aquelas tardes com poesia, e a aula na Bienal e depois no MAC;

Agradeço ao professor Horácio Costa a confiança que depositou em nós, alunos da disciplina sobre Poema Moderno, e que nos *presenteou* com uma publicação em livro. Carrego até hoje aquelas imagens pungentes de Ungaretti, obrigada;

Aos professores da Unesp de Assis, onde tudo começou. Suas aulas me abriram um mundo, muito obrigada, Rubens Pereira dos Santos, João Luís Ceccantini, Jeane Mari Sant’Anna, Sandra Aparecida Ferreira, Cláudia Valéria Binato, Antonio Folquito Verona, Ana Maria Carlos, Cátia Berlim de Andrade, Andrea Santurbano, Alessandra Rondini (profª. convidada da Itália), Patricia Peterle (profª a quem devo a maior parte dos conhecimentos que possuo acerca da língua italiana);

Agradeço à minha família por todo incentivo, por toda força, por todo o carinho (mãe, querida, lhe agradeço especialmente pela herança mais preciosa: os livros, que me

entretinham na sua ausência e que depois passaram a fazer parte de minha vida; ao meu pai agradeço por sempre ter insistido para eu observar o que estava ao meu redor, hoje percebo o quanto o olhar é importante; ao meu irmão agradeço a parceria, a aprovação e proteção; à minha avó, amada, que sempre esteve ao meu lado, agradeço por tantas vezes ter me amparado com o seu abraço; ao meu padrasto agradeço as conversas que possibilitaram tantas trocas; à minha tia Maya que me ensinou a olhar para os animais abandonados; aos meus sogros e à minha cunhada obrigada por terem me proporcionado momentos de distração e lazer, nos quais era possível espairecer um pouco);

Agradeço a você, Clauber Ribeiro Cruz, um amigo e tanto, que me apresentou com a tradução desse resumo e que sempre está disposto para me ouvir, me aconselhar, me fazer rir. Saudade daqueles tempos de Assis!;

Agradeço ao querido amigo Giovani Alfredo de Oliveira, que trocou tantas aulas comigo, em 2013, para que eu pudesse finalizar a escrita para a Qualificação;

A todos os amigos que fizeram dessa época desafiadora um momento mais prazeroso: Aline Mattos, Ana Cristina Joaquim, Carlos Gontijo, Daniele Peixoto, Denis César da Silva, Eric Minervino, Fernanda Soares, Franciele Lopes, Graziella Mazieri, Josenildes Freitas, Laerte Levai, Luiz Eduardo Donda, Maira Mesquita, Marianna Leite, Nathália Nahas, Paula Soares, Phabulo de Sousa;

Agradeço à Mary Ono por me ajudar a ressignificar as experiências vividas;

Agradeço à CAPES, ao apoio financeiro, que foi imprescindível para a finalização dessa pesquisa;

Agradeço a todos os funcionários da pós-graduação que sempre estiveram dispostos a tirar dúvidas, em particular, ao Júlio e à Rosely.

MADRIGAL

*Meu amor é simples, Dora
Como a água e o pão.*

*Como o céu refletido
Nas pupilas de um cão.*

(José Paulo Paes)

UEHARA, Karina. **PATAS, GARRAS E RASTROS: marcas de animais na poesia de Adília Lopes**. 2016. 148f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo *olhar* para a poesia de Adília Lopes, poetisa portuguesa contemporânea, sob o prisma da zooliteratura, analisando as quatro principais imagens de animais de sua poética – gatos, cães, peixes e serpentes. A investigação das várias significações que eles podem adquirir nos poemas adilianos também possibilitará compreender a proposta de *desierarquizar* a relação *com* e *entre* os animais (seja através da relação afetiva, da empatia ou da compaixão). A poetisa problematiza o *lugar* que os animais ocupam no mundo cotidiano e propõe uma revalorização desses seres. Ela não exclui o diferente, mas o reconhece. Pensar sobre o lugar de importância que os “animais escritos” têm na obra adiliana tece novos olhares não só sobre essa poética, mas também sobre a relação que se faz, ao longo desses anos, entre os animais e os seres humanos.

PALAVRAS-CHAVE: Adília Lopes; Animais na poesia; Poesia portuguesa contemporânea; Zooliteratura.

UEHARA, Karina. **PAWS, CLAWS AND TRACES: the presence of animals in the poetry of Adília Lopes.** 2016. 148f. Dissertation (Master in Letters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ABSTRACT

This research has with its aim to *look* at the poetry of Adília Lopes, contemporary Portuguese poet, under the zoo literature perspective, analysing the four main images of animals in her poetry – cats, dogs, fish and serpents. The investigation of several meanings that they can acquire in the Adília's poems will also enable to understand the proposal of non-hierarchic relation *with* and *among* the animals (it can happen through the affective relationship, empathy or compassion). The poet discusses *the place* that the animals take in the everyday world and leads to a revaluation of them. She does not exclude the different, but recognizes it. When we think about the place of importance that the “written animals” have in the Adília's book, it creates new looks not only in this poetic, but also in the relation which has been made, throughout the years, between animals and human beings.

KEYWORDS: Adília Lopes; Animals in the poetry; contemporary Portuguese poetry; Zoo literature.

SUMÁRIO

Considerações iniciais.....	12
Capítulo 1 - As trilhas percorridas pelo “animal escrito”	18
1.1. Rastros de animais na literatura.....	19
1.2. Os Animais e o Humano: enlaces e desenlaces.....	31
1.3 A propósito de gatos e baratas: As autobiografias sumárias de Adília Lopes.....	39
Capítulo 2 - Animais de companhia: Gatos e Cães.....	49
2.1. <i>Os gatos, os queridos gatos, sempre ao pé</i> de Adília Lopes.....	49
2.2. <i>O Cão constelação celeste e o cão animal que ladra. Deus.....</i>	69
2.2.1. A Laika de Adília Lopes.....	80
2.2.2. Humilhado ou Contemplado: eis o cão de todos os dias.....	92
2.3. Cães e gatos/ Gatos e cães: um ponto comum.....	94
Capítulo 3 - Animais cristãos: Peixes e Serpentes.....	96
3.1. E o peixe se fez <i>Palavra</i>	96
3.2. Serpentes e Mulheres: pecadoras?.....	114
Considerações finais.....	130
Referências Bibliográficas.....	135
ANEXOS.....	144

Considerações Iniciais

É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale.

(Clarice Lispector)

E “tudo começou por causa de uma barata...”. Sabemos que esse é um modo um tanto excêntrico de iniciar a introdução de uma dissertação de mestrado, mas, antes de abordarmos propriamente o nosso objeto de trabalho, faz-se necessário contextualizar a gênese desse projeto de pesquisa que é um desdobramento da iniciação científica.

Espanto, incertezas e entrega marcaram a leitura do romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector. E, por causa da imagem da barata, fui apresentada à poesia de Adília Lopes pela professora Ana Maria Domingues de Oliveira.

A leitura da antologia *Quem quer casar com a poetisa?* mostrou que ler um poema de Adília Lopes pode se tornar (n) *Um jogo bastante perigoso* – não à toa, título de seu primeiro livro, publicado em 1985. Isso porque a linguagem tão próxima da oralidade, a cultura de massa e aspectos do cotidiano – muitas vezes considerados “ínfimos” –, presentes na poesia adiliana, podem dar a falsa impressão de que os seus poemas são demasiadamente simplórios e, com isso, causar desinteresse em alguns leitores. Porém, essa mesma poesia desestabiliza, quando se tenta buscar os vários significados que o poema pode lançar aos seus leitores, pois naquela aparente simplicidade é possível encontrar, com um olhar astuto, também referências da cultura erudita.

Invertendo muitos valores do senso comum, até no que diz respeito ao que seja Poesia, não é de se estranhar que suas “Autobiografias sumárias” e sua “Arte Poética” sejam compostas por “acontecimentos” corriqueiros, mas que podem se tornar *insólitos* para um leitor que ainda não conhece a escrita adiliana e esperava encontrar nesses dois poemas “imagens grandiosas” em consequência da temática que os títulos sugerem. Sua primeira “Autobiografia sumária” diz: “Os meus gatos/ gostam de brincar/ com as minhas baratas”¹, e o *desenrolar* das outras duas está relacionado com essa *brincadeira* do gato.

¹ In: LOPES, A. *Dobra*, 2014, p.71.

Em poemas nos quais há a sugestão de um *falar de si*, a autora prioriza e escolhe fatos relacionados com dois animais. No segundo caso, o processo do fazer poético é comparado com a pescaria, o sujeito poético afirma que “Escrever um poema/ é como apanhar um peixe/ com as mãos”². Um ponto comum é possível notar nos dois exemplos citados: a presença de animais. Essa constatação induziu à seguinte questão: por que poemas tão reveladores de uma poética são compostos por imagens de animais?

Esse questionamento somado à curiosidade levou à leitura de *Obra* (2000) – a primeira poesia reunida (de 1985 a 2000) de Adília Lopes – e nela se comprovava que o uso de imagens de animais era uma recorrência. Um quarto dessa reunião de poemas apresenta figuras animais, e eles foram objeto de estudo da iniciação científica (IC) orientada pela mesma professora, Ana Maria, que me apresentou à poesia adiliana, e desenvolvida na graduação em Letras da Unesp de Assis. Deste trabalho, resultou uma Antologia Comentada seguida de um Índice Remissivo dos animais presentes em *Obra*.

Daquela pesquisa, percebeu-se ainda que sete animais se destacavam quantitativamente dos demais, em ordem decrescente: gatos, cães, serpentes, peixes, baratas, lagartixas (ou osgas como se diz em Portugal) e aves em geral. Esse destaque quantitativo suscitou outras questões: a começar pelas relações que eles poderiam estabelecer com essa poética. Haveria dentre esses sete animais alguns que se destacariam mais? Esses sete possuíam o mesmo *valor*? O que os diferenciava?

Portanto, dando continuidade ao trabalho de IC e partindo dessa recorrência quantitativa, selecionamos para essa pesquisa de mestrado quatro imagens de animais para analisar: gatos, cães, peixes e serpentes. Porque, daqueles sete, percebemos que quatro se sobressaíam e tematizavam aspectos fundamentais da poesia de Adília Lopes: o mundo cotidiano e o mundo cristão. “A linguagem e os temas da vida de todos os dias podem ser dotados de intensa força poética.”³, diz Sofia Silva sobre a obra adiliana. E, nela, elementos do cristianismo estão muito presentes (“Cristo”, “Deus”, “Eva”, “Adão”, “pecado”, “bondade”, “caridade”, entre outros) ainda que seja para subvertê-los ou

² In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.12-13.

³ SILVA, S. S. “Adília Lopes: fica sempre um resto de clássico”. In: ALVES, I.; MAFFEI, L. *Poetas que interessam mais: leituras da poesia pós-Pessoa*, 2011, p. 355.

problematizá-los. Além da poetisa afirmar em entrevista concedia à Sofia Silva que a “arte é uma profissão de fé”⁴.

Desse modo, não é por acaso que os animais domésticos mais corriqueiros (gatos e cães) tenham uma presença muito relevante nessa poesia. Sobre gatos, lembramos que a poetisa possui uma relação bastante singular com esses felinos. Esse animal faz parte de sua vida e é o escolhido para compor as suas “autobiografias”, como dissemos anteriormente. Por mais que também haja a imagem da barata e eles sejam tratados por igual (“meus gatos” e “minhas baratas”), é o gato quem norteia os fatos (“brincar” ou não “brincar” com baratas), ele é a figura principal. E sobre cães, é o animal escolhido para fazer parte da família de “Maria Andrade” e “Túlio” do livro de poemas narrativos, *A continuação do fim do mundo*. O cão, ou melhor, a cadela ganha inclusive um nome: Laika (nome bastante sugestivo, pois faz alusão à cadela Laika que foi para o espaço). Não podemos nos esquecer de que a imagem do cão também possui uma conotação cristã. A aproximação que é feita entre “Eva e Adão/ cadela e cão” nesses versos de um poema, sem título, de *O Regresso de Chamilly* (2000), não é despropositada. Na Bíblia, esse animal aparece frequentemente associado a modos de conduta, porém, na maioria das vezes, sua conotação é pejorativa. Para exemplificar, há uma famosa passagem bíblica que diz: “— Não deem para os cachorros o que é sagrado, pois eles se virarão contra vocês e os atacam; não joguem as pérolas para os porcos, pois eles as pisarão.” (Mateus 7: 6)⁵.

As outras duas imagens de animais selecionadas são animais simbólicos dentro da mitologia cristã (peixes e serpentes) e, como dissemos, o tema religioso perpassa toda a obra adiliana. Dentro do imaginário cristão, o Peixe representa Jesus Cristo e os cristãos são chamados de *peixinhos*. E, para Adília, o peixe é matéria prima para a sua poesia. Com isso, percebemos a força simbólica que esse animal possui. Já a serpente, na Bíblia, é o animal que *leva* o conhecimento a Adão e Eva. Mesmo que depois do “pecado original” tenha se tornado num animal *maldito*, a sua associação com a sabedoria é bastante reveladora. Não à toa, dentre as imagens de serpente (e suas variantes linguísticas, como víbora, cobra, jiboia, python), a que se mostra mais presente na poesia adiliana é a “serpente do paraíso” (de forma direta ou indireta).

⁴ In: SILVA, S.S. Tese de doutorado, *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, 2007, p. 517.

⁵ Evangelho de Mateus 7: 6. In: *Bíblia Sagrada*, na versão Nova Tradução na Linguagem de Hoje, 2000.

Esses apontamentos já indicam que esses quatro animais possuem uma relevância peculiar nessa poética. Então, esta dissertação pretende investigar as várias significações que essas imagens de animais podem adquirir nos poemas selecionados, o que tematizam e quais relações podemos estabelecer entre esses “animais escritos” e a tradição do uso de animais na literatura. O *corpus* deste trabalho levou em conta a segunda edição de *Dobra* (2014), que reúne as obras poéticas de 1983 a 2014, e o seu, até então, último livro publicado, *Manhã* (2015). Em alguns casos, se fez necessário recorrer às poesias reunidas anteriores – *Obra* (2000) e *Dobra* (2009) –, pois percebemos, durante as leituras, que a poetisa também excluiu poemas nas reedições.

A divisão dessa pesquisa foi feita da seguinte forma: No primeiro capítulo, **As trilhas percorridas pelo animal escrito**, contextualizamos a relação entre os animais e os seres humanos questionando sobre o fascínio que os animais exercem em nós, afinal há neles um mistério que nos é intransponível. Logo, na primeira parte desse primeiro capítulo, “Rastros de animais na literatura”, resgatamos a presença de animais na literatura. Para isso, fizemos um breve histórico sobre bestiários, a partir dos estudos de Maurice Von Woensel. Optamos por esse estudo, pois além de ele abordar em sua pesquisa os bestiários medievais, também, faz uma seleção de bestiários da literatura portuguesa e brasileira (como, Camões, Bocage, Fernando Pessoa, Cecília Meireles e até a literatura de cordel brasileira) – outros estudos sobre bestiários, como os de Angélica Varandas ou de Ignacio Malaxecheverría, por exemplo, a abordagem se volta exclusivamente para a Idade Média. Para pensar os “animais escritos” também nos baseamos nos *Estudos Animais*⁶ (*Animal Studies*) de Maria Esther Maciel. Esse percurso foi relevante para percebermos como os animais eram usados e o que significavam. Na segunda parte desse capítulo, “Os Animais e o Humano: enlaces e desenlaces”, abordamos questões teóricas sobre a relação entre os animais e o ser humano que foi norteadas ora pela aproximação entre ambos, ora pelo distanciamento. Para tanto, baseamo-nos, sobretudo, nos estudos de John Berger que resultou no ensaio “Por que olhar os animais?”, mas também nas abordagens teóricas de Benedito Nunes, Jacques

⁶ Maria Esther Maciel explica: “(...) sob a denominação de *Estudos Animais*, [o interesse pelo questão animal] vem se afirmando como um espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas, em torno de dois grandes eixos de discussão: o que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e o que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos. Torna-se, portanto, evidente a emergência do tema como um fenômeno transversal, que corta obliquamente diferentes campos do conhecimento e propicia novas maneiras de reconfigurar, fora dos domínios do antropocentrismo e do especismo, o próprio conceito de humano.” In: MACIEL, M. E. *Pensar/ Escrever o animal: ensaios de zopoética e biopolítica*, 2011, p.7.

Derrida, problematizando a teoria cartesiana. E o romance, *A vida dos animais*, de John Maxwell Coetzee, foi imprescindível para pensar essa complexa relação. Essas considerações nos ajudaram a pensar a relação que Adília Lopes estabelece *com e entre* os seus animais. E, na última parte desse capítulo, “A propósito de gatos e baratas: As Autobiografias Sumárias de Adília Lopes”, apresentamos a poetisa e tematizamos suas “autobiografias” dando enfoque aos gatos e às baratas.

Dividimos as quatro imagens de animais estudadas, aos moldes dos bestiários, que costumavam organizar os animais em grandes “classificações”. Assim, eles foram agrupados conforme as suas aproximações em relação à “natureza” e à simbologia que possuem na poética adiliana. Portanto, no segundo capítulo, analisamos os **Animais de companhia: Gatos e Cães**. Subdividimos o capítulo em três partes: na primeira, analisamos a imagem do gato, ““Os gatos, os queridos gatos, sempre ao pé”⁷ de Adília Lopes”, pensando a relação que eles estabelecem com o sujeito poético e com o sujeito empírico. Os estudos sobre gatos de Michèle Sacquin e o diálogo com a narrativa *Memórias de um Burro*, de Condessa de Ségur, também contribuíram com as análises. Na segunda parte, analisamos a imagem do cão, “O Cão constelação celeste e o cão animal que ladra. Deus”⁸, que por sua vez, está subdividido – “A Laika de Adília Lopes” e “Humilhado ou Contemplado: eis o cão de todos os dias”. Num primeiro momento, pensamos esse animal dentro da simbologia cristã e o que essa relação com a religião significa para a poesia de Adília. Depois, analisamos a imagem da “cadela Laika” como um desdobramento da “cadela Laika russa”, já que percebemos uma problematização da condição desse animal na vida cotidiana e, nesse caso, o romance *Humilhados e Ofendidos*, de Fiódor Dostoiévski, foi fulcral para a análise. Os estudos de Keith Thomas sobre a relação entre *O homem e o mundo natural* também contribuíram para as leituras. No último subitem, em que analisamos o cão, propomos uma divisão desse animal dentro da obra adiliana com base nas análises realizadas. E finalizamos esse segundo capítulo, pensando a importância desses dois animais para essa poesia: “Cães e gatos/ Gatos e cães: um ponto comum”.

⁷ Trecho do poema, sem título, que se inicia com o verso “A casa, a cabeça, a vida”, do livro *A mulher-adidas* (2002). A disposição original dos versos emprestados é: “os gatos, os queridos gatos/ sempre ao pé de mim”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.467-68.

⁸ Escolhemos este poema de Adília Lopes para dar título ao subcapítulo dedicados aos cães, pois ele em si condensa as imagens que iremos trabalhar. In: LOPES, A. *Manhã*, 2015, p.92.

No terceiro capítulo, analisamos os **Animais cristãos: Peixes e Serpentes**. Na parte dedicada ao peixe, “E o peixe se fez *Palavra*”, procuramos estabelecer relações entre esse animal e a simbologia cristã, a fim de melhor compreender a comparação que Adília faz entre a escrita e a pescaria, em sua “Arte Poética”. E o *Sermão de Santo António aos peixes*, de Padre António Vieira auxiliou na análise de “Os peixes brancos”. Já na parte em que analisamos as serpentes, “Serpentes e Mulheres: pecadoras?”, também tivemos que recorrer aos textos bíblicos para pensar essa imagem no contexto do *Gênesis* (“paraíso”, “pecado original” e “Queda”), que se desdobra nos poemas de Adília, e na aproximação tanto bíblica quanto popular que se faz entre cobras e mulheres. Aliás, lembramos que a “serpente do paraíso” se aproximou de Eva e não de Adão. A pesquisa de Jacques Duchaussoy que resultou no livro, *Le Bestiaire Divin ou la symbolique des animaux*, também auxiliou na leitura desses animais.

No decorrer dessa dissertação, além de analisar esses quatro animais também buscamos pensar na questão proposta por John Berger: “Por que olhar os animais?”, O que eles têm a nos dizer? O que a relação com eles pode revelar? O que aprendemos com os animais? Claro, pensando dentro da poética adiliana, mas que pode se estender para o nosso mundo cotidiano. Adília Lopes não poderia também estar dizendo algo sobre os *animais em si* utilizando imagens de “animais escritos”?

Capítulo 1: *As trilhas percorridas pelo “animal escrito”*

LIVRO DOS BICHOS DE BEM CONSIGO NA SUA PELE

Aves de verdade bem sabem que são aves
O esquilo bem conhece seu papel de esquilo
Os cavalos têm couro e jeito de cavalo
O teju sabe de cor como vive um teju
A pele do gato embrulha o gato inteiro
A raposa é raposa pelo ano todo
O peixe na água vive como peixe n'água

Porém eu me evaporo, me perco e me encontro
E nunca estou certo de ser o que sou.

(Claude Roy)

Do ponto de vista humano, olhar e perceber o outro, ainda que externamente, fazem parte do processo sempre *in progress* de apreender-se, compreender a si mesmo. É olhando o outro que podemos, também, questionar sobre a nossa própria existência, no sentido de perceber semelhanças e/ou diferenças naquilo que é visto. A mesma relação não pode ser feita da parte dos animais⁹, pois não se sabe como eles observam o outro, incluindo o ser humano.

Talvez por esses motivos o animal foi tantas vezes mencionado, por várias áreas do conhecimento, como uma espécie de contraponto do ser humano. Qual seria “nossa” relação com estes outros seres? Em que diferem de nós? Em que são semelhantes? Será que essa “aparente” (porque ainda hoje, muitas minúcias sobre os animais são ignoradas por nós) completude, essa ideia de “inteireza” nos animais não são as características que tanto buscamos e, por isso, a figura desse “outro” geraria tanto fascínio?

Os sete animais desse poema, de Claude Roy, são assim apresentados: *inteiros*, *completos*, porque sabem o que são, vivem como são, são o que são, e ponto. A própria estrutura do poema reforça essa *unidade* por parte dos bichos: para cada animal, há um verso; para o conjunto dos sete animais, há uma estrofe.

⁹ Sabe-se que os homens também pertencem ao reino *Animalia* e, por isso, os estudos mais recentes sobre animais “categorizam-nos” em: animais não humanos e animais humanos. Nesta pesquisa, iremos manter a terminologia: animais e humanos; no entanto, não se pretende, com isso, hierarquizar a relação entre os dois.

Em seguida, na segunda estrofe, surge um ser em conflito, que contrasta com aquela imagem *inteira* dos bichos, pois além de passar por várias mudanças, no final, não tem certeza do que é. Os verbos “evaporo”, “perco” e “encontro” formam a imagem de um sujeito poético que se desloca. Em constante movimento, não se pode ser *uno*. Por isso, dois versos, e não apenas um, são reservados para esse sujeito poético que, possivelmente nas vestes de um humano, transita, é duplo.

Este poema, de Claude Roy, apresenta-nos distinções gerais entre animais – uno X duplo, irracionais X racionais – e, ao mesmo tempo, instiga a reflexão da separação entre um e outro pelo *pensar, raciocinar*, uma vez que são aqueles sete animais, os considerados “irracionais”, que sabem o que são. E é o homem – o animal “racional” – pressuposto no sujeito poético que, em constante mudança, parece viver num conflito interno.

Adília Lopes, poetisa portuguesa contemporânea, a autora que será estudada, também parece passar por conflitos internos. Ora água em estado gasoso, ora água em estado sólido, como se define em entrevistas, também se desloca, se desdobra nas figuras Adília/Maria José¹⁰.

Quatro imagens de animais serão analisadas (gatos, cães, peixes e serpentes). Pretendemos, portanto, ir ao encontro desses “animais escritos”¹¹ para tecer considerações sobre as relações que Adília Lopes estabelece *com* e *entre* os seus animais.

1.1. Rastros de animais na literatura

Tentaremos traçar brevemente os caminhos trilhados pelos animais na literatura, para que possamos perceber as tradições mantidas e as inovações incorporadas aos “animais escritos” ao longo do “tempo/espço”. Esse panorama, juntamente com as suas devidas produções literárias, servirá de alicerce às posteriores análises dos quatro animais adilianos. Assim, esperamos melhor compreender o papel desses “bichos” na poesia da autora estudada.

Partiremos do que se sabe sobre animais na Literatura. O gênero literário antes

¹⁰ Essa questão será melhor abordada na terceira parte desse capítulo.

¹¹ Expressão da pesquisadora Maria Esther Maciel.

destinado, sobretudo, a essas figuras chamava-se *Bestiário*, que teve sua origem nos *Physiologus*, cuja autoria é desconhecida. E a Idade Média foi o período no qual houve sua principal difusão.

Esses livros reservados aos animais, inicialmente, eram “manuscritos encadernados – em muitos casos ricamente ilustrados a cores, produzidos em todos os grandes centros culturais da cristandade entre os séculos IX e XIV, foram redigidos em latim, numa primeira fase, em vernáculo depois”¹².

Antes de adentrarmos propriamente no panorama histórico, que mostrará as várias etapas do bestiário, é importante pensarmos numa possível definição desse gênero. Para o pesquisador Maurice Van Woensel:

Os bestiários são um fiel reflexo do imaginário da época e um produto típico do universo cultural medieval dominado pelos clérigos. Os animais inspiravam tanto medo quanto admiração. Para os homens medievais a fauna e flora eram um mundo misterioso, fascinante e, ao mesmo tempo, ameaçador, uma vez que desconheciam muitas das explicações hoje existentes a respeito da zoologia e dos fenômenos da natureza¹³.

Ele subdivide os precursores dos *Bestiários* em: profanos e bíblicos. No primeiro caso, são mencionados quatro autores da Antiguidade greco-latina que, com suas obras sobre animais, despertariam, posteriormente, a imaginação dos escritores do gênero em questão. O objetivo de Aristóteles, Plínio, o Velho, Claudius Eliano e Gaius Julius Solinus – estes dois últimos menos citados nos estudos sobre bestiários – era, sobretudo, elaborar “tratados ‘científicos’ de história natural sobre animais”¹⁴, porém, além dos animais reais, esses tratados também englobavam animais fabulosos, como catoblepas ou licornes.

Ainda assim, Aristóteles, em relação aos outros três, foi o mais “científico”. Com sua obra *Historia animalium*, “descreveu sistematicamente o reino animal, distribuindo-o em categorias e subcategorias e apontando o que estas têm em comum, do ponto de vista biológico ou de comportamento”. O “Estagirita cita as características, os hábitos, a alimentação e a reprodução de quase quinhentos animais”¹⁵. Considerando a escassez de

¹² In: VAN WOENSEL, M. *Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2001, p.15.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p.21.

¹⁵ *Ibidem*.

pesquisas da época, sua precisão impressionou. No entanto, os dados biológicos coletados e descritos foram acrescidos de credences populares, como o fato de a águia “testar” seus filhotes para comprovar a existência de algumas características que eles deveriam ter:

... a águia marinha possui a vista muito aguda, e ela faz seus filhotes, antes de serem capazes de voar, fitarem o sol; ela bate naquele que se recusa a fazer isso e o força a olhar na direção do sol; e se desta forma algum deles ficar com os olhos aquosos, mata-o e cria os outros¹⁶.

Plínio, o Velho, retomou as lições sobre “bichos” deixadas por Aristóteles. Menos “científico”, “acatou muitos detalhes provenientes do folclore e seu elenco de animais inclui vários pertencentes à mitologia e a lendas”¹⁷, como afirma Woensel. Esse aspecto fictício, talvez, explique o fato de sua *Historia Naturalis* ter sido a principal referência aos autores de *Bestiários*.¹⁸ Nessa obra, não lhes faltou a fagulha necessária para alimentar seus sonhos e fantasias que delineariam as mais variadas espécies de animais caligrafados no papel.

Assim Plínio descreve um animal lendário, o catoblepas:

Na terra da Etiopia Ocidental encontra-se a fonte do Niger, conforme muitos pensaram, a cabeceira do Nilo, assim como os argumentos que propomos [nos] levam a crer. Perto dali [vive] uma fera chamada catoblepas, exíguo, que, tendo os outros membros inertes, além disso a duras penas carrega uma cabeça muito pesada – esta fica sempre inclinada para o chão; mas ele constitui, aliás, um flagelo da raça humana, já que todos que fitaram seus olhos, imediatamente morreram¹⁹.

Dos 37 livros de *Historia Naturalis*, quatro são dedicados aos “bichos”: “o livro VIII aos mamíferos e reptis²⁰, o livro IX aos peixes e outros animais marinhos, o livro X aos pássaros e o livro XI aos insetos.”²¹

¹⁶ *Ibidem*, p. 41.

¹⁷ *Ibidem*, p.22.

¹⁸ Woensel diz que: “Esta ‘história natural’, com seu método, abordagem e muitas de suas informações fez escola durante quinze séculos e tornou-se uma das principais fontes dos bestiários.”, *op. cit.*, 2001, p.22, (grifos nossos).

¹⁹ *Ibidem*, p.42.

²⁰ Como consta no exemplar consultado.

²¹ *Ibidem*, p.22.

Os pormenores dos animais descritos nos tratados, *De animalium natura* e *Colletanea rerum memorabilium*, dos dois romanos citados, Claudius Eliano e Gaius Julius Solinus, respectivamente, também serviriam de fonte para os bestiários.

A *Bíblia*, rica em alegorias e metáforas “animais”, foi ponto de partida para muitas obras literárias, inclusive para o “livro dos bichos”. Dentre suas partes, Woensel destaca quatro, como possíveis precursores dos bestiários: o livro de Jó, o livro dos salmos - sobretudo o 104 - o livro de Daniel e o Apocalipse²². Neles é possível encontrar figuras animais e lições morais, dos bichos em relação a Deus. Elas destacavam a adoração que se deveria ter do Poder e Sabedoria Divinos²³.

A relação entre o livro sagrado e os bestiários também se deve ao fato de eles terem nascido no seio clerical, e do intento catequizador, ainda que inicial, do gênero²⁴. Das produções criadas nesse meio, destaca-se a enciclopédia pós-clássica, *Etymologiae*, de Santo Isidoro de Sevilha. Acrescentou aos ensinamentos de Plínio, o Velho, tentativas de “justificar as naturezas de cada animal descrito a partir da etimologia de seu nome”²⁵.

Desse modo, com bases profanas e bíblicas, aproximadamente nos primeiros anos d. C., surgem os primeiros bestiários²⁶, antes denominados *Physiologus*, como já foi mencionado. A falta de precisão sobre os dados é decorrente da ausência do original em grego. De autoria anônima, o que se tem são “cópias, provavelmente muito alteradas já, datando de cerca do século X. Mas conservaram-se dezenas de textos manuscritos contendo traduções e versões latinas em prosa do *Physiologus*, bastante diferenciadas entre elas quanto ao conteúdo.”²⁷

É válido mencionar que esse “protótipo”, como o menciona Woensel, não era composto apenas por animais, nele se incluíam descrições de algumas plantas e pedras preciosas. Nesse início, também quase não se tinham as “moralizações”, que depois fariam parte da estrutura do bestiário, propriamente dito.²⁸

²² *Ibidem*, p.35-40.

²³ *Ibidem*, p.36-40.

²⁴ *Ibidem*, p.22.

²⁵ *Ibidem*, p.23.

²⁶ Colocamos no plural em decorrência das diversas traduções que se tem da obra *Physiologus*.

²⁷ *Ibidem*, p.44.

²⁸ Diz Woensel: “O *Physiologus* original incluía entre seus 49 capítulos alguns sobre plantas e pedras preciosas e anexava poucas ou nenhuma lição devota a cada descrição: essas moralizações que foram aparecendo em versões posteriores são provavelmente acréscimos do autor ou de outra pessoa.”, *op. cit.*, 2001, p.23.

Animais, plantas e pedras fazem lembrar, não por acaso, de um poema de Adília Lopes, do livro *Irmã Barata, Irmã Batata*: “As osgas têm um eu? As plantas têm um eu apesar de não terem cérebro? E as pedras? O eu, um eu, o meu eu precisa de luz e de escuridão.”²⁹. Além disso, esse poema retoma aquela relação entre *unidade X duplicidade* do texto poético da epígrafe. Questiona-se a presença de “um eu” em osgas, plantas e pedras, não afirma e nem nega, porque não se sabe. Contudo, o sujeito poético confirma a sua duplicidade, contém em si duas naturezas, a luz e a escuridão. E é esse mesmo duplo que poderá gerar conflito nesse “eu”.

Por muitos séculos, só havia a tradução latina do *Physiologus*, sendo a mais antiga datando aproximadamente do século VIII³⁰.

Outro notório trabalho sobre bestiários é o de Florence MacCulloch. Ele conseguiu elaborar uma espécie de “árvore genealógica” dos bestiários da América e da Europa, resultado de uma pesquisa exaustiva, em que buscava as semelhanças existentes nos manuscritos dos dois continentes³¹.

Dessa pesquisa, foi possível encontrar bestiários com a estrutura mais próxima do que se conhece, atualmente, sobre o gênero: um livro dedicado particularmente a animais³² e, ao menos nesse primeiro momento, com uma “moral”:

uma nova versão latina do *Physiologus*, surgida no século XI, excluindo pedras preciosas e plantas. Tratava tão-somente de animais e classificava-os como quadrúpedes, reptis e aves; a cada descrição seguia uma lição religiosa: sendo assim, constitui o primeiro bestiário stricto sensu. Este texto foi indevidamente atribuído a São João Crisóstomo, patriarca de Constantinópolis (347-404), e circulou durante séculos sob o nome de Dicta Chrysostomi [Ditados de Crisóstomo]³³.

A descrição que se segue do castor, no Bestiário de Aberdeen³⁴, já do século XII,

²⁹ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.415, (grifos nossos).

³⁰ In: VAN WOENSEL, *op. cit.*, 2001, p.23.

³¹ MACCULLOCH Apud WOENSEL, *op. cit.*, 2001, p.24.

³² Woensel relata que as “seções dedicadas a plantas e gemas contidas no *Physiologus* primitivo foram sendo separadas do corpus do livro e deram origem aos *herbários* e *lapidários*, também de cunho moralizador, veios literários semelhantes ao dos bestiários.”; *op. cit.*, 2001, p.24.

³³ *Ibidem*, p.24, (grifos nossos).

³⁴ Woensel diz em notas: “Colocaram à disposição na Internet, integralmente e com acesso franco, o manuscrito do bestiário latino conservado na Universidade de Aberdeen, datando do século XII. É um ‘códice’ – um manuscrito encadernado de 103 folhas, (206 páginas), que aparece na tela do computador como edição fac-similada, completo com as miniaturas e tudo a cores; os professores acrescentaram uma

auxilia-nos a compreender a estrutura de um bestiário tradicional – dividido em duas partes, a primeira é reservada para a descrição de um animal e, na segunda, há uma “moral”, por detrás daquele “bicho”:

Há um animal chamado castor, manso em demasia, cujos testículos são muito eficazes como remédio; dele afirma Fisiólogo que, quando sente que o caçador o alcança, com uma mordida disseca seus próprios testículos, os joga na frente do caçador e assim escapa fugindo. Porém se acontecer que outro caçador o persiga, ele se levanta e mostra a virilha ao caçador. Este, vendo que lhe faltam os testículos, se afasta dele.

Assim toda pessoa que anda conforme o mandamento de Deus e quer viver castamente, corta de si mesmo todo vício e qualquer ato impudico, e os joga na frente do diabo. Este, então, vendo que nada possui é seu, se vai confundindo. Esta pessoa, na verdade, vive em Deus, e não é presa do diabo, que diz: “Persegurei, e não os pegarei” [Ex 15,9]. O castor tem seu nome de “castrar”³⁵.

Das investigações já realizadas, menciona-se o *Physiologus* de Teobaldo, do século XI, aproximadamente, como a primeira versão latina em versos, - até então, os bestiários mais antigos eram escritos em prosa - que serviu de arquétipo para muitas traduções do original em grego. A rima *leonina* “(rima interna, dentro de cada verso)”, por exemplo, “tem sua provável origem nos versos iniciais deste livro de Teobaldo que tratam do leão e são escritos em hexâmetros com rima toante ‘leonina’”³⁶. Para compreendermos esta estrutura, Woensel menciona os dois primeiros versos dessa obra: “O leão possui três naturezas e logo três significados/ que, Cristo, em tua honra descrevi em dezoito cantigas”³⁷.

Tanto Woensel como Maria Esther Maciel, percebem que o conceito de bestiário vai muito além de uma descrição animal seguida de uma “lição”. Ele identifica “várias etapas e tendências”³⁸ dentro da evolução do gênero, e ela menciona as várias modalidades do bestiário – moralizantes, eróticas ou satíricas, por exemplo – que ultrapassariam o conceito tradicional. Todavia, os pesquisadores citam diferentes períodos para o bestiário enquanto gênero. Para Woensel, o período dos “códices” se

introdução, um exaustivo índice e a tradução em inglês de cada página.”; *op. cit.* 2001, p.24. www.abdn.ac.uk/bestiary/.

³⁵ *Ibidem*, p.45.

³⁶ *Ibidem*, p.25.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p.16.

estende do século IX ao XIV. Já para a pesquisadora brasileira:

o bestário enquanto gênero afirma-se nos séculos XII e XIII, desdobrando-se em modalidades diversas, que vão do texto moralizante ao erótico, do religioso ao satírico. Nesse sentido, sua abrangência ultrapassa os limites da definição tradicional do gênero, ou seja, a de que o bestário é apenas um livro ilustrado, pseudocientífico e de caráter edificante, composto de descrições de animais reais ou fantásticos³⁹.

O bestário ultrapassando aqueles limites da moral catequizante também influenciou um outro gênero literário conhecido como poesia dos goliardos. Os “goliardos deixaram centenas de poemas-canção de teor satírico, amoroso e até licencioso”. A obra que se destaca é “o cancioneiro latino *Carmina Burana*, compilado no início do século XIII”⁴⁰. Embora também haja uma “descrição” animal e, às vezes, uma “moral”, elas são carregadas de ironia e humor. Woensel acredita que a ideia dessas canções era de também satirizar os bestiários tradicionais. A fim de exemplificar, o cisne é assim descrito na terceira parte de “Na lagoa eu nadava”⁴¹:

III
No espeto me fazem girar,
no braseiro me deixam assar,
garçons me servem pra jantar.
Pobre de mim!
R. Jazo preto...

No que concerne às traduções vernáculas, é na língua francesa em que se encontra a “mais antiga tradução sistemática do *Physiologus*”⁴², do século XII. Trata-se de *Le bestiaire*, de Philippe de Thaon e, conforme diz Woensel, “foi um pioneiro tanto na literatura em língua vulgar quanto por sua iniciativa de vulgarizar os dados da ciência para os leigos”⁴³.

³⁹ In: MACIEL, M. E. *O animal escrito*, 2008, p.13.

⁴⁰ In: VAN WOENSEL, 2001, p.25, (grifos nossos).

⁴¹ *Ibidem*, p.46-47.

⁴² As informações que se têm de traduções anteriores a esta ou não eram “integrais” ou não tinham “objetivos literários”. Woensel relata que “Uma versão em língua vernácula do *Physiologus* encontra-se inserida no Livro de Exeter, manuscrito anônimo do início do século XI redigido em *Old English* – a língua anglo-saxônica falada na Grã-Bretanha antes da invasão dos Normandos.” E sabe-se também de “Um anônimo monge da abadia de Hirsau [que] redigiu nos idos de 1050 uma versão livre, de uma tradução latina de *Physiologus* em médio alto-alemão. É um texto em prosa, sem pretensões literárias, destinado à edificação dos fiéis mediante a interpretação alegórica da natureza de alguns animais.”. In: WOENSEL, *op. cit.*, p. 26-27.

⁴³ *Ibidem*, p.27.

É ainda nesse século, que surgem, com mais frequência, bestiários com temáticas que destoavam daquela tradição catequizante. *Li bestiaires d'amours*, de Richard de Fournival foi considerado o primeiro bestiário “de teor profano: cada ‘moral da história’ refere-se ao amor cortês”⁴⁴. Este *trouvère* “Conciliou a tradição medieval do bestiário divino com a temática dos trovadores e foi um precursor do humanismo laico que valoriza o amor humano”⁴⁵. O lobo desse bestiário de amor foi o animal selecionado para compor a antologia de Woensel:

O lobo

Não deveis vos admirar do fato de que comparo o amor de mulher à natureza do lobo, já que o lobo possui muitas outras naturezas pelas quais se parece mais ainda [com ela]. Porque uma das naturezas é que tem o pescoço tão rígido que não consegue virá-lo sem que vire com ele o corpo todo. A segunda natureza é que não se apodera de sua presa perto de sua toca, mas somente quando estiver longe dela. E a terceira natureza é que, quando entra tão silenciosamente quanto pode em um aprisco, e acontecer que algum galhinho sob seus pés estala, se vingando disso e morde, raivoso, o seu próprio pé.

Essas três naturezas encontram-se no amor de uma mulher. Porque ela não pode se entregar a não ser totalmente, o que condiz com sua primeira natureza. E conforme a segunda, quando ela ama um homem, se este se encontrar longe dela, vai amá-lo com mais vigor; mas quando ele estiver perto dela, não manifestará este amor por sinal nenhum. E conforme a terceira natureza, ela profere tais palavras que o homem percebe que ela o ama; da mesma maneira que o lobo pela boca se vinga do pé, assim também ela sabe, com suas palavras, encobrir e dissimular aquilo em que mostrou ter ido longe demais. Porque tem o grande desejo de aprender sobre outras pessoas aquilo que não quer que se saiba sobre sua própria pessoa e ela usa todo cuidado em relação ao homem por quem se sabe amada⁴⁶.

Um autor anônimo se baseou nesse bestiário “amoroso” em prosa, de Fournival, para a escrita de um outro bestiário de amor, mas agora em versos, surgido entre os séculos XIII e XIV.

Mais especificamente no século XIII, destaca-se a enciclopédia *Li livres dou tresor*, cujo primeiro livro “contém 71 capítulos que tratam dos animais”⁴⁷, do florentino Brunetto Latini. É considerado um bestiário com “roupagem moderna”. Mesmo que não

⁴⁴ *Ibidem*, p.28.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p.58-9.

⁴⁷ *Ibidem*, p.29.

totalmente desvinculado daquelas características provenientes de crenças populares, há mais objetividade na descrição dos animais, e as tradicionais “morais” não são tão frequentes⁴⁸. A diferença, com os outros exemplos de bestiários aqui demonstrados, é notável ao lermos sobre a víbora:

Da víbora

A víbora é uma espécie de serpente de natureza tão braba que, quando o macho acasala com a fêmea, coloca a cabeça na garganta da fêmea; e quando esta sente o gozo da luxúria, ela o aperta entre os dentes e lhe decepa a cabeça, que engole; fazendo assim, concebe. E quando os filhotes estão vivos e querem sair, então rasgam e rompem com muita força o corpo da mãe, e saem para fora, de tal maneira que seu pai e sua mãe morrem por culpa deles⁴⁹.

Não se sabe, ao certo, os motivos da diminuta entrada de bestiários na península ibérica. Entretanto, Woensel afirma que:

Em Portugal conservaram-se três diferentes manuscritos do Livro das aves, um bestiário que trata exclusivamente dos animais alados. Deste livro em latim subsistem alguns fragmentos manuscritos em tradução portuguesa, em cópia datando do século XIV⁵⁰.

Para a nossa pesquisa, é relevante citar um bestiário popular francês que teria sido “incorporado no almanaque *Grant kalendrier et compost des bergiers*”. Em decorrência da “arte tipográfica, foi amplamente difundido na França, a partir do final do século XV”. Aqui os animais fabulosos cederam lugar aos animais *reais*. E ainda segundo Woensel, “Consistia em trinta quadras de octossílabos rimados”. O pesquisador acredita que Apollinaire, em *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*, pode ter se baseado também nessa obra pela “arte simplificada desses poemas arcaicos, seu estilo conciso, sua mensagem didática e sua métrica simplificada”⁵¹. Diz a quadra sobre “A galinha”:

Sempre vivo preocupada
para o proveito do patrão,
faço ovos a cada jornada
e frangos também na estação⁵².

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p.65.

⁵⁰ *Ibidem*, p.78. O pesquisador ainda complementa que “a mais conhecida é um códice iluminado, em pergaminho, que veio do mosteiro do Lorvão e hoje está na Torre do Tombo.”, p.30.

⁵¹ *Ibidem*, p.83.

⁵² *Ibidem*, p.85.

Mesmo entre os humanistas deu-se prosseguimento ao bestiário, agora, mais erudito e conhecido por “livros de emblemas”. Por mais que tivessem mais influências de Aristóteles do que de Plínio, as crenças populares não foram de todo excluídas. E houve uma preocupação em retomar a cultura clássica⁵³. Ele era assim estruturado: “Cada um dos chamados emblemas consistia em um título, uma gravura e um breve poema explicando a gravura e contendo uma lição de moral ou uma consideração filosófica”⁵⁴.

Andrea Alciato inaugurou esse gênero com *Emblematum liber*. Dele leremos o emblema de número XXX⁵⁵:

Favores devem ser retribuídos

No ninho nas alturas, a cegonha tão caridosa
cerca de cuidados os filhotes indefesos,
certa de que esses favores serão retribuídos
à mãe quando se tornar uma idosa carente.
A pia prole não falha, mas aos ombros leva
seus fracos genitores e os alimenta.

Haveria alguma ligação de Adília Lopes com esse gênero literário? Diz a primeira parte de seu poema “A cura”, do livro *O clube da poetisa morta* (1997)⁵⁶:

1
O poema
é mais emblema
que lema
no meu deixo
uma lesma
sempre a mesma
lesma é meu lema

Quando pensamos num “emblema”, logo vem a associação com um símbolo, uma figura. Já o “lema”, geralmente uma frase, intrinsecamente está relacionado a um significado⁵⁷. Se pensarmos num poema, primeiramente ele é *imagem*, por isso “é mais

⁵³ *Ibidem*, p.88.

⁵⁴ *Ibidem*, p.18.

⁵⁵ *Ibidem*, p.99.

⁵⁶ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.289.

⁵⁷ O que não impede, é claro, de um emblema também possuir significado. Mas, aqui, quisemos ressaltar a noção de imagem, por detrás de um emblema.

emblema/ que lema”. E é trabalhando as suas *imagens* que se pode chegar aos seus significados, não o contrário.

A aproximação entre “emblema” e “lesma” não se faz apenas no âmbito do jogo entre as palavras. Mais do que uma simples brincadeira, ambos são *marcas*. Porém, eles se diferenciam, sobretudo, pelo fato de a “lesma” ser viva, o “emblema” não. A “lesma”, viva, deixa rastros por onde passa, deixa *marcas*, ainda que quase transparentes. Não há como dissociar *imagem* e significado do poema, daí, a “lesma” ser o “lema”. E o que é bastante revelador, para a nossa pesquisa, é que também aqui uma figura animal define o “lema” do sujeito poético.

Em sentido amplo do termo, o fazer literário com inserção de figuras animais, o bestiário permanece até os dias atuais em forma de prosa e versos. Grandes nomes da poesia moderna reservaram um local especial para esses seres de “patas e garras”, como os famosos gatos de Charles Baudelaire. Animal que será melhor abordado no capítulo seguinte.

A já mencionada obra de Apollinaire, *O bestiário ou o cortejo de Orfeu*, parece ser a mais importante versão moderna do gênero medieval. Nela, houve não só a conciliação entre poema e arte pictórica – com xilogravuras de Raoul Dufy⁵⁸ - como também entre “as tradições pagã e cristã, a arte antiga e a moderna, a poesia medieval e a do século XX”⁵⁹. Para Woensel, o poeta francês, com seu olhar atento, teria percebido que:

O bestiário medieval não era uma mera coleção de imagens e textos justapostos, mas uma obra sistemática e coesa: cada animal era escolhido em função do aproveitamento que se podia tirar de sua descrição em vista de uma lição moral e contribuía para a finalidade didática da obra⁶⁰.

E o resultado disso foi um bestiário coeso, sendo a figura do Orfeu responsável

⁵⁸ Álvaro Faleiros informa que: “É importante lembrar que Apollinaire insistira várias vezes para que Picasso o ilustrasse [o bestiário], no que não foi atendido, pois foi justamente este o período em que Picasso descobriu o cubismo, deixando de se dedicar a pinturas mais figurativas que corresponderiam às pretensões estéticas de Apollinaire para *O Bestiário*. Apollinaire encontrou enfim em Raoul Dufy o tão esperado companheiro para ver realizado seu projeto de xilogravuras para *O Bestiário*.”, In: APOLLINAIRE, 1997, p.9.

⁵⁹ In: VAN WOENSEL. *op. cit.*, p.104.

⁶⁰ *Ibidem*.

pela ligação entre os “termos”. Suas notas musicais que encantavam todos os tipos de animais, na mitologia greco-romana⁶¹, nessa obra de Apollinaire, introduzem as quatro categorias de bichos, mas com as partituras também em palavras.

No quarteto dedicado à “Tartaruga”, “A mágica Trácia”, a *música*, embora traga êxtase e delírio, encanta a todos: tanto homens – representados pela voz poética - como animais:

A mágica Trácia delira
em meus dedos tocando a lira.
Os animais ouvem, passando,
a tartaruga e eu cantando⁶².

Os dois nomes mais tradicionais da literatura portuguesa, Camões e Fernando Pessoa, também incluíram “animais escritos” em seus respectivos inventários poéticos. Não só esses clássicos, mas uma vasta quantidade de escritores portugueses, de algum modo, aborda animais em seus escritos. E os significados que o animal tem no texto também varia bastante. Seja ele pautado nas antigas tradições medievais, trazendo consigo também questões éticas do mundo atual, seja ele meramente metafórico ou ainda imbuído de afetos, no sentido de (re)estabelecer a aliança entre o homem e a natureza, o animal caminha junto do escritor/poeta há muitos séculos.

Como afirma Maciel, na zooliteratura, mais especificamente, dos séculos XX e XXI:

podemos encontrar desde a sondagem fantasiosa (e por vezes erudita) do comportamento e dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades, passando por abordagens que buscam antropomorfizá-los e convertê-los em metáforas do humano, até discussões éticas em torno das controversas relações de poder que os homens têm mantido com eles ao longo dos tempos. Ao que se soma ainda o trabalho de escritores que, avessos à ideia de circunscrever os animais aos limites da mera representação, buscaram flagrá-los também fora desses contornos, optando por uma espécie de compromisso afetivo ou de aliança com eles. Neste caso, cada animal – tomado em sua insubstituível singularidade – passa a ser visto como um sujeito dotado de inteligência, sensibilidade, competências e saberes diferenciados sobre o mundo⁶³.

⁶¹ In: BAILEY, Greg et alii. *Mitologia* – mitos e lendas de todo o mundo (vários colaboradores), 2003, p.82.

⁶² Optamos pela tradução inserida na antologia de Woensel. In: VAN WOENSEL, *op. cit.*, 2001, p.111.

⁶³ In: MACIEL, M. E. *op. cit.*, 2008, p.19.

Voltando novamente ao propósito de nossa pesquisa, tentaremos melhor compreender os significados do *bestiário-chave*, de Adília Lopes, no contexto de seus poemas. Quais tradições esses animais retomam, em que inovam e, de modo mais amplo, que relações se pode estabelecer entre os animais e o sujeito poético?

Também é importante lembrar que Adília, até o momento, não elaborou um bestiário no sentido estrito, ou seja, não há uma obra adiliana dedicada especialmente para a categorização de animais, como o fizeram Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Guillaume Apollinaire, ou Wilson Bueno, por exemplo.

Quando adotamos o termo bestiário “de Adília Lopes”, pensamos na reunião de poemas com figuras animais que se pode fazer, a partir de sua *Dobra* – a poesia adiliana de 1983 a 2014 – e do seu último livro de poemas intitulado *Manhã* (2015).

Para melhor pensarmos os quatro “animais escritos” que serão analisados, interessa-nos também ter uma visão geral da relação entre os animais e o ser humano, que se fez ao longo dos tempos, além da literatura.

1.2. Os Animais e o Humano: enlaces e desenlaces

Quando pensamos e estudamos sobre a relação entre os animais e o humano, é inevitável que reste uma lacuna, uma brecha ainda não preenchida entre *eles* e nós. Isso, sobretudo, pelo fato dos animais carregarem segredos, mistérios, só deles, não desvendáveis pelos humanos. Não se sabe, ao certo, por exemplo, o que se passa por detrás do olhar de um animal.

Desse modo, é também, nessa parte velada, que o homem pode fazer projeções no que concerne ao animal. Inúmeras inferências, do universo real e ficcional, poderiam ser realizadas sobre esse algo misterioso. Não à toa, os “animais entraram na imaginação primeiro como mensageiros e promessas”, como “a domesticação do gado [que] não começou como simples busca de leite e carne. O gado tinha funções mágicas, às vezes oraculares, outras sacrificiais⁶⁴.”

Se quando olhamos para o animal não é possível haver uma troca coincidente,

⁶⁴ In: BERGER, John. *Sobre o olhar*, 2003, p.12.

esse intermédio, “que vai de mim para o Outro”⁶⁵, também possibilitou a divisão e a diferenciação entre o homem e os animais. A taxonomia *Homo sapiens sapiens* coloca o saber como principal diferença entre o humano e o animal, que ainda será reforçada com a máxima filosófica “Penso, logo sou”, de Descartes. Assim, a ideia de um animal racional e outro irracional, já está praticamente enraizada em nossa cultura – ao menos na ocidental.

Adília Lopes é provocativa com o seu poema:

Sou, logo sou
(um texto
é um rosto
um rosto
é um texto)⁶⁶

O primeiro verso desfaz a teoria cartesiana de que o “ser” é uma consequência do raciocínio e do pensar. Segundo esse sujeito poético, para ser, basta existir⁶⁷. Nessa irônica simplicidade, a poetisa vai indicando caminhos sobre a sua relação com os animais. Ela recusa ir pelo viés da racionalidade. E esse “Sou, logo sou” relaciona-se, não por acaso, àquela *inteireza* percebida nos “animais escritos” de Claude Roy.

Mesmo que sempre haja um *entre*, um *meio*, da relação animais e humanos, John Berger propõe um lugar para os bichos:

Animais vieram de além do horizonte. Seu lugar era *lá e aqui*. Da mesma forma, eram mortais e imortais. O sangue de um animal corria como o sangue humano, mas a sua espécie era mortal, e cada leão era Leão, cada boi era Boi. Isso – talvez o primeiro dualismo existencial – se refletia no tratamento dado aos animais. Eram sujeitados *e* adorados, criados *e* sacrificados⁶⁸.

A convivência entre os animais e o humano existe há milênios. E dentre as respostas à questão “Por que olhar os animais?”, propostas também por Berger, é válido mencionar que o “primeiro tema de pintura foi animal. Provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, é razoável supor que a primeira metáfora tenha sido

⁶⁵ Verso do poema “O outro”, de Mário de Sá-Carneiro.

⁶⁶ In: LOPES, Adília. *op. cit.*, 2014, p.476.

⁶⁷ E, nesse caso, sua existência está intrinsecamente ligada à obra, ao texto, como se pode observar no jogo paralelo entre “texto” e “rosto”. Essa questão será melhor abordada na terceira parte desse capítulo.

⁶⁸ In: BERGER, *op. cit.*, 2003, p.14.

animal⁶⁹.”

Se havia um certo dualismo no tratamento dado a eles, o modo de pensá-los em relação ao homem também, muitas vezes, foi dual. Ora partia-se da aproximação entre os animais e o homem, ora baseava-se naquilo que nos distanciava deles.

Homero, em *Iliada*, traz o animal para mais perto do homem. A mesma importância dada à descrição da morte de um soldado em meio à guerra é dada a um cavalo também falecido no combate. “As duas mortes são igualmente transparentes aos olhos de Homero, não há mais refração em um caso do que no outro⁷⁰”. Em outras partes da epopeia, metáforas animais são usadas para ressaltar qualidades ou fraquezas humanas (como a coragem da pantera, a força de um leão ou a fragilidade de um vitelo diante de seu predador)⁷¹.

Ainda no período da Antiguidade clássica, quando Aristóteles sistematiza animais em *Historia animalium*, descreve-os, muitas vezes, de maneira antropomórfica. Embora fosse um “tratado científico”, características próprias do homem, como “gentileza, agressividade, sagacidade”⁷², eram atribuídas a eles. Além disso, o filósofo e seu mestre Platão aproximaram os animais e o homem pela noção de alma. Reconheciam “a existência de uma alma sensitiva, uma alma racional e uma alma vegetativa”⁷³.

A vida de um animal não se confunde com a do homem, no entanto, ela “corre paralelamente a dele. Só na morte as duas linhas paralelas convergem, e depois da morte, talvez, se recobrirão tornando-se paralelas outra vez: daí a difundida crença na transmigração das almas”⁷⁴. Nesse contexto, a alma de um humano poderia, numa outra ocasião, vir sob as vestes de um animal.

O cristianismo contribuiu com a separação entre os animais e o humano, que é ironicamente abordada na poesia de Adília Lopes. Se há um Deus criador de todas as coisas e ligado ao Bem, em oposição, há um Demônio associado à destruição e ao Mal. Logo, é bem significativo, numa visão dicotômica, apresentar a imagem das Bestas com formas de animais híbridos: “E a besta que vi era semelhante ao leopardo, e os seus pés

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, p.16.

⁷¹ *Ibidem*, p.17.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. In: MACIEL, M. E. *Pensar, escrever o animal*, 2011, p.14.

⁷⁴ In: BERGER, J. *op. cit.*, 2003, p.13-14.

como os de urso, e a sua boca como a de leão; e o dragão [Diabo] deu-lhe o seu poder e o seu trono e grande autoridade”⁷⁵. A Bíblia reforça o conflito entre elementos, as dicotomias ficam mais marcadas, como Bem X Mal, Homem X Animal. E, para pensarmos os animais de Adília Lopes, salientamos que, nessa noção de Bem e Mal, já está pressuposta uma hierarquia: entre um “melhor” e um “pior”.

Para o cristianismo, o homem deveria se afastar do seu lado bestial, o que significava ter o controle de seus instintos. “O animal habitava o homem e dentro dele rugia, porém como algo que lhe era estranho”⁷⁶.

Além da oposição instaurada entre os animais e o homem, este sendo semelhante à imagem de Deus é colocado como ser superior em relação a todo o resto que foi criado. Ou seja, aqui, é estabelecida uma relação hierárquica entre o homem e os animais:

E disse Deus: Produza a terra seres vivos segundo as suas espécies: animais domésticos, répteis, e animais selvagens segundo as suas espécies. E assim foi.

Deus, pois, fez os animais selvagens segundo as suas espécies, e os animais domésticos segundo as suas espécies, e todos os répteis da terra segundo as suas espécies. E viu Deus que isso era bom.

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se arrasta sobre a terra.

Criou, pois, Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou”⁷⁷.

Esse domínio do homem sobre os animais, em que os bichos ficam explicitamente numa posição inferior ao humano, conforme dita a Bíblia, também é mencionado por Jacques Derrida:

esse homem da gleba criado como réplica de Deus, e criado macho-fêmea, homem-mulher, recebe imediatamente a ordem de *sujeitar* os animais. Ele deve, para obedecer, marcá-los com sua ascendência, sua dominação, em verdade seu poder de domar. Após ter criado, no quinto dia, os animais vivos (os animais a domesticar, os pássaros, os peixes, os répteis e as feras selvagens), após tê-los abençoado”⁷⁸.

⁷⁵ Apocalipse, 13:2, (grifos nossos). In: *Bíblia sagrada*, 2000.

⁷⁶ NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. In: MACIEL, M. E. *op. cit.*, 2011, p.13.

⁷⁷ Gênesis, 1:24-17, (grifos nossos). In: *Bíblia sagrada*, 2000.

⁷⁸ In: DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*, 2011, p.35, (grifos nossos).

Elizabeth Costello, personagem de John Maxwell Coetzee em *A vida dos animais*⁷⁹, questiona esse “privilégio” dado ao homem também posto na tese de santo Tomás de Aquino, segundo o qual, “só o homem é feito à imagem de Deus e participa da essência de Deus, [por isso] o modo como tratamos os animais não tem nenhuma importância”⁸⁰. Mas, acrescenta uma constatação bastante relevante para esta pesquisa, “ser cruel com os animais pode nos acostumar a ser cruel com os homens”⁸¹.

A distância entre os animais e os humanos fica ainda mais abissal com a teoria cartesiana, “a identidade entre consciência e pensamento”⁸². A “alma” anteriormente vista como elo entre animais e homens pelos filósofos gregos, agora, faz a distinção entre eles. Desprovido de alma, o animal seria equiparado a uma máquina. Ou, em outras palavras, “Se tem uma alma, a tem da mesma maneira que a máquina dispõe de uma bateria, para lhe fornecer a faísca que a faz funcionar”⁸³.

Para Descartes o homem é o animal racional, tendo na sua razão ou na linguagem a diferença que o distingue da animalidade. Mas o ser do homem coincide, de acordo com o ponto de vista cartesiano, que é o ponto de vista moderno, com a evidência do pensar. O animal é o que de mais estranho a nós se torna. É o grande Outro porque, segundo o filósofo, é um corpo sem alma, um simples mecanismo. Essa é a teoria mecanicista de Descartes que prevaleceu nos séculos XVII e XVIII⁸⁴.

Hegel, no século XIX, parte daquela *consciência* apresentada por Descartes para formular as suas teorias sobre o espírito, *Geist*, presente no homem e que “marginaliza” o animal. Com isso, dá continuidade à cisão animais/ homem. Não pretendemos discorrer de modo aprofundado acerca da fenomenologia do espírito, mas pensar o lugar do animal, no que se refere ao *Geist*, pode nos indicar caminhos para pensar o sentido que muitos

⁷⁹ Para o nosso trabalho, é válido mencionar um pouco sobre a origem dessa obra literária. Coetzee foi convidado para proferir duas palestras no encontro acadêmico de Princeton, as Tanner Lectures. Mas, ao invés do ensaio, optou pela forma narrativa, e escolheu como tema: as relações entre os animais e os homens. Assim, “nasce” Elizabeth Costello, a personagem principal. Defensora “radical” dos animais debate com os outros personagens sobre o que pensa sobre esses *outros*. Também nos interessa informar que, nesse livro, publicou-se, juntamente com as duas palestras de Coetzee, “depoimentos” – de diferentes formas: ensaio, ficcional, relato – de estudiosos de diferentes áreas, mas cujo foco comum é o animal. São eles: Marjorie Garber (crítica literária), Peter Singer (defensor dos direitos dos animais), Wendy Doniger (professora de história das religiões) e Barbara Smuts (primatologista).

⁸⁰ In: COETZEE, J. M. *A vida dos animais*, 2002, p.28.

⁸¹ *Ibidem*, (grifo nosso).

⁸² NUNES, B. “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. In: MACIEL, M. E. *op. cit.*, 2011, p.14.

⁸³ In: COETZEE, J. M. *op. cit.*, 2002, p.41.

⁸⁴ NUNES, B. “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. In: MACIEL, M. E. *op. cit.*, 2011, p.14.

animais adquiriram na literatura. Diz Nunes que:

Dali por diante o animal, no homem, só poderia ser o *bas-fond* do espírito, o objeto digno de uma zoologia demoníaca que assombraria, naquele século, o santo Antônio de Flaubert com visões lúbricas e animalescas. (Mais tarde ela daria lugar à zoologia fantástica de Jorge Luis Borges)⁸⁵.

A separação entre animal e homem ainda esteve presente nos discursos de outros filósofos, como Heidegger, no século XX. Ele opõe o animal, com sua “pobreza de mundo”, ao homem, por sua vez, “formador de mundo”. Essa dicotomia enfatiza mais uma vez uma noção de irracionalidade por parte do bicho em detrimento da racionalidade humana.

Mas, também há aqueles que pretendem resgatar a proximidade que existia entre os animais e o humano. “Ambos sofrem, ambos estão sujeitos à dor – este é o ponto principal”⁸⁶, diz Benedito Nunes. Esta questão foi levantada inicialmente pelo filósofo Jeremy Bentham. Segundo Peter Singer, “Bentham aponta a capacidade de sofrer como a característica vital que confere a um ser o direito a igual consideração”⁸⁷. Temos diferenças em relação ao animal e também partilhamos de pontos comuns. De modo geral:

Os animais nascem, têm sentimentos e são mortais. Nessas coisas se parecem com o homem. Na sua anatomia superficial – menos na anatomia profunda – em seus hábitos, em seu tempo, em suas capacidades físicas, eles diferem do homem. São a um tempo parecidos e diferentes⁸⁸.

Por mais que a linguagem seja uma das barreiras entre os animais e o homem, uma vez que não se pode deixar de levar em consideração o silêncio desses *outros*, no sentido de não termos uma linguagem comum, ela não pode ser justificativa para caracterizá-los como inferiores ao humano. Ou, em sentido amplo, a diferença não deve servir de mote para definir o que é “melhor” ou “pior”. Pois, afinal, o mundo não se faz *na e pela*

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ In: SINGER, P. *Libertação Animal*, 2010, p. 12.

⁸⁸ In: BERGER, J. *op. cit.*, 2003, p.12, (grifo nosso).

heterogeneidade?

Sobre o já mencionado conceito filosófico *Cogito ergo sum* – Penso, logo sou – proposto por Descartes, Elizabeth Costello discorre:

É uma fórmula que sempre me incomodou. Pressupõe que um ser vivo que não faz o que ele chama de pensar é, de alguma forma, um ser de segunda classe. Ao ato de pensar, à cogitação, oponho a plenitude, a corporalidade, a sensação de ser – não uma consciência de si mesmo como uma espécie fantasmagórica máquina raciocinante pensando pensamentos, mas, ao contrário, a sensação – uma sensação pesadamente afetiva – de ser um corpo com membros que têm uma extensão no espaço, de se estar vivo no mundo. Essa plenitude contrasta em tudo com o estado fundamental de Descartes, que traz em si uma sensação de vazio: a sensação de uma ervilha chacoalhando dentro de uma vagem⁸⁹.

Lembramos que Costello é uma personagem criada por Coetzee, portanto, ela ultrapassa a realidade. Onde a filosofia encontra seu limite, a literatura parece encontrar o seu ponto de partida. Eis a grande diferença entre a literatura e as outras áreas de conhecimento: o que é restrito no mundo real pode ser expandido, dilatado no mundo ficcional.

A “plenitude” da qual Costello fala não parece tão estranha ao universo literário. Também nos animais em versos, do poema “Livro dos bichos de bem consigo na sua pele”, de Claude Roy, essa “sensação de ser”, “de se estar vivo no mundo”, estava presente.

E Luiza Neto Jorge apresenta, em seu poema “Fábula”, além dessa “plenitude” em ser, um “entender-se” por parte do animal:

O animal entende-se:
tem cascos põe-os a render
tem pele aquece
fecha-se nos olhos para adormecer
tudo quanto lembra esquece

Dispende-se
Permanece.⁹⁰

⁸⁹ In: COETZEE, J. M. *op. cit.*, 2002, p.41, (grifos nossos).

⁹⁰ In: JORGE, Luiza Neto. *poesia*, 1993, p.125.

Os animais possuem estreita relação com a Natureza, característica que o ser humano foi perdendo com o passar do tempo. Assim, é compreensível que ao retomar esse contato, Barbara Smuts – a primatologista que escreve um relato, acerca de sua experiência com babuínos, para compor o debate instaurado por Coetzee em *A vida dos animais* – tenha ampliado as suas percepções acerca daqueles também integrantes da Natureza. A vivência da pesquisadora confirma a fala da personagem Costello: “não há limite para a nossa capacidade de perceber pelo pensamento o ser de outrem”⁹¹. Após ter se “misturado”⁹² com babuínos para levantar dados sobre a vida dos animais para sua pesquisa científica, diz Smuts:

Minha vida me convenceu de que os limites que encontramos em nossas relações com outros animais refletem não as nossas limitações, como sempre pensamos, mas a visão estreita com que pensamos quem são eles e que tipos de relações podemos ter com eles⁹³.

Retomando a noção de dor, como ponto comum entre os animais e o homem, parece-nos que a compaixão pode ser uma das palavras-chave quando pensamos novamente o enlace, a reaproximação entre os animais e o homem. “Compartilhar do sofrimento entre os viventes”⁹⁴ (seja ele animal ou outro humano⁹⁵), também pressupondo “colocar-se ou sentir-se na pele do outro” (já que o homem *consciente* tem essa capacidade de se deslocar pelo pensamento), para reconhecer diferenças.

Adília Lopes propõe em sua poética um pensar “junto” com os animais, propõe um olhar não mais hierarquizado. Entre tantos enlaces e desenlaces, na poesia adiliana, os animais e o humano se reencontram. Ela não exclui o diferente, mas o reconhece. Por isso é possível dizer, sem ser paradoxal: “todos diferentes/ todos iguais/ incluo também/ os animais”⁹⁶.

⁹¹ In: COETZEE, J. M. *op. cit.*, 2002, p.43.

⁹² Expressão de Barbara Smuts: “Misturei-me a esses animais na pele de pesquisadora científica e, de fato, a maior parte das minhas atividades quando ‘em campo’ destinava-se a obter informações objetivas, comunicáveis sobre a vida dos animais”, *Ibidem*, p.190.

⁹³ *Ibidem*, p.142.

⁹⁴ In: DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, 2011, p.53.

⁹⁵ Ressaltando o cuidado que devemos ter com os animais, no sentido de que se somos cruéis com eles também podemos ser com outros seres humanos. John Berger, em seu ensaio “Por que olhar os animais?”, diz que “A visão mecânica da capacidade de trabalho dos animais foi mais tarde aplicada à dos operários”. In: BERGER, J. *op. cit.*, 2003, p.19.

⁹⁶ Trecho do poema sem título, que se inicia com o verso “Não sou”, de *Versos Verdes* (anterior *Floribela Espanca Espanca*). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.375-376.

Desta forma, voltamos ao verso “Sou, logo sou”, para inferir que, se a relação da poetisa (e do sujeito poético) com os animais não é feita pelo viés da racionalidade, então muito possivelmente, Adília Lopes escolhe o viés da afetividade.

A desierarquização, somada ao afeto e à compaixão pelos bichos, promoveu uma projeção do sujeito poético com os animais também em igual: trata-se de suas “autobiografias sumárias” compostas por gatos e baratas.

1.3 A propósito de gatos e baratas: As autobiografias sumárias de Adília Lopes

Os poemas são assinados por Adília Lopes, porém, seu nome verdadeiro é Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Mas, então, quem é Adília Lopes? Em entrevista concedida à Célia Pedrosa, ela se define do seguinte modo:

Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira são uma e a mesma pessoa. São eu. Como uma papoila é poppy. E muitos outros nomes que eu não sei. A Adília Lopes é água no estado gasoso, a Maria José é a mesma água no estado sólido. Eu sou uma mulher, sou portuguesa, sou lisboeta, sou poetisa, sou linguista (todos somos), sou física, sou bibliotecária, sou documentalista, sou míope, nasci a 20 de Abril de 1960, sou solteira, não tenho filhos, sou católica, tenho os olhos castanhos, meço 1,56 m, neste momento peso 80 Kg, uso o cabelo curto desde 1981, o cabelo é castanho escuro com muitos cabelos brancos. (...) É claro que o poeta é sempre o idiota da família, o maluquinho. (...) as duas epígrafes da minha *Obra* referem-se à temporada no Inferno, a minha grande depressão, que aconteceu há 20 anos (Primavera de 1981). Desse mergulho até o fundo do pantanal, da fossa, como se eu fosse um Prometeu, um Prometeu que vai buscar o fogo às profundezas do lodo, é que nasceu a Adília Lopes em 1983. Adília Lopes é um nome de crisma. Maria José é o nome de baptismo.⁹⁷

Adília e Maria José, Maria José e Adília “são uma”. Por mais que estejam em “estados” distintos – uma “gasoso”, a outra “sólido” – ainda são a “mesma água”. Por mais que tenham nomes diversos, ainda se trata de uma “mesma pessoa”. Entretanto, no decorrer da *Dobra* poética, podemos perceber um *uno* em constante conflito, que oscila, por conta das “mudanças de estado”. É interessante notar que nem Adília nem Maria José

⁹⁷ Em *Inimigo Rumor*: Revista de Poesia. n. 10, p.18-23 (grifos nossos).

encontram-se no estado natural da água, o “estado líquido”. Pois, estando a primeira, no “estado gasoso”, pode adquirir várias “formas”, porque amorfa, inclusive a de Maria José ou de Maria Cristina Martins, Marianna Alcoforado, entre outras. Já o “estado sólido”, mais “palpável” fisicamente, não à toa, está relacionado à segunda, à *real*: Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira.

Não haveria uma insídia nesse oscilar das duas *personas* dentro dessa poética? Poderíamos dizer que “são máscaras, mas são máscaras transparentes”⁹⁸ e é nessa “transparência” que mora o perigo.

Então, embora a autora afirme que Adília Lopes é um pseudônimo⁹⁹ (e aqui não há heteronímia), é válido salientar que ainda não se trata, apenas, de um nome diferente do sujeito empírico. Ora o sujeito poético diz “Nasci em Portugal/ não me chamo Adília”¹⁰⁰ e, em outro poema, afirma que é “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca”¹⁰¹, ora sugere que a poetisa seja a própria Adília: “Adília/ a idiota/ da família/ afoga-se/ em chá de tília”¹⁰², pois estes versos confirmam o que disse na entrevista mencionada sobre a definição de poeta: “idiota da família”.

Adília Lopes e Maria José comparecem igualmente nos poemas. O literário e o real aparecem *misturados*:

Eu sou a luva
e a mão
Adília e eu
quero coincidir
comigo mesma¹⁰³

A ausência de pontuação desse poema aumenta a ambiguidade das figuras Adília/Maria José. Então, poderíamos ler os dois primeiros versos também como

⁹⁸ Expressão de Octavio Paz, do ensaio “O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa”, In: PAZ, O. *Signos em Rotação*, 2009, p.209.

⁹⁹ Além de o eu real afirmar essa “sua” condição em entrevistas, no texto “Nota 3”, do livro *Ovos* (antigo *Poemas Novos*), o sujeito da enunciação diz: “A leitura do livro de Orlando Ribeiro *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* reconciliou-me com o meu verdadeiro nome, que é Maria José Oliveira. Mas não abandono o pseudónimo Adília Lopes.” In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.561, (grifo nosso).

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.291.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.318.

¹⁰² *Ibidem*, p.636.

¹⁰³ *Ibidem*, p.335.

questionamentos do sujeito poético: “Eu sou a luva”? “e a mão”? Se é a “mão” que escreve, não estaria ela mais ligada à Maria José? Mas precisa-se também da “luva”, Adília Lopes, pois o sujeito poético quer ser a “luva” e a “mão”, quer “coincidir” consigo.

A luva como proteção para as mãos pode remeter, de certo modo, ao literário como proteção/salvação para o real. Quando Maria José estava doente, em profunda depressão, no escuro, foi Adília, em 1983, quem a tirou das trevas. Adília salvou Maria José. A Poesia trouxe-lhe a luz.

Adília Lopes cria um sujeito poético oscilante que luta “corpo a corpo”¹⁰⁴ com o sujeito empírico e confirma a ambiguidade de sua *natureza*. Em seus versos, “obra” e “vida” se equivalem, assim como “texto” e “rosto”, gerando novamente ambiguidades propositais no plano literário:

Que a obra
não se oponha
à vida

Que a obra
e a vida
sejam uma

O texto nu
e cru
do autor

O rosto nu
e cru
do autor¹⁰⁵

Esses quatro tercetos confirmam a *unidade* que deveria haver entre “obra” e “vida”, elas devem ser *uma*, porque o “texto” “do autor” que é o “rosto” “do autor”. E, aqui, vale lembrar uma expressão popular: *verdade nua e crua*. No caso do poema, o “nu” e “cru” estão descolados da *verdade*, o que comprova, mais uma vez, a coincidência entre “obra” e “vida” ser feita num plano literário, e não no real. Uma é contaminada pela outra na poesia prosaica, ao rés-do-chão, adiliana. Assim como a “mão” veste a “luva”, Maria José *veste* Adília Lopes e Adília Lopes *é vestida* por Maria José. E nessa vestimenta há a

¹⁰⁴ A mesma ideia que aparece em seu poema “Arte Poética”, de *Um jogo bastante perigoso* (1985). Nele, a luta é instaurada com o peixe. *Ibidem*, p.12-13.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.546.

ideia de disfarce, daí o pseudônimo.

Rosa Maria Martelo, em seu livro de ensaios *Vidro do mesmo vidro*, quando discorre sobre o rumo da poesia feita a partir de meados dos anos 70, também menciona esses “efeitos de realismo” na obra literária, além de outras características que coincidem com a poesia adiliana, como a linguagem prosaica, a proximidade com a prosa, entre outras. Diz a crítica literária:

Reassumindo uma maior proximidade com o leitor, propondo contratos de leitura que admitem efeitos autobiográficos e/ou de realismo, evitando o risco de hermetismo e mimetizando a linguagem quotidiana, recorrendo a estruturas sintáticas muito mais lineares e convencionais, recusando o apoio sistemático na metáfora ou na imagem, optando por uma formulação mais narrativa e pelo verso longo – o que a conduz a registos de contaminação com a prosa -, esta poesia [a partir de meados da década de 70] caracteriza-se por operar, de diversas formas, uma sobrecodificação que admite uma leitura mais imediatista, embora sem excluir a possibilidade de ser lida a um nível mais elaborado, até pelo facto de frequentemente desenvolver relações intertextuais de grande complexidade¹⁰⁶.

Tanto o prosaico faz parte da poesia adiliana que são ações também corriqueiras, e não “majestosas”, que compõem as suas autobiografias sumárias da autora. Elas parecem:

centrar-se em pequenos acontecimentos quotidianos, banais, sem grandeza aparente, procurando situar a poesia como uma epifania na vida, e não no texto, se bem que sem deixar de fazer pairar a suspeita de que esse é um efeito que só a textualidade consente¹⁰⁷.

Assim, em 1987, Adília Lopes anuncia a sua primeira *Autobiografia* em versos, no título de sua terceira obra: *A pão e água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)*. Diz o poema:

Autobiografia sumária de Adília Lopes

Os meus gatos
gostam de brincar
com as minhas baratas¹⁰⁸

¹⁰⁶ In: MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo Vidro*, 2007, p.29, (grifos nossos).

¹⁰⁷ Neste caso, Rosa Maria Martelo não escreve especificamente sobre as “autobiografias sumárias de Adília Lopes”, mas sobre a “poesia portuguesa mais recente”, *Ibidem*, p.47.

¹⁰⁸ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.71.

As poucas palavras dispostas num terceto confirmam uma autobiografia que se diz *sumária*, embora a concisão não pareça ser característica preponderante em autobiografias-padrão. Trata-se de um poema, mas o *teor narrativo*¹⁰⁹ que o aproxima da prosa é inegável: se não houvesse a segmentação dos versos, poderíamos *confundi-lo* com uma oração “Os meus gatos gostam de brincar com as minhas baratas”.

É de suma importância para a nossa pesquisa que, dentre as várias pequenas e sumárias histórias que podiam compor a sua autobiografia, a autora evidencia um fato relacionado com animais: gatos e baratas, e não com humanos.

Desse modo, Adília Lopes revela que os animais não são meros bichos jogados ao rés-do-chão, em sua poesia. Eles, aqui, são escolhidos e priorizados. E o que pode causar estranhamento, é que tanto os gatos quanto as baratas lhe são caros, são “meus” e “minhas”, ela não opta por um nem por outro, os dois *são* dela. Diz Engelmayer que a poetisa:

na sua empatia com todas as criaturas, não só as humanas, rejeita igualmente a hierarquização entre pessoas e animais, e entre animais mais e menos <<nobres>>, regendo-se pelo espírito franciscano (veja-se, por exemplo, o título do livro *Irmã barata, irmã batata*, 2000). [Na *Autobiografia sumária de Adília Lopes*] as baratas são tão <<minhas>> como os gatos¹¹⁰.

Ainda sobre essa autobiografia, o crítico complementa:

Distância e humor resultam, na <<Autobiografia sumária de Adília Lopes>>, da tensão entre o título e o terceto. 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 do que surpreendente. E, no entanto, este truque mágico com que Adília Lopes vai tirar da cartola o poema faz com que o sujeito da <<Autobiografia sumária>> se apresente mais <<completo>> do que o do modo literário

¹⁰⁹ Característica já mencionada pela pesquisadora Ana Maria de Oliveira: “Uma das características mais peculiares de Adília é o uso intensivo de elementos narrativos nos poemas”, no artigo “A Bela Acordada (ou da narratividade na poesia de Adília Lopes)”. In: CAIRO, L. R. V. et alii (org.). *Nas malhas da narratividade*. Assis: Assis – Unesp Publicações, 2007, p.45-53.

¹¹⁰ Em Posfácio de Elfriede Engelmayer. In: LOPES, A. *Caras Baratas*, 2004, p.274.

tradicional – porque fica ao cuidado do leitor (re)construí-lo¹¹¹.

Dois animais, gatos e baratas, tão próximos e, ao mesmo tempo, tão distantes entre si. Ambos podem ser considerados animais domésticos, mas o primeiro pode ser domesticável, o segundo não. A afabilidade do comum bicho de estimação se contrapõe à aversão gerada pelo inseto com o qual, nesse contexto, gosta de brincar. Se os gatos, há tempos, são um clássico na literatura¹¹², a barata aparece em histórias infantis, como *Dona Baratinha* ou *O Casamento de Dona Baratinha* que discutem, sobretudo, a relação entre o dinheiro e o “amor”. O inseto também aparece, por exemplo, com Kafka, em *Metamorfose* (em algumas traduções) e, com Clarice Lispector, em *A paixão segundo G. H.*

Assim como Adília Lopes surgiu “das trevas”, após um longo período de depressão de Maria José, a figura do gato também pode se relacionar com a ideia de libertação (diz a voz poética em um dos versos do clássico poema “Os gatos”, de Baudelaire: “mas, briosos, rejeitam toda escravidão”¹¹³). E esse mesmo animal, segundo a autobiografia em questão, “gosta de brincar”, se entretém com as baratas, mesmo inseto que foi a “salvação”, “revelação”, mediante o comungar, da personagem G. H.

A vivacidade de seus gatos pressuposta no ato de brincar é trazida para este poema. Eles provavelmente se divertem correndo atrás das baratas e dando-lhes patadas. Assim, os insetos, a começar pelo tamanho, estão em desvantagem em relação aos felinos. Portanto, qual seria o limite dessa brincadeira por parte dos gatos, senão a morte das baratas?

A autora que nutre uma empatia por bichos percebe que há algo “errado” nessa brincadeira perversa (ainda que *não raciocinada* pelos gatos). Até que, em 2000, no livro *Irmã Barata, Irmã Batata* – nome bastante significativo, no que concerne ao “título” concedido à barata: Irmã –, publica mais duas “autobiografias sumárias”, agora explicitamente poemas em prosa, que dão continuidade àquela primeira de 87.

¹¹¹ *Ibidem*, p.274-75.

¹¹² Em 2001, por exemplo, lançou-se o livro *Assinar a pele*, organizado por João Luís Barreto, que é uma antologia de poesia contemporânea sobre gatos.

¹¹³ Poema “Os gatos”, de Charles Baudelaire, considerado um clássico da poesia francesa. Verso retirado da versão traduzida de uma Antologia de Bestiários, organizado por Maurice Van Woensel. In: VAN WOENSEL, *op. cit.*, 2001, p.101.

(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)

Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela.

(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)

Os meus gatos já deixaram há muito tempo de brincar com as minhas baratas. A Ofélia tem 12 anos, seis meses e sete dias. O Guizos, segundo o Dr. Moraes, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias.

Nesta segunda autobiografia, o sujeito poético revela a sua sensibilidade em relação aos bichos, quando protege a *sua* barata da “gata do rés-do-chão”. Aqui, há a percepção de que a brincadeira entre gatos e baratas é desproporcional e desigual, uma vez que a diversão dos gatos pode ocasionar a morte das baratas. A barata é um *outro* visto como semelhante, ela é a *Irmã Barata*, e é respeitada como tal.

Ainda a propósito de baratas, vale a pena mencionar o que diz a poetisa, em uma entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, sobre o título, *Caras Baratas* - também um trocadilho – de uma de suas antologias:

Por um lado, os bichos – e eu gosto muito de bichos – serão queridas baratas. Mas não há rostos baratos. Não há caras caras e caras baratas. Vivemos num momento em que as pessoas fazem muitas operações plásticas ou gastam muito dinheiro com a aparência e eu acho isso um logro¹¹⁴.

As baratas são tão dela como os gatos. Se é um logro atribuir valor aos “rostos”, também o é elencar animais menos ou mais prestigiados por sua “aparência”. Bichos são bichos, gatos ou baratas, e todos lhe são queridos.

Já na terceira e, até então, última “autobiografia sumária de Adília Lopes”, pela primeira vez, os gatos são nomeados: Ofélia e Guizos, e as respectivas idades mencionadas. Como se não bastasse informar apenas os anos da gata, meses e dias são também expostos. Os “12 anos, seis meses e sete dias” de Ofélia mostram com exatidão

¹¹⁴ Entrevista publicada no *Diário de Notícias*, em 17 de junho de 2005.

que ela envelheceu.

Muitos gatos “morreram”, muitos “desapareceram” – gatos costumam fugir de seus donos para morrer –, o tempo passou. Logo, as três “autobiografias” juntas formam ações sequenciais e o brincar ou não com as baratas parece também servir de *termômetro* para medir o tempo de vida dos gatos. Nessa “autobiografia 3”, os gatos não brincam mais com as baratas, eles estão para morrer. Mas, novamente, esse não brincar também é intencional. Parece haver aí uma questão simbólica, além da textual. Podemos pressupor que Adília Lopes queira problematizar a hierarquia pressuposta entre esses dois animais (entre caçador e caça). Nesse sentido, eles deixaram de brincar com as baratas, pois há uma proposta da poetisa em desierarquizar a relação com e entre os animais.

Fases de vidas de animais foram fatos escolhidos para ficar registrado nas autobiografias da autora, um gesto de carinho, de gratidão aos bichos (sem ser piegas). E sobre essa afetividade, é relevante citarmos alguns trechos das *Notas da Autora*, nas quais somos informados de que Ofélia e Guizos, de fato, existiram na vida da poetisa, são nomes *reais*, o que reforça a ideia de que “obra” e “vida” estão, de algum modo, interligadas. Esses nomes *reais* também revelam o “nu” e “cru” da autora.

Sobre o livro *A mulher-a-dias*, de 2002, Adília Lopes diz que nele há uma “presença muito forte, muito viva da morte”¹¹⁵, também pelo recente falecimento de Guizos e pela ligação de sua obra com a sua biografia. Aliás, essa obra é dedicada ao gato: “(o livro é dedicado ao meu gato Guizos, que foi operado e que morreu na almofada da minha cama enquanto eu lhe fazia festas)”¹¹⁶. Ofélia também é *presenteada*. *César a César*, publicado no ano seguinte, é dedicado à gata: “para a minha gata Ofélia (morreu a 14.X.2001, nasceu a I. IV.1987)”¹¹⁷. Não pretendemos, com esses apontamentos, tornar a obra adiliana biográfica. Ao contrário, temos a clareza de que essa relação vida/obra é proposital¹¹⁸. Trata-se de um estilo literário e de uma estratégia textual adilianos. Porém, acreditamos ser de suma importância mencioná-los para pensar a ligação da poética adiliana com os animais e, sobretudo, com a imagem dos gatos.

Esses dois gatos, Guizos e Ofélia, que aparecem com nomes na “autobiografia”,

¹¹⁵ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.443.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.521.

¹¹⁸ Cf. estudo sobre essa relação entre vida e obra na poesia de Adília Lopes realizado pela pesquisadora Lúcia Liberato Evangelista, cuja dissertação de mestrado se intitula: *Vida em comum: a poética de Adília Lopes*.

são-lhe tão queridos que, no final de *Dobra*, há uma parte das notas *reservada* para eles:

c) A gata Ofélia

A gata Ofélia era e é um anjo de asas de oiro. É a gata que está ao meu colo na fotografia da lombada da *Obra* (Mariposa Azual, Lisboa, 2000). Costumo dizer que nessa fotografia está a Ofélia ao colo de uma pessoa e não a Adília Lopes com um gato ao colo. Como o Guizos, dedicatário do meu livro anterior, *A mulher-a-dias* (& etc., Lisboa, 2002), a Ofélia morreu na minha cama enquanto eu lhe fazia festas. Antes de expirar, deu um grito que lhe subiu as entranhas até sair pela boca. O Guizos apagou-se sem sobressaltos. O grito, o urro, da Ofélia foi um último sobressalto. Semanas antes de morrer, a Ofélia saiu da cama e ficou prostrada no chão a babar-se. O pêlo estava todo húmido, como que suado. Peguei nela, embrulhei-a, dei-lhe mimos, pus uma caixa de música a tocar. Estou convencida que ela sobreviveu umas semanas mais porque eu lhe dei estes carinhos e ela queria estar mais tempo comigo e queria agradecer-me¹¹⁹.

Adília não tem receio de parecer piegas, quando expõe o amor que sente por esses gatos em notas. Afinal, ser poeta é também isso: olhar para o outro e sensibilizar-se com e pelo outro. Seus bichos não são banais, muito menos os sentimentos que nutre por eles. Por isso afirma: “Corro o risco de parecer ridícula e impudica ao escrever estas coisas. O poeta precisa de correr riscos e o do ridículo é um dos mais necessários”¹²⁰.

A companhia de animais acalenta, faz sentir menos só. E, com o passar do tempo, podem deixar de ser meros animais de estimação para serem considerados membros da família, o que parece ocorrer entre esses gatos, o sujeito poético e a autora. Ela tem reconhecimento por eles e quis se despedir desses bichos como familiares, daí a preocupação em procurar um cemitério de animais:

Fazer o enterro a um gato, em Lisboa, não é muito fácil, não é muito óbvio. Agradeço à professora Margarida Pino e à Paula Mendes terem-me levado de carro – eu não tenho carro – ao crematório de Monsanto. A Ofélia morta ia ao meu colo, dentro de uma cesta para transportar gatos já velha com o fecho estrado. Andámos às voltas por Lisboa desde o antigo crematório no Campo Grande até dar com o actual que é em Monsanto. Dar com os sítios em Portugal é complicado. E cemitério para animais é coisa exótica¹²¹.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.693.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

Os animais na poesia de Adília Lopes não são exóticos. Ao contrário, são importantes chaves para ler as suas autobiografias. Além disso, é uma figura animal, o peixe, que compõe a sua “Arte Poética”, que será abordada com profundidade no capítulo três. E também um “animal escrito” que faz parte de seu lema: Lesma/ é o meu lema// E basta¹²².

¹²² *Ibidem*, p.338.

Capítulo 2 – Animais de Companhia: Gatos e Cães

2.1. *Os gatos, os queridos gatos, sempre ao pé*¹²³ de Adília Lopes

A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar.

(Adília Lopes)

Em um único verso¹²⁴, Adília Lopes condensa o sentido que os gatos têm para ela e para a sua poesia. Mais do que posse, o pronome “minha” determina a relação afetiva e intrínseca entre a “gata” e o sujeito poético; e o artigo definido, “a”, indica que não se trata de qualquer “gata”. Aliás, é também este felino o único substantivo do monóstico, o que complementa a imagem de um ser fundamental, de suma importância, para esse *eu*.

Em decorrência da ligação afetiva estabelecida entre os dois, a morte da gata desestabiliza o sujeito, cuja presença é sutilmente percebida nos pronomes, “minha” e “me”, e na desinência verbal, “posso”. A não existência de um pronome pessoal do caso reto (eu) somada a essa presença tênue pode corroborar o estado de ruína instaurado após a perda do ente querido (e não apenas de um simples animal de estimação). O que se quer é desaparecer para tentar destruir a dor da ausência.

Há um só verso, repetimos, mas se trata de um verso cindido. E é nessa cisão que pretendemos adentrar para melhor compreender esse gato adiliano.

De um lado, no primeiro período simples, há um fato acabado: a morte da gata em pretérito perfeito. De outro, no segundo, há um fato *em aberto*: a possibilidade do suicídio; e que se torna complexo, sobretudo, pela introdução da locução adverbial, pois permite estabelecer relações semânticas com o período anterior.

A frase isolada, “Agora já me posso suicidar.”, enfatiza o tempo presente nos advérbios e no verbo auxiliar da locução verbal. Com isso, o modo como o sujeito poético

¹²³ Trecho do poema, sem título, que se inicia com o verso “A casa, a cabeça, a vida”, do livro *A mulher-a-dias* (2002). A disposição original dos versos emprestados é: “os gatos, os queridos gatos/ sempre ao pé de mim”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.467-68.

¹²⁴ Poema do livro *Irmã barata, irmã batata* (2000). *Ibidem*, p.414.

ficou após a morte da gata é ressaltado e intensificado. Como tirar da memória a presença de um ser amado que se faz ausente? E como lidar com essa ausência? A falta da gata, o sujeito poético que aparece como desinencial e o desejo de suicidar-se criam uma imagem de vazio. É inevitável que o momento imediato pós-morte seja de vazios e que se queira adentrar o vazio, poder suicidar-se no “agora já”.

O sujeito poético desse texto estava enlaçado emocionalmente com a gata. Estar junto dela lhe trazia vitalidade e, também, por esse motivo que a sua falta faz com que queira tirar a própria vida. Para complementar, segundo Gonçalo Duarte, é “como se a vida do sujeito que se exprime, penosa e sem interesse próprio, só se justificasse em função da responsabilidade perante outro ser [a gata] que desta dependesse”¹²⁵.

Pensando nas duas orações, em conjunto, é possível inferir uma *subordinação* entre ambas, embora sejam explicitamente separadas por um ponto final. A vontade de suicidar-se não decorre da morte da gata, ela já existia. Porém, é essa morte que “liberta” o sujeito poético. É como se com a gata *viva* não fosse possível se suicidar, pois havia um compromisso entre os dois, ela estava sob a *sua* responsabilidade. Portanto na ausência *desse que cuida*, como a gata sobreviveria? Desse modo, o advérbio “já” indicando conclusão (então) revela que aquela gata era a razão da vida desse sujeito e essa razão, nesse caso, é ética.

O ponto final materializa o falecimento da felina e marca uma cisão (física, material) momentânea entre a gata e o *eu*. Porém não podemos afirmar que ela seja definitiva, senão, afirmaríamos que o fim da vida corpórea determina o fim de qualquer outra relação existente entre os dois, e isso seria um grande equívoco. Ao contrário, o laço criado é tão intenso, que aquele mesmo *ponto* pode representar o golpe que aquela morte significou para o sujeito poético. Daí a perda da gata gerar o desejo de morte no sujeito. A estrutura do poema também mostra que a ligação não é rompida. Após o encerramento da primeira frase, outra se inicia, a tessitura continua. E o suicídio fica *em aberto*.

O poema ressignifica a morte da gata. Como dissemos no primeiro capítulo, “A vida de um animal não se confunde com a do homem, no entanto, ela ‘corre paralelamente a dele. Só na morte as duas linhas paralelas convergem (...)’¹²⁶”. John Berger ainda

¹²⁵ In: DUARTE, G. “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar”: microformas de Adília Lopes. In: *Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”*. Braga, 2011, p.8. Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_goncaloduarte.pdf. Acesso em: 14 fev. 2013.

¹²⁶ In: BERGER, J. *op. cit.*, 2003, p.13, (grifos nossos).

complementa: “Com suas vidas paralelas, os animais oferecem ao homem um companheirismo diferente daquele oferecido por qualquer troca humana. Diferente porque é um companheirismo dedicado à solidão do homem como espécie¹²⁷.” Essa afirmação coincide com a imagem que Adília Lopes cria de si: uma poetisa, solteira, que vive somente com gatos.

É sintomático que o poema seja representado em *linha reta*, seja um monóstico. Essa representação *gráfica* pode reforçar o “estado sem saída” que a situação implica, se pensarmos na definição dada, em um outro poema, por Adília Lopes: “Mesmo/ uma linha/ recta/ é o labirinto/ porque/ entre/ cada dois pontos/ está o infinito”¹²⁸. O que fazer e como agir diante de tamanho sofrimento causado pela morte? De fato, parece não haver saída, daí pensar no suicídio. No entanto, em uma *linha reta* também “está o infinito”, então, poderíamos pensar esse monóstico como representação de uma relação em que não há fim, nem limites. Se a imagem da morte potencializa a ausência, o verso, para a poetisa, é o lugar de reencontro entre a gata e o sujeito poético. E, aqui, cabe mencionar, nas palavras de Maria Esther Maciel, que “se a poesia propicia uma inscrição possível da animalidade no corpo da escrita, ela também viabiliza um encontro, ainda que fictício, entre o humano e sua própria outridade animal”¹²⁹.

Sujeito e gata compõem a unidade do poema. E, nele, é possível eternizar a imagem da gata. Como disse Octavio Paz: “El tempo del poema es distinto al tempo cronométrico. ‘Lo que pasó, pasó’, disse la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar”¹³⁰.

Num outro poema¹³¹, sem título, o sujeito poético afirma que metade de *seu* coração está no coração do gato. Composto por três estrofes, na primeira, o coração está machucado, “cravejado de setas”, “sangra/ as feridas do coração/ choram lágrimas/ de

¹²⁷ *Ibidem*, p.14, (grifos nossos).

¹²⁸ Poema do livro *Caderno* (2007). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.604 (grifos nossos).

¹²⁹ Nessa passagem, para explicar os porquês da poesia ser um espaço privilegiado para abordar a animalidade, Maciel retoma algumas considerações de *Teoria da Religião*, de Georges Bataille. MACIEL, M. E. “Poéticas do Animal”. In: _____. *op. cit.*, 2011, p.87, (grifos nossos).

¹³⁰ In: PAZ, O. *El arco y la lira*, 1972, p.64.

¹³¹ Poema do livro *Um jogo bastante perigoso* (1985): “O meu coração está ao meio/ em substituição da cara/ (que vê corações/ não vê caras) / cravejado de setas/ amparado por duas meninas velhas/ anjinhos amarelos/ sangra/ as feridas do coração/ choram lágrimas/ de cera// O meu coração está no centro da Terra/ está no coração do gato/ tem duas asinhas de mariposa branca/ está sarado e bate/ (sempre ao meio)/ as feridas suturadas/ têm inveja uma das outras/ as setas estão arrumadas a um canto/ numa poça de cera// Fungam as duas meninas velhas/ cantarolam os anjinhos amarelos/ no segredo do quarto escuro/ enquanto o meu coração limpa o pó”. In: LOPES, A. *Obra*, 2000, p.39 (grifos nossos).

cera”. Já na segunda estrofe, a central, “está sarado e bate/ (sempre ao meio)”. É interessante notar que a *sua* cura está exatamente na única estrofe em que há a presença do gato. O poema possui outras imagens e relações a serem trabalhadas, mas, nesse momento, o que se quer destacar é a ligação afetiva entre o gato e o sujeito poético.

Se esse coração bate “(sempre ao meio)” (porque mesmo curado, está dividido: metade “está no centro da Terra” e a outra metade “está no coração do gato”) e exatamente metade desse órgão vital depende do “coração do gato” para estar em atividade (para escrever? Para criar os poemas?), sem o gato, há incompletude, porque parte de *sua* existência *pertence* a ele.

Para Jacques Derrida¹³², de modo geral, há dois modos de “apreender o animal”: um pelo saber racional, excludente, pois os animais não têm uma linguagem comum aos humanos; outro pela sensibilidade e afetividade. Para elucidar esses apontamentos, Maciel diz que:

(...) Derrida aponta duas grandes “situações de saber” sobre os animais: a que reduz o animal a uma coisa, “uma coisa vista mas que não vê”, e a que se sustenta na troca de olhares com ele. A primeira estaria assentada na cisão abissal entre humanidade e animalidade, justificada pela ideia de *logos*. A segunda, tomada como uma recusa do conhecimento exclusivamente racional, adviria do desejo de apreender o outro também pelos sentidos e pelo coração¹³³.

Adília Lopes, ao escolher a imagem do coração para ligar ao gato, indica de que modo apreende esse *outro*. A falta de uma linguagem comum deixa de ser obstáculo para *se* relacionar com o gato, pois a ligação é feita pelos sentidos. Poderíamos até pensar numa relação de *coexistência* entre gatos, sujeito poético e Adília/ Maria José.

Metaforicamente cerne das emoções, “centro da sensibilidade, da afeição e do amor”¹³⁴, o coração é oscilante, pois seu ritmo varia de acordo com as experiências. Dessa

¹³² Ao longo de todo o livro, Jacques Derrida vai discorrer sobre essa questão, que se inicia quando se depara nu diante de sua gata e percebe que ela o observa. Na tentativa de englobar a multiplicidade que há entre os animais em uma palavra e, ao mesmo tempo, de “aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra [que separa o home do animal], e de outra maneira que uma privação”, Derrida cria a palavra “Animot”. In: DERRIDA, J. *op. cit.*, 2011, p.89.

¹³³ MACIEL, M. E. “Poéticas do Animal”. In: _____. *op. cit.*, 2011, p.89, (grifos nossos).

¹³⁴ Um dos significados para o termo “coração”, do *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (DPLP). Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/cora%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 5 nov. 2014.

forma, unindo essa imagem coração/gato ao primeiro poema, é bastante revelador que a morte da gata tenha potencializado a fragilidade e instabilidade daquele sujeito.

Com esses dois poemas, percebemos que a imagem do gato está intimamente ligada ao sujeito poético construído por Adília Lopes. Tanto a imagem do suicídio como a imagem do coração indicam o que o gato significa para *ele*. A postura extremada e violenta somada ao maior símbolo do amor revelam uma relação de dependência emocional entre sujeito/ gato e uma valorização desse felino.

Não podemos nos esquecer de que o gato também possui uma relação biográfica¹³⁵ com a poetisa. Adília/ Maria José são rodeadas por gatos. Eles aparecem em poemas e em fotografias. Assim como o sujeito autoral, que oscila¹³⁶ entre Adília/ Maria José, os gatos adilianos oscilam entre o mundo poético e o mundo real.

A relação entre humanos e animais é tomada por dualismos¹³⁷. Segundo Berger, “[animais] Eram sujeitados e adorados, criados e sacrificados¹³⁸”. Adília Lopes exemplifica essa questão na crônica “Criação”¹³⁹ e “desmascara o amor funcional, e por

¹³⁵ Lembramos que os gatos (juntamente com as baratas) aparecem em suas três autobiografias. E, Em Notas da Autora, a poetisa faz referências a gatos que foram seus, como a Ofélia e o Guizos. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, pp. 71; 408; 418; 693-694. Além disso, ela dedicou livros a gatos: *O regresso de Chamilly* (2000) para a Ofélia e para o Guizos; *A mulher-a-dias* (2002) ao Guizos; *Poemas Novos* (2004) para o Mémé e para a Lu; e a gata Ofélia está aos seu colo na fotografia da lombada de sua primeira poesia reunida intitulada *Obra* (Lisboa: Mariposa Azul, 2000).

¹³⁶ Termo sugerido pela professora Monica Simas. Ainda sobre essa temática, para a professora Ana Maria Domingues de Oliveira, a maior singularidade da poesia de Adília Lopes é esse “deslizamento permanente entre o real e o ficcional”, ou seja, a mistura entre dados biográficos e aquilo que é criado. Porém, é necessário ficar atento a esta ilusão autobiográfica, pois até mesmo Maria José (nome real da poetisa) é uma personagem de Adília Lopes (pseudônimo) e vice-versa. Um exemplo de Maria José-personagem está no poema “Z/S”, do livro *Sete Rios entre Campos* (1999). Esses comentários foram realizados no Exame de Qualificação desse projeto de pesquisa.

¹³⁷ No primeiro capítulo, especialmente na parte “Os animais e o humano: enlaces e desenlaces”, discorremos acerca das aproximações e distanciamentos entre homens e animais.

¹³⁸ Achamos necessário repetir, aqui, parte da citação que já havia sido mencionada no primeiro capítulo da dissertação. In: BERGER, J. *op. cit.*, p.14.

¹³⁹ O seguinte trecho da crônica exemplifica o que Engelmayer chamou de “amor funcional”: “A Menina Albertina tinha muitos bichos no quintal. Aquilo a que se chama, ou chamava, ‘criação’. Havia uma capoeira com galinhas e coelhos. Não eram animais de estimação. Eram animais estimados e apapricados com vista a serem mortos pela Menina Albertina e a serem cozinhados e comidos por ela. O pato era o ai Jesus da Menina Albertina. Ela dava-lhe banho com imenso orgulho e carinho. O pato batia as asas, feliz da vida, dentro do alguidar de alumínio cheio de água. A água saltava por todo o lado. Acho que a Menina Albertina chegava a escovar o pato. Mas um dia a Menina Albertina matou o pato, cozinhou-o e comeu-o. A minha mãe não percebia isto. Não amava a Menina Albertina o pato? Não era evidente o amor da Menina Albertina pelo pato? Mas era aquilo amor? As pessoas sensíveis gostam de comer galinhas mas não gostam de ver matar galinhas. A Menina Albertina terá gostado de matar o pato?”. Texto disponível no site de Arlindo Correia: <http://arlindo-correia.com/180902.html> (grifos nossos). Acesso em: 3 jul. 2014. No trecho grifado, percebemos um jogo intertextual com o poema “As pessoas sensíveis”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: ANDRESEN, S. M. B. *Poemas escolhidos*, 2004, p.151-152.

isso contraditório, aos animais”¹⁴⁰. Uma relação diferente da Menina Albertina com o seu pato, mas igualmente paradoxal, também está presente em alguns poemas em que há a imagem do gato. Adentrar as contradições (aparentes ou não) possibilita uma leitura mais *completa* do objeto analisado. Assim, apresentamos um poema-chave¹⁴¹ para pensar/olhar esses gatos adilianos:

MEA CULPA

Lamento profundamente
a ninhada afogada
pela Maria do Carmo
a meu pedido
a aflição do Nariz Branco
os gatinhos molhados
que eu recolhi no quintal
das Fredericas
que tiveram coragem
para os regar
mas que me disseram
eu não tinha coragem
a gata volta-se contra si
leveí os gatinhos
no saco de plástico
para casa
o Nariz Branco nunca
me fez mal
quis poupar os frutos do ventre
da gata
ao sofrimento
ou antes quis
poupar-me a mim
o sofrimento
de ver os gatos crescer a sofrer
porque tudo o que nasce
é para sofrer
como dizia a Ireninha

Logo no primeiro verso, percebemos que não se trata de uma simples confidência. A voz na primeira pessoa ainda ressentida a dor que teve, pois lamenta no seu mais íntimo a morte trágica de uma ninhada de gatos. No entanto, quando o sujeito poético assume ter sido o mandante do crime, inevitavelmente, cria-se um desconcerto no leitor. O sujeito assume o risco dessa exposição, parece não temer os julgamentos pela atitude atroz, porém, paradoxalmente, faltou coragem de assumir o fato em si: *ele mesmo* afogar os

¹⁴⁰ ENGELMAYER, E. “Posfácio – ou de como Chamilly não deixa de assombrar Marianna & outras questões colaterais”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2004, p.274.

¹⁴¹ Poema do livro *O peixe na água* (1993). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.191.

gatos e não pedir a “Maria do Carmo” (“Lamento profundamente/ a ninhada afogada/ pela Maria do Carmo/ a meu pedido”).

A falta de coragem não condiz com o *seu* pedido. Diante de tais circunstâncias, o leitor pode interrogar: Mas, então, por que mandou afogar a ninhada? E por qual motivo “recolheu” os filhotes que mandou afogar?

Nesse meandro, surge a imagem das Fredericas (os gatinhos, já afogados, estavam no quintal delas). Percebemos, aqui, uma relação intertextual com as narrativas voltadas para crianças de Condessa de Ségur, que tinham caráter moralizante e pretendiam ensinar bons costumes aos pequenos. Assim, “Fredericas”, possivelmente, fazem referência a personagem Frederico¹⁴² e seus colegas, que maltratam animais. No capítulo 17, “As crianças da escola”, de *Memórias de um burro*, Cadichon (o burro, narrador-personagem) relata como conheceu seu amigo cão *Médor* e, ao mesmo tempo, denuncia maus-tratos contra animais:

Os rapazes de tão maus que eram, regozijaram-se com o seu triunfo [matar o gato a pedradas] em vez de lamentarem a crueldade e o sofrimento que tinham infligido ao pobre animal. O *Médor* [o cachorro] olhava para o seu inimigo e para os rapazes, condoído com o primeiro e enraivecido com os segundos. Decidiu voltar para casa, mas um dos rapazes exclamou:
— Vamos dar banho ao cão no rio! Deve ser **divertido**!
— Mas que bela ideia! – exclamaram os outros. – Agarra-o, Frederico, que ele vai fugir!¹⁴³

Adília Lopes não pega emprestado somente o “nome” da personagem (que, no poema, é alterado para o gênero feminino¹⁴⁴ e é pluralizado¹⁴⁵), mas, sobretudo, a representação que os “Fredericos” carregam. Assim como os “Fredericos” de Ségur, as “Fredericas” de Adília se divertem machucando e atormentando animais. Eles mataram um gato a pedradas e querem afogar um cão; elas “regaram” a ninhada de Nariz Branco.

¹⁴² Vale lembrar que além da personagem Frederico do livro *Memórias de um burro*, há um outro livro de Condessa de Ségur intitulado: *Frederico e o seu gênio do mal*.

¹⁴³ Na versão E-book, constam apenas as páginas por capítulo. Não optamos pela versão impressa com a tradução para o português do Brasil de Vera Chacham, pois a tradução de Portugal de Raquel Mouta utiliza expressões importantes para o nosso trabalho, como “lamentar”, “infligir sofrimento a”, entre outras. In: SÉGUR, Condessa de. *Memórias de um burro* (versão E-book), 2012, (grifos nossos).

¹⁴⁴ Essa mudança é bastante sintomática, uma vez que a poetisa marca, em sua poética, questões do gênero feminino. Nessa dissertação, não iremos nos aprofundar sobre este tema.

¹⁴⁵ O plural, por sua vez, pode “universalizar” a imagem das Fredericas. Assim, elas representariam as pessoas (crianças e adultos) que maltratam animais, e não somente uma “personagem” literária.

Nessa passagem de Ségur, evidencia-se uma atitude contrária a do sujeito adiliano: os meninos não lamentam “a crueldade e o sofrimento que tinham infligido ao pobre animal [gato]”. Já o poema de Adília Lopes, abre justamente com o verso: “Lamento profundamente”. Há uma inversão reveladora: aqui, existe um arrependimento.

Também há uma clara oposição entre as “Fredericas” e o sujeito do poema: elas “tiveram coragem/ para os [gatinhos] regar”, o sujeito poético “não tinha coragem”. O uso do verbo “regar¹⁴⁶”, no lugar de “afogar”, sugere uma brincadeira de criança, o que intensifica ainda mais a gravidade da ação, pois parece haver um divertimento em molhar os gatos por parte das Fredericas. Para elas, deve ser mais engraçado “regar” gatos do que plantas. E a ação se torna ainda mais perversa, se pensarmos na escolha de matá-los afogados, já que a grande maioria dos gatos têm aversão à água. A mudança do tempo verbal do “ter”/ não “ter” coragem também é significativa. O pretérito perfeito das garotas revela que não houve hesitação em cometer a maldade. Já o pretérito imperfeito do sujeito, mostra que não só não teve, como continua não tendo coragem para *brincar* perversamente com os gatos.

O encadeamento entre os versos do poema se assemelha à organização de um texto em prosa (sujeito, verbo, complemento). No entanto, percebemos que há uma quebra sintática entre os versos 11 e 12: “mas que me disseram/ eu não tinha coragem”. Há uma lacuna gramatical entre um e outro, por causa da ausência do pronome relativo (que), o que pode gerar ambiguidade na leitura desses versos: 1) a primeira imagem é de suspensão (“mas que me disseram”, o quê?). Assim, poderíamos pensar no verso 12, “eu não tinha coragem”, como fala das Fredericas direcionada ao sujeito poético, isto é, elas zombam da *sua* falta de coragem para “regar” os gatos (“mas que me disseram [que] eu não tinha coragem”) e 2) parece haver uma ênfase na afirmação “eu não tinha coragem”, nesse caso, a fala das Fredericas seria duplicada pelo sujeito poético: de fato, não havia coragem para matar os gatos. Esse posicionamento sustenta o início do poema, em que não se encarrega da responsabilidade de cometer o crime com as próprias mãos, mas é o mandante do crime, pede para Maria do Carmo afogar a ninhada. E aqui temos o dilema do poema: o sujeito poético não tinha coragem para matar os gatos, porém teve *coragem* para mandar matá-los.

¹⁴⁶ Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010), de Antônio Geraldo da Cunha, “regar” significa “umedecer por irrigação ou aspersão” e tem origem no latim “rigare”, p.553.

Já que o sujeito poético realmente “não tinha coragem” de regar os gatinhos, as Fredericas, propositadamente, colocam-no em xeque e atingem o *seu* “calcanhar de Aquiles”. Elas, “que tiveram coragem” para regar os gatos, provocam o sujeito poético e, é dessa opressão, que emerge o conflito *consigo mesmo*: “a gata volta-se contra si”, pois toma uma atitude por ter sido colocado à prova e não porque, realmente, queria realizá-la. Faltou coragem para dizer não ao enfrentamento, defender os gatos e afirmar: que “não tinha coragem”, afinal, a assertiva poderia soar como fraqueza perante as Fredericas (elas conseguem, o sujeito poético não). Mas, ao pedir a Maria do Carmo que afogasse os gatos para provar que também conseguia fazer mal aos animais, faz mal a *si próprio* e aos gatos.

Naquele momento, a resposta à opressão sofrida foi fazer justamente o que as “Fredericas” queriam: judiar dos animais. E o resultado foi abrir ainda mais a ferida, carregar a culpa daquela escolha. O poema é um “Mea culpa”.

Retornando ao verso-chave, “a gata volta-se contra si”, percebemos que o sujeito parece se confundir com a imagem da gata, talvez, para confirmar que a vê como uma semelhante. É no reconhecimento desse *outro* que o sujeito poético pode se tornar *humano* e se arrepender pela crueldade que mandou infligir aos filhotes. Daí, lamentar-se profundamente. Com diz Maciel: “Hoje, já não há como lidar com tais fronteiras [entre humanos e animais] senão pela via do paradoxo: ao mesmo tempo em que são e devem ser mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos.”¹⁴⁷ Além disso, o verso também marca o ponto de virada da única estrofe.

Na primeira parte do poema (do primeiro ao décimo terceiro versos) há a confissão de ter mandado afogar os gatos e o esclarecimento do pedido, a partir da imagem das Fredericas. Na segunda (do décimo quarto verso, em diante), de modo geral, o sujeito tenta justificar a morte da ninhada.

Já mortos, “os gatinhos/ no saco de plástico” foram levados “para casa”. Lembramos que, antes, eles tinham sido recolhidos pelo sujeito poético. O verbo “recolher” também indica a recuperação de algo que lhe foi tirado, o que pode acentuar a imposição sofrida. O gesto de levar os gatos “para casa” reforça o reconhecimento do erro e do arrependimento. Por isso, não os deixou jogados no quintal das Fredericas.

¹⁴⁷ MACIEL, M. E. “Poéticas do Animal”. In: _____. *op. cit.*, 2011, p.87, (grifos nossos).

Há, também, o reconhecimento de que “o Nariz Branco nunca/ [lhe] fez mal”. Esse nome próprio pode fazer menção à gata-mãe. Não por acaso, a cor branca do focinho simbolicamente associa-se com a morte e o luto¹⁴⁸ e, em outro poema, a imagem do Nariz Branco aparece juntamente com a ninhada morta: “A minha Juvenília/ o meu diário/ a ninhada/ do Nariz Branco/ no contentor/ do lixo”¹⁴⁹. Com isso, é possível compreender melhor porque havia lamentado profundamente “a aflição do Nariz Branco”, nos primeiros versos. A palavra “aflição” redobra o sofrimento da gata-mãe: o tormento de ter seus filhotes arrancados de si e a agonia de ver a ninhada morrendo afogada.

O sujeito poético tenta arranjar desculpas para a morte dos gatinhos. Primeiro a justifica pela vontade de poupá-los de qualquer sofrimento. E, posteriormente, acrescenta a conjunção “ou” colada a um outro pretexto, poupar a *si* do sofrimento “de ver os gatos crescer a sofrer”. Essas alegações são apenas para tentar encobrir o sentimento de culpa, que é muito grande. Mas será que servem como purgação para o sujeito poético?

De modo significativo, para se referir à ninhada, Adília Lopes toma emprestado a expressão litúrgica: “frutos do ventre”. Na oração “Ave Maria”, “frutos do ventre” se refere a Jesus Cristo (“bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus”). No poema, enquanto o termo é dessacralizado, podendo ser utilizado na banalidade do cotidiano, a imagem dos gatos é elevada. E, como Cristo, os gatinhos foram sacrificados. Ele para salvar a humanidade, os filhotes para *salvar* o sujeito poético da opressão das Fredericas. O termo também problematiza a prática de sacrificar animais que era um dos mecanismos para se redimir de culpas perante Deus, segundo o Antigo Testamento. Qual o sentido de livrar-se de um pecado derramando sangue de *inocentes*?

Se a intenção era justificar o afogamento da ninhada, o propósito fracassa. Caso contrário, estaríamos caindo na cilada do poema: ora, se “tudo o que nasce/ é para sofrer/ como dizia a Ireninha”, então, seria permitido matar tudo?

¹⁴⁸ Dizem Chevalier e Gheerbrant que: “Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. E isso ainda ocorre em todo o Oriente, tal como ocorreu, durante muito tempo, na Europa e, em especial, na corte dos reis da França.”. In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*, 2009, p.142.

¹⁴⁹ Trecho do poema “Sobre uma exposição de Pedro Saraiva”, presente no livro *Os namorados pobres* (2009). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.631-32, (grifos nossos).

Essa fala da Ireninha que vem introduzida por uma conjunção explicativa (porque), na verdade, confirma e ressalta todas as dores presentes no poema¹⁵⁰. Não à toa, a palavra “sofrimento” e o verbo “sofrer” são reiterados (aparecem duas vezes), além de estar pressuposto na lamentação do primeiro verso (“Lamento profundamente”).

Essas tensões, “elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso”, “na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética”¹⁵¹, segundo Antonio Candido. Legitimar a morte dos gatinhos e o sofrimento do Nariz Branco com a desculpa de querer poupá-los de sofrer só mostra o quanto a crueldade é questionável e merecedora de crítica.

Adília Lopes também mostra, nesse poema, a opressão, que muitas vezes se inicia no mundo infantil, a partir de uma *brincadeira* perversa, e que pode ser transferida para o mundo adulto¹⁵². A provocação perversa das Fredericas foi o primeiro sofrimento que ocasionou todos os outros (o sofrimento do sujeito poético pela covardia de ter mandado afogar os filhotes e pela morte dos bichos; a morte sofrida dos gatinhos e o sofrimento angustiante da gata-mãe, o Nariz Branco) e, sobretudo, o principal deles: o sentimento de culpa. E, aqui, cabe mencionar a “pergunta do teólogo alemão, Dietrich Bonhöffer, morto nos campos de concentração de Hitler¹⁵³”:

“Como falar de Deus em um mundo adulto?” (30/4/1944), transformada na pergunta: “Como falar de Deus num mundo de opressão e de injustiça?”. É o mesmo Bonhöffer quem escreve: “Nós aprendemos a ver os grandes acontecimentos da história do mundo a partir de baixo, da perspectiva dos inúteis, dos suspeitos, dos maltratados, dos que não têm poder, dos oprimidos, dos desprezados, em uma palavra, da perspectiva dos que sofrem¹⁵⁴.”

¹⁵⁰ E na vida. Em entrevista, Adília Lopes diz: “Eu vivo de uma maneira muito 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. (...)”. In: LOPES, A. “Como se faz um poema?”, *Inimigo Rumor: Revista de Poesia – Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor*, nº 20, p.109.

¹⁵¹ In: CANDIDO, A. *Na sala de aula* – caderno de análise literária, 1993, p.30.

¹⁵² Para exemplificar essa perversidade no mundo adulto, destacamos um trecho do livro *O gato por dentro*, de William Burroughs: “Um ritual de iniciação para os altos escalões da SS nazista era arrancar os olhos de um gato depois de alimentá-lo e acariciá-lo por um mês. Esse exercício foi criado para eliminar qualquer envenenador vestígio de piedade e moldar um *Übermensch* completo. Há um sólido postulado mágico envolvido: o praticante alcança um status super-humano ao desempenhar uma ação revoltante, atroz e subumana.” In: BURROUGHS, W. *O gato por dentro*, 2006, p.41, (grifos nossos).

¹⁵³ De modo geral, a Teologia da Libertação é uma tentativa de resposta a essa pergunta. In: ALDIGHERI, M. *Josimo: A Terra, a vida*, 1993, p.73.

¹⁵⁴ BONHÖFFER, D. *Gesammelte Schriften*. Vol 2º. Munique, 1965, p.441. Citado por ALDIGHERI, M. *Josimo: A Terra, a vida*, 1993, p.73.

A partir de todos os sofrimentos, do sujeito poético e dos bichos, é possível fazer uma autorreflexão sobre a culpa. Há um julgamento de *si mesmo* e é com o poema que o sujeito tenta purgar o *seu* pecado.

Lembramos que o título do poema é: “Mea Culpa”. O termo latino tem origem na oração *Confiteor*¹⁵⁵ da Igreja Católica. Diz a versão traduzida para a língua portuguesa:

Confesso a Deus Todo-poderoso, à bem-aventurada sempre Virgem Maria, ao bem-aventurado Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado João Batista, aos santos Apóstolos Pedro e Paulo, e a todos os santos, que pequei muitas vezes por pensamentos, palavras e ações, por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa. Por isso, peço à bem-aventurada sempre Virgem Maria, ao bem-aventurado Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado João Batista, aos santos Apóstolos Pedro e Paulo, e a todos os santos, que oreis por mim a Deus, Nosso Senhor. Amém.¹⁵⁶

O devoto que reza a prece acima quer se redimir, visto que se trata de uma oração penitencial. É reconhecendo os pecados que será possível buscar a misericórdia e o perdão de Deus¹⁵⁷. Portanto, poderíamos dizer que o poema representa essa confissão com a qual se busca o perdão. O sujeito poético quer perdoar a *si mesmo* para se libertar da culpa de ter mandado matar gatos.

De acordo com Rosa Maria Martelo, “Adília Lopes, tal como ironista rortiana, tem sempre como alvo fundamental o sofrimento e a crueldade, colocados num plano individual, não quantificável na massa, e que, portanto, a comunidade tende a desvalorizar”¹⁵⁸. É preciso “chamar atenção para certas coisas”¹⁵⁹, declara Adília Lopes

¹⁵⁵ Diz a versão original da oração em latim: “Confiteor Deo omnipoténti, béatae Maríae semper Vírgini, beáto Michaéli Archángelo, beáto Ionánni Baptistae, Sanctis Apóstolis Petro et Paulo, ómnibus Sanctis, et vobis, frates: quia peccávi nimis cogitatíone, verbo et opere (percutit sibi pectus ter, dicens) mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa. Ideo precor beátam Mariám semper Vírginem, beátum Michaélem Archángelum, beátum Ioánnem Baptistam, sanctos Apóstolos Petrum et Paulum, omnes Sanctos, et vos, frates, oráre pro me ad Dóminum Deum nostrum.” (grifos nossos). Texto retirado de Missale Romanum (1962). Disponível em: <http://media.musicasacra.com/pdf/missale62.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2015.

¹⁵⁶ Oração “Confiteor” traduzida para a língua portuguesa extraída do site: <http://www.catolicismoromano.com.br/content/view/2579/30/>. (grifos nossos). Acesso em: 10 fev. 2015.

¹⁵⁷ Definição de Confiteor: “uma oração penitencial em que nós, reconhecidos dos nossos pecados, buscamos a misericórdia e o perdão de Deus”, extraída também do site: <http://www.catolicismoromano.com.br/content/view/2579/30/>. Acesso em 10 fev. 2015.

¹⁵⁸ Ensaio “As armas desarmantes de Adília Lopes”. In: MARTELO, R. M. *A forma informe: leituras de poesia*, 2010, p.248.

¹⁵⁹ Entrevista conduzida por Carlos Vaz Marques, publicada em *Diário de Notícias*, 17 jun. 2005. Disponível em: http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html. Acesso em: 10 mar. 2014.

em entrevista concedida a Carlos Vaz Marques. Assim, o poema não deixa de ser também uma denúncia contra maus-tratos a animais, seres indefesos – em especial os filhotes.

Em outro ensaio, Martelo enfatiza:

Tanto de Mariana como de Adília se poderia dizer que escrevem contra o sofrimento, a humilhação. Ou para se tornarem menos <<vulneráveis>> à crueldade>> (DDE, 112). E chego, assim, ao último ponto que queria destacar neste retrato de Adília Lopes enquanto ironista: a posição de centralidade ocupada pela crueldade e pelo sofrimento na sua obra e, muito particularmente, pela humilhação. Como qualquer ironista, Adília Lopes parece acreditar que a redescritção é a melhor estratégia de denúncia e superação da crueldade e, embora ela possa, por vezes, parecer ela mesma cruel, na verdade isso decorre apenas do seu modo de questionar as evidências. A escrita de Adília Lopes é invulgarmente atenta a esta questão, subscrevendo a ideia de que a <<crueldade é a pior coisa em que podemos incorrer>>¹⁶⁰. Desse ponto de vista, estamos até perante uma revalorização da relação entre estética e ética, embora num domínio privado ou particularizado que nada tem a ver com planfetarismo.¹⁶¹

Na sétima edição dos “Encontros com Poetas” da Fundação Eugénio de Andrade, Adília Lopes afirmou que “nunca pagaremos a dívida que temos com os animais” e disse que acha a Condessa de Ségur “mais sádica do que o Marquês de Sade¹⁶²”. Talvez, seja a partir do reconhecimento desse *outro*, muitas vezes invisível e silenciado pela sociedade, que a poetisa veja sadismo nos escritos da Condessa. A dor, a aflição, o medo, o sofrimento de *Médor*, filhote de cachorro já referido, são a diversão para Frederico e seus amigos:

Aqueles patifes começaram a perseguir o *Médor*, correndo o mais depressa que conseguiam, e o meu amigo a fugir deles. Infelizmente, eram uma dúzia de rapazes e espalharam-se pelo terreno, o que obrigou o *Médor* a correr sempre em frente, pois, quando tentava fugir para a direita ou para a esquerda, eles rodeavam-no, o que, em vez de acelerar a fuga, atrasava-a. O meu amigo era muito novinho naquela altura, tinha só quatro meses. Não conseguia correr muito depressa nem durante muito tempo. Acabou por ser apanhado. Um dos rapazes agarrou-o pela cauda, outro por uma pata, outros pelo pescoço, pelas orelhas, pela barriga. Cada um puxava para seu lado, e todos se divertiam com os ganidos do meu amigo. Então, ataram-lhe um cordel ao pescoço que quase o estrangulou. Foram-no puxando, fazendo-o avançar à força de

¹⁶⁰ Judith Shklar *apud* Richard Rorty, *Contingência, Ironia e Solidariedade*, 1994, p.185.

¹⁶¹ Ensaio “Contra a crueldade a ironia”. In: MARTELO, R. M. *op. cit.*, 2010, p.231-32 (grifos nossos).

¹⁶² In: QUEIRÓS, L. M. Entre a Condessa e o Marquês de Sade. *Público*. Portugal, 26 mar. 2001. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/entre-a-condessa-e-o-marques-de-sade-156010> . Acesso em 13 abr. 2013.

pontapés. Por fim, lá chegaram ao rio. Um dos rapazes, depois de desatar o cordel, ia atirar o *Médor* para a água, mas o mais velho disse: — Espera aí, dá-me o cordel. Vamos atar-lhe duas bexigas ao pescoço para o fazer boiar, depois empurramo-lo até à fábrica e fazemo-lo passar por baixo da roda¹⁶³.

A perversão presente nas personagens da Condessa de Ségur é redescrita por Adília Lopes, principalmente, para não legitimá-la. O sofrimento daqueles que maltratam animais e o sentimento de culpa que não aparecem nos “Fredericos” estão presentes, do começo ao fim, no sujeito poético. Se a perversão é *comum* ou *faz parte* do mundo infantil, no mundo adulto se faz necessário refletir e pensar sobre o que é corrompido. Não por causa de uma moral reducionista, mas sobretudo por um compromisso ético e social. No poema, o animal também é vítima de crueldade, mas a redescrição comprova a fala de Richard Rorty: a “crueldade é a pior coisa em que podemos incorrer”.

Ao fazer o “Mea culpa”, o sujeito do poema assume a responsabilidade de *seu erro, seu grande erro*. Os versos evidenciam a confissão sofrida do crime cruel e irremediável, mostram o reconhecimento da falta, denunciam a covardia *consigo* e com os gatos, expõem *sua* maior ferida, *sua* mais íntima dor.

A culpa também é proveniente da empatia com os bichos. Ver-se no *outro* (nesse caso, nos gatos), ajuda a sentir o que é estar na pele do animal. Novamente, lembramos que o sujeito poético *se confunde* e *se mistura* com a gata-mãe (verso 13).

Por um lado, a atitude de mandar assassinar gatos destoa dos poemas analisados anteriormente. Por outro, a intensidade da relação entre sujeito poético e gatos se mantém (senão, não haveria motivos para fazer o “mea culpa”). Esse poema também pode ser lido como uma problematização das *diferenças* (de tratamento, de direitos) entre animais e humanos que parecem não ter “solução”, no sentido de que o animal sempre estará numa zona de marginalidade perante o humano (por exemplo, eles servem como alimentos, são usados como vestimentas etc.). Com isso, Adília Lopes nos faz pensar nas questões animais e, conseqüentemente, na própria ideia de humanidade.

Dando continuidade a essa estreita relação com o gato, apresentamos o poema¹⁶⁴, a seguir, no qual presenciamos um “amor no sentido de *agapé*, esse termo grego que viria

¹⁶³ SÉGUR, C. *Memórias de um burro* (versão E-book), 2012, (grifos nossos).

¹⁶⁴ Poema do livro *Sete Rios entre Campos* (1999). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.327-28.

a ser traduzido por *caritas* na tradição cristã e que depois evoluiu para sentidos mais restritivos”¹⁶⁵:

“il faut toujours défendre cette chose, en nous, dont on se moque”
Roland Barthes

O Raposão gato
preto e branco
era muito doux
aninhou-se no meu colo
e deixou que eu lhe espremesse
com os dedos
o abcesso
que tinha no focinho
ao pé da boca
nunca lhe quis
tirar fotografias
para não lhe fazer mal
despedi-me dele
com um beijo

Embora não haja título, é preciso atentar-se à epígrafe que Adília Lopes escolhe para este poema. A poetisa demonstra ter bastante apreço por esta frase de Roland Barthes, pois além desse poema, coloca-a em uma de suas crônicas (O aguilhão da morte¹⁶⁶) e menciona-a em entrevistas. Adília dá até mesmo possibilidades para o leitor escolher a tradução que mais lhe agrada. Na crônica, menciona uma tradução feita por Nuno Bragança: “É preciso defender sempre com unhas e dentes aquilo que os outros acham ridículo em nós¹⁶⁷”. Na entrevista, ela mesma sugere uma tradução para a frase: “temos que proteger sempre aquilo que os outros fazem troça em nós”¹⁶⁸.

Queremos deixar destacado duas imagens, que depois serão retomadas nesta análise: o poema abre com “O Raposão gato” e se encerra “com um beijo”. Ao todo, são quatorze versos dedicados a esse felino.

Num primeiro momento, duas características do gato são apresentadas: Raposão tem a pelagem bicolor (“preto e branco”) e “era muito doux”. O uso da palavra francesa talvez seja para deixar impresso em verso (e não apenas na epígrafe) o diálogo que

¹⁶⁵ Ensaio “As armas desarmantes de Adília Lopes”. In: MARTELO, R. M. *op. cit.*, 2010, p.248.

¹⁶⁶ Crônica disponível no site do *Jornal Público*: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/o-aguilhao-da-morte-159906>. Acesso em: 20 jul. 2014.

¹⁶⁷ Tradução presente na crônica de Adília Lopes, “O aguilhão da morte”, mencionada na nota anterior.

¹⁶⁸ Tradução da frase de Roland Barthes realizada pela própria poetisa e citada na entrevista concedida a Carlos Vaz Marques (já mencionada).

inicialmente se estabeleceu com Roland Barthes. “Doux” tem o sentido de “doce, suave”¹⁶⁹.

Essa qualidade dócil fica evidente quando o gato se aninha no colo do sujeito poético (verso 4). O “colo” parece ser o local onde o felino busca amparo, pois, em seguida, percebemos que ele está doente: tem um abscesso “no focinho/ ao pé da boca”.

Geralmente, os animais evitam a aproximação de pessoas e/ou de outros animais quando estão com dor. E o Raposão faz justamente o contrário, permanece junto do sujeito poético e ainda o deixa espremer sua ferida. A partir do “aninhar-se no colo”, podemos pensar em duas situações que não se anulam: 1) o gato, mesmo doente, escolhe ir para o colo do sujeito poético, porque é onde se sente protegido e onde terá cuidados e carinho e 2) a imagem também pode potencializar a gravidade da doença do gato. Nesse caso, não seria exatamente que ele “deixa” lhe espremer o abscesso, mas ele não teria escolha, por estar muito enfermo.

O sujeito poético, por sua vez, espreme o abscesso do gato “com os dedos”, provavelmente, para tentar expelir o que há dentro. Com isso, poderia amenizar a dor, do Raposão, decorrente da inflamação e essa compressão poderia também reduzir o volume da protuberância.

Paulatinamente, o poema vai indicando que não se trata de qualquer abscesso. Se fosse algo pequeno, irrisório, bastaria de fato espremê-lo para o Raposão melhorar. Porém, os versos seguintes exprimem que o sujeito poético “nunca lhe quis/ tirar fotografias” e, logo, há uma despedida. O Raposão gato morreu.

Se atentarmos à maneira como o poema se estrutura, perceberemos que “o abscesso” ocupa uma posição central. São quatorze versos, repetimos, e ele está no sétimo, no meio, no centro. No gato, está “no focinho/ ao pé da boca”, ou seja, está escancarado, não tem como esconder. Dessa forma, conseguimos perceber a importância e o peso do abscesso para essa análise.

Não querer tirar fotos do Raposão “para não lhe fazer mal” revela outro cuidado que o sujeito poético teve com o gato. Mas poderíamos questionar: como uma fotografia pode fazer mal a alguém? E, aqui, retomaremos a epígrafe do poema (que geralmente está relacionada ao tema que será abordado) traduzida por Adília: “temos que proteger sempre

¹⁶⁹ In: RÓNAI, P. *Dicionário francês-português, português-francês*, 2012, p.77.

aquilo que os outros fazem troça em nós”. Se foto é imagem e o gato estava doente, tinha um abcesso no focinho, provavelmente, não querer fazer mal ao gato com a fotografia tem o sentido de protegê-lo do riso cruel, da humilhação que poderia vir a sofrer por causa de sua aparência. Há sensibilidade em não querer expor o gato a mais sofrimento.

O sujeito parece estar ciente de que o mundo vive de aparências, deixando à margem tudo aquilo que não entra nos padrões de beleza e de vida estabelecidos. E a poetisa afirma: “As pessoas, às vezes, ligam demasiado à aparência. Ligam demasiado à imagem que dão de si. Ao que os outros pensam. Ao que os outros dizem. São pouco fiéis a si mesmas e àquilo que lhes dá mais felicidade.”¹⁷⁰. O sujeito poético teve compaixão, identificou-se com as dores do Raposão.

Uma outra possibilidade de leitura para o fato de não querer tirar fotos do Raposão está relacionada com as lembranças que serão guardadas. O retrato é uma imagem carregada de emoções. É uma lembrança materializada, na qual é possível, com apenas um *click*, eternizar um instante. Passado e presente se transformam em um só tempo. Mas o que queremos capturar, enquadrar? O que queremos guardar para sempre? Geralmente as boas lembranças. Então, o fato de não querer fotografar o gato era também para não guardar um momento de dor.

Percebemos a sinceridade do afeto pelo bicho, no momento da despedida. A doença e o abcesso não impediram que a despedida fosse com um beijo. Há demonstração de amor e carinho. Além disso, esse gesto pode expressar a gratidão que se sente pelo animal que partiu e parou de sofrer. Existe um reconhecimento de todo o bem que Raposão proporcionou ao sujeito poético. O sentimento de agradecimento revela o amor que sente pelo gato e uma compaixão por não querer vê-lo sofrer. Por mais que a morte traga sofrimentos para quem *ficou*, ela é a libertação para o doente, por isso que *deixar partir* também é um ato de generosidade.

Se pensarmos na ligação de Adília Lopes com os gatos, este poema poderia ser uma espécie de homenagem ao Raposão. A poetisa também teve um gato com esse nome e os pretéritos predominam (“era”, “aninhou-se”, “deixou”, “tinha”, “quis”, “despedi”). Nesse caso, compor versos amenizaria, de algum modo, a dor dessa separação brusca com o ente querido? Talvez a resposta para essa nossa pergunta esteja em um outro poema de

¹⁷⁰ Diz em entrevista já mencionada, (grifos nossos).

Adília: “(...) A arte é um modo de lidar com a ausência. E por isso é tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença.”¹⁷¹

Ausências, vazios e despedidas decorrentes da imagem da morte estiveram relacionados com todos os gatos analisados. Adília Lopes parece querer problematizar o sentido dessa *pequena* morte (que muitos podem considerar uma morte *pequena*), o que vai ao encontro de uma questão que é também levantada por William Burroughs: “E por que a perda de um gato não pode ser tão tocante e sentida quanto qualquer perda?”¹⁷²

A morte de um bicho é tão banal como muitos acreditam ser? Qual a dimensão que uma perda dessas pode atingir? Por que ridicularizar a intensidade da dor de quem perde um animal? Não se trata de fazer uma medida quantitativa (aumentar, igualar ou diminuir) entre a perda de um bicho e a perda de um ser humano. A perda de todos esses gatos parece apontar para algo maior: o reconhecimento de que “Amanhã todos estaremos de olhos fechados”¹⁷³.

Talvez seja a dor da perda de um animal de estimação que nos obriga a pensar a nossa própria condição efêmera. Os detalhes do dia a dia passam a ser mais relevantes, quando nos damos conta de que tudo é passageiro. “A arte de perder não tarda aprender.”¹⁷⁴, diz um verso de Elizabeth Bishop. E, por isso, que pensar a morte também é um modo de conferir sentido para a própria existência (como bem fez Manuel Bandeira¹⁷⁵). Para Adília, da ausência (também) se faz verso...

Essa importância que Adília Lopes atribui à imagem do gato vai na contramão dos bestiários medievais e desfaz estereótipos acerca desses felinos difundidos, sobretudo, na Idade Média. Na pesquisa elaborada por Maurice Van Woensel, “o gato sempre aparece junto ao rato, sua caça: desta forma, é invariavelmente a figura do demônio que caça a alma do cristão.”, além de ter sido amplamente associado “às práticas de bruxaria”¹⁷⁶. Possivelmente por causa desses preconceitos que muitos gatos foram perseguidos e

¹⁷¹ Trecho do poema “Haverá uma beleza que nos salve?” presente no livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.600.

¹⁷² In: BURROUGHS, W. *op. cit.*, 2006, p.53.

¹⁷³ In: MEIRELES, C. *Olhinhos de gato* (Versão E-book), 1983, p.163 (pdf). Disponível em: <http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/OlhinhosdeGato.pdf>. Acesso em: 10 mar 2014.

¹⁷⁴ Verso do poema “Uma arte”. Versão traduzida por Horácio Costa. Disponível em: <http://zezepina.utopia.com.br/poesia/poesia145.html>. Acesso em: 12 nov. 2014.

¹⁷⁵ Cf. Estudo de Davi Arrigucci Jr. sobre a imagem da morte na poesia de Manuel Bandeira. In: ARRIGUCCI JUNIOR, D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, 1990.

¹⁷⁶ In: VAN WOENSEL, M. *op. cit.*, 2001, p.202 (grifos nossos).

massacrados da Idade Média ao século das Luzes, segundo Michèle Sacquin¹⁷⁷. Gatos não estavam presentes nos bestiários bíblicos e, quando apareciam, geralmente era para destacar aspectos negativos do animal:

le chat ne fait pas partie du bestiaire biblique, du moins dans les textes canoniques bien qu'il apparaisse dans les évangiles apocryphes et figures parfois dans les représentations de l'arche de Noé. Il est pourtant très présent dans l'iconographie religieuse, mais d'une façon généralement négative. Dans les *Annonciations*, comme dans *L'Annonce faite aux bergers*, il représente le Malin menaçant la Rédemption, cependant que le combat d'un chat ou d'un chien symbolise la lutte entre le Mal et le Bien, le mensonge et la fidélité¹⁷⁸.

Esse *desprezo* pelo gato também pôde ser visto nas poucas representações que se fazia do felino fora dos bestiários: “Peu représenté en dehors des bestiaires avant le XIII siècle, le chat apparaît ensuite dans les illustrations marginales.”¹⁷⁹

A partir daí, podemos melhor compreender alguns motivos de Adília Lopes tematizar os gatos em sua poesia. Aqui, eles são dignos de respeito e têm um espaço muito singular. A poetisa marca a presença do felino nas minúcias do cotidiano: a) Gatos fazem parte da *vida* de Adília/Maria José (La femme de trente ans: “Amarás/ ... / os meus textos/ .../ e as minhas gatas de solteirona/ ou não me amarás”; 47 anos: “.../ viver com os gatos”); b) Refletem as pessoas, no sentido de fazer lembrar (“... mas hoje quando a minha gata/ se espreguiçou lembrei-me/ dessa rapariga a espreguiçar-se/ depois pude escrever isto”; “Esta gata/ faz-me lembrar/ tanto/ a Maria Santos ...”); c) Demonstram afeto (Marianna rêvant: “... a gata cheira os pés de Marianna/ e lambe-lhos”; “A minha gata Lu/ dá-me narigadas turrinhas”) e d) Gatos brincam, fazem bagunça (“Tira-os daqui tira-os/ daqui/ os gatos estão a fazer tolices/ em cima do toilette/ gritava a tia Balbina/ metida na cama/ com gripe”). Adília explicita o reconhecimento da sua relação com gatos nos últimos versos de “3 poemas”: “Grata/ pela gata”.

Depois de tantas mortes (presentes nos três gatos analisados), voltar ao princípio se faz necessário. “Na vida e no poema/ dar menos um passo”¹⁸⁰. E pensando na

¹⁷⁷ Meus agradecimentos especiais à professora e orientadora, Paola Poma, que emprestou seu livro sobre gatos! Michèle Sacquin diz: “(...) la fureur populaire qui préside aux massacres perpétrés du Moyen Âge au siècle des Lumières.” In: SACQUIN, M. *Des chats passant parmi les livres*, 2010, p.25.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.26.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.33.

¹⁸⁰ Esse poema foi, também, lido e discutido nas aulas da profª Monica Simas. In: LOPES, A. *Apanhar Ar*, 2010, p.11.

circularidade da vida/morte, despedimo-nos desses gatos escritos marcando a tensão presente durante todas as análises dos poemas entre o efêmero e o eterno:

Regresso
a casa

Fico
para sempre
junto de mim
e dos gatos¹⁸¹

¹⁸¹ Poema do livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.589.

2.2. “O Cão constelação celeste e o cão animal que ladra. Deus”¹⁸²

Cristo não gostava de cães. Gostava de crianças, que atiram pedras aos cães. Aos cães todos atiram pedras, mesmo se os cães não pecaram nem pecam. Os cães são os que morrem de fome ao pé da mesa do banquete. O esposo não veio para os desposar.

(Adília Lopes)

O cão é o animal mais associado ao ser humano e é reconhecido popularmente como “o melhor amigo do homem”. Se, inicialmente, sua função era predominantemente utilitária auxiliando em tarefas, como na caça, no pastoreio e na vigilância¹⁸³, aos poucos, a parceria de milênios foi se estreitando¹⁸⁴. Cada vez mais, a relação entre cão e humano passa a ser caracterizada pela amizade, pelo companheirismo e pela afeição. Além de fazer companhia preenchendo lacunas oriundas da solidão, o companheiro fiel protege seu tutor, seus latidos podem alertar para situações de perigo e, em alguns casos, deixa de ser mero animal de estimação e ganha o *status* de membro familiar.

A preferência pelo cão dentre os outros animais é notória em várias culturas. Mas nem todos os cães eram tratados com afeto. Na Inglaterra, durante o século XVII, por exemplo, quando os cães *trabalhadores* deixavam de ser úteis, eram facilmente descartados, como afirma Keith Thomas: “(...) em geral, esses cães trabalhadores parecem ter sido considerados sem maiores sentimentos; e normalmente eram enforcados ou afogados quando deixavam de ter utilidade.”¹⁸⁵ Thomas ainda menciona uma clara

¹⁸² Escolhemos este poema de Adília Lopes para dar título ao subcapítulo dedicados aos cães, pois ele em si condensa as imagens que iremos trabalhar. In: LOPES, A. *Manhã*, 2015, p.92.

¹⁸³ Cf. estudo de Keith Thomas sobre as mudanças na relação do homem com as plantas e os animais entre os anos 1500 e 1800. In: THOMAS, K. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*, 2010.

¹⁸⁴ Em abril de 2015, foi publicado um artigo na *Science* com resultados da pesquisa de Takefumi Kikusui, da Universidade de Azabu, sobre o relacionamento entre cães e humanos. Foi comprovado que é possível comparar a relação entre cães e seus “donos” com a relação entre pais e filhos por causa do hormônio oxitocina que é liberado quando ambos se olham. A notícia que relata a descoberta está disponível em: <http://news.sciencemag.org/brain-behavior/2015/04/how-dogs-stole-our-hearts>. Acesso em 20 abr. 2015.

¹⁸⁵ Para corroborar sua afirmação, Keith Thomas cita o depoimento de um agricultor desse período: “‘Meu velho cão Quon foi morto’, escreveu um agricultor de Dorset em 1698, ‘e o cozinhamos para fazer banha, que rendeu cinco quilos’.” Ou seja, esse cão foi morto para continuar sendo útil. In: THOMAS, K. *op. cit.*, p.144.

distinção de tratamento entre cães *trabalhadores* e cães de estimação: “Não eram esses animais necessários, mas os desnecessários, sabujos e cãezinhos de estimação em particular, que mereciam real afeto e condição mais elevada.”¹⁸⁶ Essa diferença de tratamento no qual uns eram mais dignos de regalias do que outros suscita pensar em questões sociais atreladas ao cão que serão abordadas durante as análises dos poemas. Por ora, gostaríamos de destacar que o animal escolhido para acompanhar o humano na esfera pública e privada é o desprezado pelo Cristo de Adília Lopes

Logo no início do poema em prosa, há uma *grave* afirmação: “Cristo não gostava de cães”. Alguns leitores poderiam se ofender com tal constatação, uma vez que há uma inversão dos valores da cultura judaico-cristã, na qual Jesus Cristo é, sobretudo, símbolo do Amor. Se o Messias demonstrou ter tanta bondade e compaixão, principalmente, com os “humilhados e ofendidos”¹⁸⁷ (cegos, coxos, leprosos, surdos, pobres¹⁸⁸) através de suas atitudes, seus milagres, como é possível esta declaração? O que esses animais poderiam ter feito para *receberem* o desprezo de Jesus? Trata-se de uma brincadeira? Zombaria? Pode parecer heresia, mas por se tratar de um poema de Adília Lopes, sabemos que a provocação é intencional: a poetisa parece querer tirar o leitor da *zona de conforto* e chamar a atenção para algo.

O texto também sugere um diálogo intertextual com o poema “VIII”, de *O Guardador de Rebanhos*. No poema de Alberto Caeiro temos um Jesus humanizado, “Tornado outra vez menino”¹⁸⁹, que comete todas as travessuras que uma criança *tem direito*: “Limpa o nariz ao braço direito,/ Chapinha nas poças de água,/ Colhe as flores e gosta delas e esquece-as./ Atira pedras aos burros,/ Rouba a fruta dos pomares/ E foge a chorar e a gritar dos cães.”¹⁹⁰ Já que “No céu tinha que estar sempre sério”¹⁹¹, agora, na Terra, ele tem a liberdade de agir com mais leveza. “Corre atrás das raparigas/.../ E levanta-lhes as saias”, justamente porque “elas não gostam” e porque “toda a gente acha

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.144.

¹⁸⁷ Verso de um poema sem título, de Adília Lopes, que também será analisado nesse capítulo. Lembramos que a expressão também intitula um dos romances de Fiódor Dostoiévski.

¹⁸⁸ Cf. Evangelho de Lucas 7:21-23, “Naquele momento Jesus curou muitas pessoas das suas doenças e dos seus sofrimentos, expulsou espíritos maus e também curou muitos cegos. Depois respondeu aos discípulos de João: — Voltem e contem a João o que vocês viram e ouviram. Digam a ele que os cegos veem, os coxos andam, os leprosos são curados, os surdos ouvem, os mortos são ressuscitados, e os pobres recebem o evangelho. E felizes são as pessoas que não duvidam de mim!”. In: *Bíblia Sagrada*, 2000.

¹⁸⁹ Verso do poema “VIII”, de Alberto Caeiro. In: CAEIRO, A. *O Guardador de Rebanhos*, 2005, p.28.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.29 (grifos nossos).

¹⁹¹ *Ibidem*, p.28.

graça”¹⁹². Pouco a pouco, a partir de suas estripulias, vai descobrindo o mundo da criança que lhe fora negado na *Bíblia*. Diferentemente do *livro sagrado* que revela apenas o seu lado divino, o enfoque do poema é a infância e o lado humano de Cristo. Esse é o verdadeiro Jesus para Caeiro, que por ser eternamente criança, ao mesmo tempo humana e divina, se aproxima da figura do poeta: “Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava./ Ele é o humano que é natural,/ Ele é o divino que sorri e que brinca./ E por isso é que eu sei com toda a certeza/ Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.”¹⁹³. Crianças e poeta partilham de um segredo comum: “não há mistério no mundo” e “tudo vale a pena”¹⁹⁴. Se não há mistério, a imagem do sagrado vai se enfraquecendo. Para Caeiro, o divino está no lado humano da criança, está no dia a dia do poeta (“E a criança tão humana que é divina/ É esta minha quotidiana vida de poeta”¹⁹⁵).

Tanto no poema de Caeiro como no de Adília, a imagem de Cristo é dessacralizada. E, aqui, é possível pensar que o Cristo adiliano seja um desdobramento do caeiriano. Se em Caeiro, os cães perseguem Jesus quando ele “Rouba a fruta dos pomares”, em Adília “Gostava de crianças, que atiram pedras aos cães.”. A poetisa está brincando com textos, pois dá continuidade às imagens tomadas emprestadas e, ao mesmo tempo, fecha o ciclo iniciado por Caeiro (os cães que perseguiam, agora, são perseguidos) para, depois, dar prosseguimento à imagem do cão. Além disso, esse desdobramento ameniza, de certo modo, a gravidade do ato de atirar pedras, porque tudo não passa de uma brincadeira infantil, a atitude é inconsequente (embora possamos questionar se por serem crianças, elas *têm direito* de fazer qualquer tipo de travessuras). Lembramos que o “Menino Jesus” de Caeiro “Atira pedra aos burros”. Em Adília, os burros são trocados por cães, talvez, pela intensa proximidade destes animais com os seres humanos, como foi dito anteriormente. O cão está muito presente no nosso cotidiano (tanto nas ruas como nos lares). Mas que relevância tem um cão na banalidade do dia a dia? O que essa presença representa? E como ele é visto na sociedade? O texto vai gradualmente agravando a situação dos cães.

A condição de vítima desses bichos é reforçada, pois “Aos cães todos atiram pedras, mesmo se não pecaram nem pecam.” O substantivo “todos” potencializa a

¹⁹² *Ibidem*, p.29.

¹⁹³ *Ibidem*, p.30 (grifos nossos).

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.31.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.30.

quantidade dos agressores e, não à toa, também denota “a humanidade; toda a gente”¹⁹⁶. A oração subordinada introduzida pela conjunção concessiva (“mesmo se”) confirma que os cães são alvo de violência *gratuita*. E, aqui, constatamos o posicionamento da poetisa perante os cães. Do que são acusados para receberem pedradas? A ênfase na isenção de pecados (no pretérito perfeito e no presente do indicativo: “não pecaram nem pecam”, isto é, nunca pecaram e continuam não pecando) acentua a inocência dos cães. Portanto, a punição não tem fundamento, não há motivos para incriminá-los, pois, para cães, nem há lei para infringir.

Adília Lopes sabe que os cães não conseguem fazer uma defesa discursiva de si e é sensível em tomar partido por estes que não têm *voz*. É para eles que ela quer chamar a atenção (a palavra “cães” aparece explicitamente cinco vezes no poema e é referenciado pelo pronome “o” na última frase), porque, muitas vezes, são negligenciados. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de **psicopompo**, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida.”¹⁹⁷ Como fiel condutor, o cão parece querer ficar sempre junto do ser humano (“na noite da morte” e “no dia da vida”). Mas e quando ele não é aceito e benquisto? Ainda que o cão simbolize o “herói civilizador, ancestral mítico”, seja “símbolo de potência sexual e portanto de perenidade, sedutor, incontinente – transbordante de vitalidade como a natureza, na época de sua renovação, ou fruto de uma ligação proibida”¹⁹⁸, no “ponto extremo de seu aspecto nefasto [“o impuro, o maldito, marcado por uma mácula original, inapagada”], o símbolo do cão une-se ao do bode expiatório.”¹⁹⁹ Lembramos que no texto de Adília, não é possível legitimar o apedrejamento nos cães. Os cães podem estar isentos de culpa, mas o humano não se isenta de projetar sua própria culpa nos cães. E é desse modo que podemos pensar numa possível aproximação desses animais à imagem do bode expiatório, “em que é culpado pelos erros de outrem, sem que seja feito qualquer apelo à Justiça, sem que ele possa apresentar sua defesa e sem que ele tenha sido legitimamente condenado.”²⁰⁰

¹⁹⁶ Um dos significados para o termo “todos”, do *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (DPLP). Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/todos>. Acesso em: 24 fev. 2015.

¹⁹⁷ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.176.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.180.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.181.

²⁰⁰ *Ibidem*, p.136.

As palavras “Cristo”, “atirar pedras”, “pecado” mostram um diálogo explícito com a *Bíblia*. A poetisa se apropria de algumas passagens bíblicas e as parodia. Menos com a intenção de ridicularizá-las, do que fazer uma autorreflexão daquilo que é parodiado. Baseando-se nos estudos sobre paródia de Linda Hutcheon, o pesquisador Phabulo de Sousa diz que:

Ao problematizar ou retomar algum aspecto do passado, as obras promovem, por um lado, uma apropriação daquilo que é retomado, conferindo-lhes novas ‘roupagens’ e dotando os ‘restos’ textualizados de novos significados e, por outro lado, permitem pensar o estatuto da arte do presente, cujas bases, muitas vezes, parecem repousar no diálogo crítico com o passado. O presente parece voltar-se constantemente para o passado, buscando a partir dele reavaliações e reatualizações²⁰¹.

“Que atire a primeira pedra, quem nunca pecou”²⁰², responde Jesus aos fariseus, quando estes lhe perguntam sobre o que fazer com uma mulher adúltera: “— Mestre, esta mulher foi apanhada no ato de adultério. De acordo com a Lei que Moisés nos deu, as mulheres adúlteras devem ser mortas a pedradas.”²⁰³ (João 8: 4-5). O que eles queriam, na verdade, era arranjar uma prova contra Jesus, porém não a conseguiram. Deduziram que Cristo também condenaria a pecadora, não esperavam tal resposta e muito menos que ela seria perdoada. Mas e se aqueles fariseus se considerassem isentos de pecados? Teriam justificativas para atirar pedras naquela mulher, a consenso de Jesus?

Adília Lopes também problematiza a Lei Mosaica, na qual se inclui as razões possíveis para justificar a condenação por apedrejamento, e a própria noção de justiça, pois os cães são *punidos*, apesar de não terem pecado (aqui, não há julgamento). A poetisa mostra por trás desses cães apedrejados que a Lei que Moisés deu aos fariseus é bastante questionável (ou mesmo as Leis impostas, como um todo, no sentido de, no mínimo, ser necessário *pensar sobre* e não seguir cegamente) e alerta para o perigo de *livros sagrados* (*Bíblia* para os cristãos, *Alcorão* para os islâmicos, por exemplo) serem interpretados ao pé da letra. E, aqui, vale ressaltar que, conforme Keith Thomas²⁰⁴, a imagem do cão

²⁰¹In: SOUSA, P. M. de. Dissertação de mestrado: *A tessitura poética de Adília Lopes*, 2014, p.44.

²⁰² Versão popular da seguinte fala de Jesus: “— Quem de vocês estiver sem pecado, que seja o primeiro a atirar uma pedra nesta mulher!” (João 8:7). In: *Bíblia Sagrada*, 2000.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ In: THOMAS, K. *op. cit.*, p.149.

impuro, carniceiro difundida pela *Bíblia* foi interpretada por muitos de modo literal, o que consequentemente, colaborou para a marginalização desse animal:

A imagem oriental dos cães como imundos devoradores de carniça foi transmitida pela Bíblia à Inglaterra medieval, e era ainda bastante forte no correr do século XVI. O *Livro do Apocalipse* sugeria que na Ressurreição os cães, tal como outros seres impuros, seriam excluídos da Nova Jerusalém. Alguns comentadores pensaram que isso significaria ‘homens de desfaçatez e malícia pertinazes [dogged]’²⁰⁵, mas a maioria tomou a afirmação ao pé da letra. Chaucer nada tinha a dizer sobre o cão, o mesmo ocorrendo com Shakespeare. Nos provérbios populares, não havia sugestão de que o cão pudesse ser leal e afetuoso; ao contrário, temos ‘ganancioso como um cão’, ‘intratável como um cão de açougueiro’ e ‘vida de cão’²⁰⁶.

Porém, paradoxalmente, tanto nos bestiários medievais como na cultura popular, a fidelidade é a característica mais destacada dos cães. Se pensarmos na literatura ocidental, o cão de Ulisses, Argos, é um exímio representante dessa fidelidade canina. Em *Mitologia: mitos e lendas de todo o mundo*, relata-se que o cão foi o primeiro e único a reconhecer Ulisses (“O cão reconheceu Ulisses, mas sua mulher não”²⁰⁷, diz o filósofo Vladimir Safatle), independentemente das vestes de seu tutor, já que, na ocasião, este estava disfarçado de mendigo:

Como primeiro passo, Ulisses chegou ao palácio como mendigo. Cá fora, num monte de excrementos de animais, encontrava-se um cão velho. Era Argos, o cão fiel de Ulisses que tinha sido abandonado e condenado a morrer naquele monte de esterco e que o reconheceu imediatamente, tendo tido força para levantar a cabeça numa saudação, mas nada mais. O cão teve a alegria de saber que seu dono tinha regressado e, em seguida, deixou cair a cabeça e morreu²⁰⁸.

²⁰⁵ Thomas coloca em notas: “Revelation, XXII, 15; Thomas Brightman, *The revelation of St. John illustrated* (4ª ed., 1644), 888.” *Ibidem*, p.467.

²⁰⁶ Também, em notas, Thomas referencia: “Beryl Rowland, *Blind beasts* (Kent State U. P., 1971), 161; Caroline F. E. Spurgeon, *Shakespeare’s imagery* (Cambridge, 1935), 195-9; Tilley, *Dictionary of the proverbs*, 163, 74, 168; F. Edward Hulme, *Proverb Lore* (1902), 164. *Ibidem*, idem.

²⁰⁷ In: SAFATLE, V. “Reconhecido pelo cão”, *Revista Cult*, edição 155. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/03/reconhecido-pelo-cao/> . Acesso em: 25 fev. 2015.

²⁰⁸ In: BAILEY, G. et alii. *op. cit.*, 2006, p.196.

Não seria uma grande ironia substituir, no texto adiliano, a adúltera, infiel, pelos cães, *representantes* da fidelidade? Na lista dos principais animais que aparecem nos bestiários medievais, Maurice Von Woensel sintetiza a natureza do cão da seguinte forma:

Do cão destaca-se invariavelmente a fidelidade ao dono. Nos túmulos reais, a estátua jacente do rei tem um leão a seus pés, a da rainha um cão, simbolizando a fidelidade e as virtudes domésticas. Esta fidelidade é ilustrada por várias histórias, tais como a do cão que reconheceu e acusou o matador do dono. O cão cura suas feridas lambendo-as, e um cachorrinho amarrado ao paciente pode sanar-lhe feridas internas²⁰⁹.

Assim, a maior tensão do poema parece girar em torno da aproximação que é feita entre a imagem do cão e a imagem da mulher adúltera. Se na *Bíblia*, a mulher corre o risco de ser apedrejada por ter traído o cônjuge, no poema, há um deslocamento: os cães, símbolos da fidelidade, são apedrejados. Essa troca é bastante significativa para pensar esses cães adilianos. A lealdade canina pouco parece importar para todos que os apedrejam²¹⁰.

Pensando nessa aproximação entre cães (fiéis) e mulher (adúltera ou não) de modo mais amplo, poderíamos questionar sobre o porquê de estabelecer relações entre animais e mulheres. E, aqui, acreditamos ser válido mencionar um fato precursor do movimento pelos direitos dos animais. Segundo Peter Singer²¹¹, o livro *Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft, que reivindica direitos igualitários às mulheres teria sido parodiado em *A Vindication of the Rights of Brutes*, a fim de deslegitimar os argumentos de Wollstonecraft. Thomas Taylor, autor do texto paródico, compara as mulheres a

²⁰⁹ Esse glossário foi elaborado a partir dos seguintes estudos sobre bestiários: *Mediaeval latin and french bestiaries*, de Florence McCulloch; *The medieval menagerie*, de Janetta Benton e *Medieval beasts*, de Ann Payne. In: VAN WOENSEL, M. *op. cit.*, p.194, (grifos nossos).

²¹⁰ Nesse caso, o poema também induz a questionar se só há violência contra as mulheres, quando elas traem seus cônjuges. Infelizmente, lemos nas manchetes de jornal que essa violência não ocorre somente por esse motivo, como “Grupo no Reino Unido faz banco de dados de mulheres mortas por homens” (Notícia do jornal Folha de São Paulo – Ilustríssima. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/02/1590071-grupo-no-reino-unido-faz-banco-de-dados-de-mulheres-mortas-por-homens.shtml>). Acesso em 23 fev. 2015.

²¹¹ Sabemos que, atualmente, algumas de suas teorias, que se iniciaram na década de 70, já estão ultrapassadas. Outros pesquisadores, como Gary L. Francione (*Introdução aos Direitos Animais*) e Carlos Naconecy (*Ética & Animais*), por exemplo, levantam outras questões que não foram abordadas por Peter Singer. No entanto, uma das grandes contribuições de Singer foi a popularização do termo “especismo” (que ele pegou emprestado de Richard Ryder). Especismo, “por analogia ao racismo, (...) é o preconceito ou atitude tendenciosa de alguém a favor dos interesses de membros da própria espécie, contra os de outras.” Não iremos nos aprofundar nas questões sobre Direitos dos Animais nessa dissertação. Mas achamos relevante mencionar a comparação pejorativa realizada entre mulheres e animais para pensar em possíveis motivos de Adília Lopes ter aproximado os cães apedrejados das mulheres adúlteras. In: SINGER, P. *op. cit.*, 2010, p.11.

animais para ridicularizar o pedido daqueles direitos. Para ele, assim como é um absurdo pensar em direitos para os animais, também é um absurdo pensar em direitos para as mulheres²¹².

A publicação de Thomas Taylor é um exemplo de opressão à mulher. E a aproximação subliminar que é feita por Adília Lopes entre animais e mulheres com fins pejorativos é fulcral para o nosso trabalho, porque ambos são marginalizados e tratados como miseráveis.

Se voltarmos a uma das definições atribuídas ao cão nos bestiários medievais, poderíamos questionar: por que “a estátua jacente do rei tem um leão aos seus pés” e “a da rainha um cão”? Há uma desproporção entre os animais escolhidos para estar junto de um e de outro. Associar o animal grande e poderoso (leão) ao rei e o doméstico (cão) à rainha parece ser intencional. Já que o cão “simbolizava a fidelidade e as virtudes domésticas” e está associado à rainha, poderíamos pensar que eram essas mesmas *qualidades* que se exigiam dela (será que fidelidade e virtudes domésticas não são condições impostas a todas as mulheres e não só à rainha? Não são imposições culturais que querem atribuir essas características à “natureza” feminina?).

Quando Adília Lopes escolhe dar destaque justamente a esse animal doméstico, ela reconhece o seu valor e, ao mesmo tempo, denuncia a sua condição deplorável. As frases do texto vão intensificando gradativamente a marginalização dos cães. Mesmo diante de um “banquete”, da abundância e fartura, aos cães, restam apenas as sobras desprezadas: “Os cães são os que morrem de fome ao pé da mesa do banquete.”

Esse trecho parodia a famosa parábola do Rico e de Lázaro, na qual um homem pobre e doente tenta sanar sua fome ao pé da mesa do banquete de um homem rico:

²¹² Peter Singer dá mais detalhes sobre esse incidente: “Quando Mary Wollstonecraft, uma das precursoras das feministas atuais, publicou seu livro *Vindication of the Rights of Woman* [Defesa dos direitos das mulheres], em 1792, suas avaliações foram consideradas absurdas. Pouco tempo depois surgiria uma publicação anônima intitulada *A Vindication of the Rights of Brutes* [Uma defesa dos direitos dos brutos]. O autor dessa obra satírica (que agora se sabe ter sido Thomas Taylor, eminente filósofo de Cambridge) tentou refutar os argumentos de Mary Wollstonecraft, mostrando que eles poderiam ser levados um pouco mais longe: se o argumento a favor da igualdade valia quando aplicado às mulheres, por que não o seria para o caso de cães, gatos, cavalos? O raciocínio parecia válido também para esses ‘brutos’; no entanto, afirmar que eles teriam direitos seria obviamente absurdo. Portanto, o raciocínio mediante o qual se chegou a essa conclusão deve ser inválido e, se o é aplicado aos brutos, também deve sê-lo quando aplicado às mulheres, uma vez que os mesmos argumentos foram utilizados em ambos os casos.” *Ibidem*, p.3-4 (grifos nossos).

— Havia um homem rico que vestia roupas muito caras e todos os dias dava uma grande festa. Havia também um homem pobre, chamado Lázaro, que tinha o corpo coberto de feridas, e que costumavam largar perto da casa do rico. Lázaro ficava ali, procurando matar a fome com as migalhas que caíam da mesa do homem rico. E até os cachorros vinham lamber as suas feridas.”²¹³ (Lucas 16: 19-21).

Adília Lopes cria uma aproximação entre os cães e Lázaro, o mendigo leproso²¹⁴. Os cães, como o mendigo da parábola bíblica, são deixados de lado, são desprezados. Eles comem *resto* e é para essa pobreza destinada ao cão (ao mendigo e a todos aqueles que são marginalizados) que a poetisa também quer chamar a atenção. A imagem do “morrer de fome” indica que, para o cão, a miséria é total, o que contrasta com a imagem do banquete. Há também um destaque para a subordinação do cão. Cães (e mendigos) vivem da caridade alheia, dependem do outro para (sobre)viver. Aqui, também vale lembrar da “dependência” histórica que foi imposta às mulheres com relação aos homens, sobretudo, na questão financeira, já que muitas eram proibidas de trabalhar e/ou estudar. Mas e se a “caridade” lhes for negada? O poema mostra que não há caridade, não há compaixão, não há piedade com os cães: eles morrem (de fome).

É interessante notar que, na parábola do Rico e de Lázaro, são cães que se aproximam do mendigo para “lamber as suas feridas” e não o homem rico que, supostamente, é o ser que poderia enxergar o mendigo como semelhante (apenas “tostões”²¹⁵ os diferenciam), além das aparências. Porque é enxergando o outro, colocando-se em seu lugar que é possível ter compaixão (não no sentido de ter dó, mas de compartilhar a dor de outrem) e ajudá-lo naquilo que necessita. Nesse caso, o rico poderia, pelo menos, ter sanado a fome do mendigo, já que havia riqueza abundante.

Contudo, esse deslocamento de se colocar no lugar do outro, que pode ajudar a ser mais humano, no sentido de ter mais empatia com os viventes à volta (inclusive com os animais), não ocorre na parábola bíblica nem no poema. Na última frase do texto adiliano, a ausência de compaixão pelos cães é reforçada: “O esposo não veio para os desposar” parece ser uma paródia do seguinte excerto do Livro de Oseias: “E desposar-

²¹³ In: *Bíblia Sagrada*, 2000.

²¹⁴ Lázaro, o mendigo, não é o Lázaro, irmão de Marta e de Maria, ressuscitado por Jesus. Episódio presente no Evangelho de João 11: 38-44.

²¹⁵ Termo emprestado do seguinte trecho: “(era uma vez uma barata que fazia operações: tirava da barriga das pessoas tostões)”, presente no poema, sem título, que se inicia com “Depois do holocausto”, de Adília Lopes. Livro *Irmã Barata, Irmã Batata* (2000). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.412, (grifo nosso).

te-ei comigo para sempre; desposar-te-ei comigo em justiça, e em juízo, e em benignidade, e em misericórdias. E desposar-te-ei comigo em fidelidade, e conhecerás ao Senhor.”²¹⁶ (Oseias 2: 19-20). Essa passagem alegoriza a relação entre Deus e Israel na figura do homem fiel (Deus) e da mulher adúltera (Israel). O “Senhor Deus” pretende desposar-se com Israel, portanto, está disposto a perdoar a infidelidade do povo israelense²¹⁷ e selar acordos de paz²¹⁸. No poema, ao contrário, não há *matrimônio*. O “para sempre”, “em justiça”, “em juízo”, “em benignidade”, “em misericórdias” e “em fidelidade” concedidas à mulher adúltera que foi perdoada são negados aos cães. Além de não haver união, pressupõe-se que os cães ficaram à espera, por causa do verbo “vir”: “O esposo não veio para os desposar.”, repetimos. Os cães são explicitamente abandonados.

No poema como um todo, a imagem que prevalece associada aos cães é a imagem de desamparo e, frase a frase, ela vai se intensificando: há ódio (são apedrejados), há miséria (morrem de fome) e há abandono (não são desposados). Embora a temática principal gire em torno da imagem do cão, a poetisa expande essa condição miserável às imagens da mulher e do mendigo. Adília Lopes está problematizando a zona marginal de invisibilidade na qual cão, mulher e mendigo se encontram em momentos de privação de direitos, de desamparo político e social e de opressões cotidianas diversas. No caso específico dos cães, Adília também quer mobilizar e sensibilizar para algo que faz parte da vida real: a condição do cão de rua. Na rua, abandonado, ele está suscetível a crueldades e sofrimentos, está totalmente sujeito a vontades de seres humanos. Ao contrário da imagem criada de Cristo, a poetisa revela compaixão por cães, e os inclui (mesmo sendo animais) entre os “humilhados e ofendidos” que têm direito à justiça.

²¹⁶ Nesse caso, optamos por mencionar a versão portuguesa da *Bíblia* de “Almeida Corrigida e Revisada Fiel”, por causa da linguagem utilizada. O verbo “desposar” presente nessa passagem bíblica é o mesmo utilizado por Adília Lopes no poema analisado. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/os/2> Acesso em 5 mar. 2015.

²¹⁷ Não pretendemos nos aprofundar nessa questão complexa entre Deus e Israel, mas, a partir da leitura do Livro de Oseias, percebemos, em linhas gerais, que a antiga Israel era considerada infiel, principalmente, porque adorava vários deuses, indo contra o que prega o cristianismo que acredita num único Deus. Além disso, o povo de Israel era considerado iníquo pelos inúmeros pecados que cometiam crimes, corrupções, assassinatos, entre outros “adultérios espirituais”. Cf. Livro de Oseias. In: *Bíblia sagrada*, 2000.

²¹⁸ Porém, segundo a Bíblia, resumidamente, Israel voltará a trair o “Senhor Deus” adorando o Deus deles (Baal), (Oseias 3:5). Com isso, o Deus do cristianismo acusará Israel: “– Não há sinceridade, não há bondade, e ninguém neste país quer saber de Deus. Juram falso, mentem, matam, roubam e cometem adultério. Os crimes e os assassinatos aumentam. Por isso, a terra ficará seca, e tudo o que vive nela morrerá. Morrerão os animais, as aves e até os peixes.” (Oseias 4: 1-3). In: *Bíblia Sagrada*, 2000.

Retomando a frase inicial do poema, agora, após todas essas considerações, podemos pensar em motivos pelos quais “Cristo não gostava de cães”. Num primeiro momento, essa afirmação enfatiza o desprezo vivido pelos animais abandonados, pois o texto vai fornecendo exemplos desse abandono e, se lembrarmos do Evangelho de Mateus, no qual Jesus diz: “— Não deem para os cachorros o que é sagrado, pois eles se virarão contra vocês e os atacam, não joguem as suas pérolas para os porcos, pois eles as pisarão.”²¹⁹ (Mateus 7:6), essa frase alegoriza através da figura do cão a incapacidade do animal entender a linguagem simbólica²²⁰. Nessa passagem bíblica, o cão simboliza as pessoas que não entendem questões espirituais e que, portanto, rejeitam o Evangelho. Em outras palavras, Jesus quer dizer que não adianta pregar o Evangelho para quem não estiver disposto a entender. Assim, o Cristo adiliano não gosta de cães, também, porque esses animais, literalmente, não compreendem o valor do sagrado. Porém, é intrigante perceber que mesmo os cães, *animais em si*, não compreendendo o valor do sagrado, sua principal simbologia, a fidelidade, é a que “nomeia” aqueles que seguem os valores cristãos. Ora, cristãos não são também chamados de “fiéis”? O cão é fiel ao dono por amor, mas os chamados “fiéis” a Deus também não o são por amor? Nem sempre. Então, Adília intensifica a sua “crítica” ironizando a ida à missa num outro poema²²¹, no qual cristãos entram na igreja “como cão por vinha vindimada” (isto é, “entram e vão-se embora”, passam por lá rapidamente), não compreendem nada do que o padre diz, pois este “parece que tem favas na boca”, mas, ainda assim, a ida à missa pode ter sido útil, já que é “verão” e lá dentro “há sombra”. Se o cão não entende o que é dito na missa, pois, como dissemos, ele não compreende a linguagem simbólica, tampouco, a dimensão do sagrado, os cristãos, aqui mencionados, não se diferenciam tanto desse animal.

Novamente, brincando com textos, a poetisa desdobra a imagem de Cristo (lembramos que ele também foi humano) que nega amor aos cães num Deus que prefere os animais às pessoas. A supremacia humana sobre os demais viventes da Terra presente no Gênesis é ironizada no seguinte poema: “Deus gosta das famílias dos animais, dos ninhinhos, das ninhadas, mas das pessoas não. Por isso, para Deus, a maior invenção da

²¹⁹ Evangelho de Mateus 7:6. In: *Bíblia Sagrada*, 2000, (grifo nosso).

²²⁰ Agradeço aos apontamentos da orientadora, Paola, que ajudou na expansão da análise.

²²¹ Poema do livro *Irmã Barata, irmã batata* (2000): “Um cão entra na igreja durante a missa. Entra e vai-se embora. Como cão por vinha vindimada. Ninguém se incomoda a enxotá-lo. Verão. Moscas. Bebés a dormir. O padre parece que tem favas na boca. Ninguém percebe nada do que ele diz. Ao menos, dentro da igreja, há sombra.” In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.403.

humanidade é a contracepção.”²²² A poetisa desmistifica a ideia de que todos os animais teriam sido criados para servir o humano e revela que Deus, sendo Amor, não abandona os animais (incluindo os cães).

2.2.1. A Laika de Adília Lopes

Sensível a esta questão do cão abandonado, Adília Lopes cria a imagem de *sua* cadela Laika, no livro *A continuação do fim do mundo*, cujo título já pode indicar um diálogo intertextual com a novela póstuma, *Do fim do mundo*, de Nuno Bragança. Segundo José Bonifácio, a novela de Bragança é considerada por muitos “um objeto inacabado”²²³, e se pensarmos que Adília quer “ser/ reparadora/ de brechas”²²⁴ faz sentido dar continuidade àquela narrativa.

Ao fim da obra bragantina, o personagem Túlio Gomes Vítor deixa a sua esposa Vera para ir atrás da “mulher jovem do comboio” que, desde o início da narrativa, o intrigava: “Levantou os olhos e viu uma mulher jovem que sorria de o ver sorrir. Durante um largo instante, sorriram. Sorriam de um sorriso alheio e isto sem quaisquer inibições.”²²⁵ Mesmo inquieto por não saber se seria aceito pela desconhecida, ele decide correr o risco e vai em busca de uma nova história para si:

A ideia de que deixara Vera sem saber se tinha garantida a desejada nova companheira era fonte de alguma inquietação, porque solto de Vera, como irremediavelmente estava, não seria com qualquer pessoa que ele estabeleceria uma relação heterossexual monogâmica. Se a mulher do comboio o não quisesse, talvez decorresse muito, irreparável tempo, antes que ele encontrasse – se encontrasse – alguém como ela. Túlio corria assim o risco de saltar dum trapézio para outro sem saber se agarraria o segundo trapézio, e sem rede. Fazia as coisas deste modo por pura fidelidade ao que sempre fora do estilo dele.²²⁶

²²² *Ibidem*, p.404.

²²³ Diz Bonifácio, no artigo “Nuno Bragança ainda está na clandestinidade”. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=217789>. Acesso em 3 fev. 2015.

²²⁴ Trecho do seguinte poema do livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006): “Acabou/ o tempo/ das rupturas// Quero/ ser/ reparadora/ de brechas”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.572-573 (grifos nossos).

²²⁵ Trecho da novela *Do fim do mundo*. In: BRAGANÇA, N. *Obra Completa* (1969-1985), 2009, p.662.

²²⁶ *Ibidem*, p.715-716.

O encontro entre Túlio e “a mulher do comboio” e o desfecho do iminente casal fica *em aberto*. É nessa brecha que Adília entra e se propõe a contar a história de amor desse casal no seu livro de poemas narrativos.

Ainda que o antigo casal, Túlio e Vera, não tivesse animais de estimação, é possível encontrar pequenas referências a animais, que quase passam despercebidas, na narrativa de Bragança. Interessa-nos, aqui, o seguinte trecho no qual se associa, de modo indireto, uma presumível relação entre animais e a mulher que tricota uma “camisola *grenat*”: “As agulhas atiravam-se à lã com sacões frenéticos de insecto, e enrolavam sobre si mesmo o fio que une o animal ao Homem, por interposta peça de roupa.”²²⁷

Pensando na questão animal, supomos que seja esse fio que Adília Lopes retoma tanto para abordar a união que pode ser estabelecida entre animais e humanos como para dar continuidade à *tessitura* da “mulher do comboio” que vai muito além do *grenat*. Assim, a poetisa não só recupera a imagem dessa “mulher jovem”, atribuindo-lhe um nome, Maria Andrade, e uma biografia que eram ausentes em *Do fim do mundo* como, também, inclui em seus versos a imagem de uma cadela chamada Laika. A escolha desse nome para a cadela é sintomática, pois pode sugerir uma outra “continuação”. Nesse caso, estaríamos diante de uma outra história, de um outro “fim” para a famosa Laika russa que foi para o espaço.

A Laika adiliana tem uma família. Inicialmente, era companheira de Maria Andrade que vivia com as avós e, depois do casamento de sua “dona” com Túlio, passa a compor a vida do casal. Criar um lar para Laika é o principal contraponto que a poetisa estabelece com a Laika real que era de rua.

Cadela vira-lata, Laika tornou-se uma das cachorras mais conhecidas na cultura popular, por ter sido considerada o primeiro ser vivo a orbitar a Terra²²⁸. Sua história causou, e ainda causa, bastante polêmica. Antes de Laika partir no Sputnik 2, em novembro de 1957, a antiga União Soviética fez testes com vários outros cães²²⁹. As

²²⁷ *Ibidem*, p.662 (grifo nosso).

²²⁸ In: 1957: Russians launch dog into space. *BBC*, 3 nov. 1957. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/november/3/newsid_3191000/3191083.stm . Acesso em 5 fev. 2015.

²²⁹ In: FIRMINO, T. Cadela Laika só viveu cinco a sete horas. *Público*, Lisboa, 29 out. 2002. Disponível em: <http://www.publico.pt/ciencias/jornal/cadela-laika-so-viveu-cinco-a-sete-horas-175991> . Acesso em 5 fev. 2015.

cobaias eram cães de rua e deveriam ser fêmeas. Explica o professor e pesquisador Renato Las Casas:

Eram escolhidos cães de rua, uma vez que esses teriam estrutura psicológica mais adequada para suportar o rigor e o “estresse” de tais viagens, do que cães “bem criados”. Eram também escolhidas fêmeas, não apenas por seus temperamentos mais dóceis, mas também porque o equipamento desenvolvido para coletar a urina e as fezes dos animais foi desenvolvido apenas para as fêmeas²³⁰.

O *treinamento* era bem cruel, “Mantínham-nos em gaiolas pequenas durante 15 a 20 dias, só que isso levava os animais a reter a urina e as fezes e, por conseguinte, a ficarem desassossegados e à degradação geral das suas condições físicas”²³¹. Dessa preparação, três cadelas foram selecionadas: Laika, Albina e Mushka, mas foi “Laika que se mostrou melhor preparada”²³².

Desde o início, os cientistas envolvidos no projeto de Sputnik 2 sabiam que Laika não voltaria com vida. Houve várias especulações sobre sua morte e só em 2002 que se soube como ela, de fato, havia morrido. “Não viveu tanto tempo, nem teve a morte pacífica e sem sofrimento anunciada ao mundo pelas autoridades da então União Soviética”²³³. Segundo David Whitehouse, em artigo da *BBC*, Dimitri Malashenkov, no Congresso Mundial Espacial, “revelou agora novos detalhes sobre a viagem de Laika, que recebia comidas em forma gelatinosa e foi acorrentada para que não se mexesse durante o lançamento.”²³⁴ E também declarou como ela teria morrido.

A temperatura e a umidade da cápsula do Sputnik aumentaram muito após o lançamento do foguete. De cinco a sete horas depois do lançamento, os soviéticos não receberam mais nenhum sinal de vida de Laika. Anteriormente, acreditava-se que Laika havia sobrevivido por pelo menos quatro dias no espaço - ou até uma semana, quando o foguete parou de enviar sinais à Terra²³⁵.

²³⁰ In: LAS CASAS, R. *Animais no espaço*, (grifos nossos). Disponível em: <http://www.observatorio.ufmg.br/Pas107.htm>. Acesso em 5 fev. 2015.

²³¹ In: FIRMINO, T. *op. cit.*

²³² In: WHITEHOUSE, D. Cadela Laika morreu antes do que se acreditava no espaço. *BBC – Brasil*, 28 out. 2002. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/ciencia/021028_caomtc.shtml Acesso em: 5 fev. 2015.

²³³ In: FIRMINO, T. *op. cit.*

²³⁴ In: WHITEHOUSE, D. *op. cit.*

²³⁵ *Ibidem*.

(Foto: Inca News, In: Acervo do Jornal *O Estado de São Paulo*²³⁶.)

Por conta de seu fim trágico e por ter contribuído para os avanços científicos na área da astronomia, Laika é considerada heroína. Em abril de 2008, construíram um monumento para homenageá-la, na Rússia²³⁷. Mas, antes mesmo dessa data, muitos artistas fizeram suas próprias homenagens à cadela, alguns até se mobilizaram a criar novos destinos para ela²³⁸. Desse modo, presumimos que a cadela Laika de *A Continuação do fim do mundo* também possa representar uma dessas homenagens.

É no poema “A Cópula”²³⁹ que ela aparece pela primeira vez no livro de Adília Lopes. Embora o foco, nesse caso, seja o primeiro ato sexual entre Túlio e Maria Andrade

²³⁶ Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,caes-foram-essenciais-para-conquista-do-espaco,9334,0.htm>. Acesso em 5 fev. 2015.

²³⁷ In: Rússia inaugura monumento à cadela Laika, primeiro ser vivo a ir ao espaço. *Folha de São Paulo*, 11 abr. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2008/04/391343-russia-inaugura-monumento-a-cadela-laika-primeiro-ser-vivo-a-ir-ao-espaco.shtml>. Acesso em 5 fev. 2015.

²³⁸ Como exemplos, destacamos a banda espanhola *Mecano* que interpretou a música “Laika”, composta por Ignacio Cano. (A edição de Ariel Mendoza mostra imagens e vídeos da Laika verdadeira: <https://www.youtube.com/watch?v=nfXtqiRS64c>. Mendoza também possui um blog dedicado à cadela, no qual é possível encontrar várias obras que se inspiraram em Laika: <http://elefectolaika.blogspot.com.br/p/historia-de-laika.html>.) E o filme sueco *Mitt liv som hund* (*Minha vida de cachorro*), dirigido por Lasse Hallström, narra poeticamente a infância de um menino que, em seus momentos de indagações e questionamentos, se compara à cadela Laika.

²³⁹ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.214-116.

realizado antes do casamento, destacaremos apenas três estrofes nas quais há a imagem de Laika:

(...)
Maria Andrade
vivia com as avós
ambas surdas
(os pais estavam
na terra
isto é
debaixo da terra)
e com a cadela Laika.

A cadela Laika
era estéril
mas fora operada
para não ter
cachorrinhos
e já fizera a menopausa

Porém
como Santa Isabel
estava grávida
e como Maria
não havia sequer
cão
(era um milagre
uma coisa que acontecia
Paula vai pela estrada de Damasco
e deixa de ser Saulo)
(...)

Num primeiro momento, os versos enfatizam a impossibilidade de Laika poder engravidar: “era estéril”, “mas fora operada”, “e já fizera a menopausa”. Os versos mostram uma questão de ordem natural, a esterilidade, e outra própria da ciência, a intervenção cirúrgica que, inclusive, induzirá a menopausa. O “mas”, aqui, é usado como sinônimo de “mesmo assim” (e não como adversativa) para reforçar o que foi dito anteriormente (Laika “era estéril”). São três elementos de naturezas distintas, que levam para um mesmo fim e potencializam a imagem da não reprodução: a cadela não pode ter filhotes.

“Porém”, com o nítido intuito de se opor a tudo o que foi dito anteriormente, o estranhamento vem em seguida, quando sabemos que Laika “estava grávida”. A inviabilidade disso ocorrer por vias “naturais” evidencia que somente um milagre possibilitaria a gestação. E é exatamente isso que será desenvolvido na estrofe em

questão. A cadela Laika é comparada explicitamente com imagens de santas (Isabel²⁴⁰ e Maria²⁴¹) e como ambas foi abençoada com um milagre. Há um poema²⁴² no livro especialmente para esse momento:

Laika dá à luz
oito cachorrinhos
na cama de casal
de Túlio e Maria Andrade
mas a cama tem resguardo

É como se os seus cachorrinhos também tivessem o valor de um milagre, já que são *frutos de milagre*. Embora seja possível perceber um tom irônico na explicação do acontecimento: “era um milagre/ uma coisa que acontecia”, o que queremos ressaltar é esse deslocamento da imagem da cadela para a imagem das santas (no qual, aliás, também há ironia e humor). Adília Lopes eleva a imagem de Laika e até mesmo a *santifica* metaforicamente. Essa valorização se opõe ao tratamento dado a Laika real que fora, basicamente, sacrificada. Podemos perceber esse engrandecimento da Laika adiliana também no uso do termo “grávida” no lugar de “prenhe”. Parece mero detalhe, mas essa troca revela uma equalização no modo de ver a cadela. Ela é vista como semelhante e, por isso, o termo “grávida” utilizado para mulheres está no lugar de “prenhe”, que é comumente usado para animais.

Lembramos também que, em Portugal, há uma famosa lenda relacionada a Rainha Santa Isabel (esposa de D. Dinis). Achamos importante mencioná-la, uma vez que ela

²⁴⁰ No poema, a “Santa Isabel” (esposa de Zacarias) é uma referência direta da *Bíblia*, pois a infertilidade e a gravidez concedida por milagre aproximam-na de Laika. Cf. Evangelho de Lucas 1: 7: “Mas não tinham filhos porque Isabel não podia ter filhos e porque os dois já eram muito velhos.” In: *Bíblia Sagrada*: Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000, p.47 (grifo nosso) (Novo Testamento). Na versão da *Bíblia* portuguesa, Almeida Corrigida e Revisada Fiel, essa passagem foi traduzida da seguinte forma: “E não tinham filhos, porque Isabel era estéril, e ambos [Isabel e Zacarias] eram avançados em idade.” (grifo nosso). Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/1> . Acesso em: 9 mar. 2015.

²⁴¹ A imagem de “Maria” também é uma referência bíblica. Para indicar que não houve o ato consumado (lembramos que, mesmo casada com José, Maria era virgem), o poema diz que “não havia sequer/ cão”. Cf. Evangelho de Mateus 1:18: “Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: Que estando Maria, sua mãe, desposada com José, antes de se ajuntarem, achou-se ter concebido do Espírito Santo.” (grifo nosso). Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/1> . Acesso em: 9 mar. 2015.

²⁴² In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.249.

exemplifica ações de amor e caridade, que poderão ser vistas no modo como a Laika e seus cachorrinhos são tratados por Maria Andrade. Diz “O Milagre das Rosas”²⁴³:

A mulher de D. Dinis, a rainha Santa Isabel, tornou-se célebre pela sua imensa bondade. Ocupava o tempo a fazer bem a quantos a rodeavam, visitando e tratando doentes, distribuindo esmolas pelos pobres. Ora, conta a lenda que o rei, já irritado por ela andar sempre misturada com mendigos, a proibiu de dar mais esmolas. Mas, certo dia, vendo-a sair furtivamente do palácio, foi atrás dela e perguntou o que levava escondido por baixo do manto. Era pão. Mas ela, aflita por ter desobedecido ao rei, exclamou:
- São rosas, Senhor!
- Rosas, em Janeiro?- duvidou ele.
De olhos baixos, a rainha Santa Isabel abriu o regaço - e o pão tinha-se transformado em rosas, tão lindas como jamais se viu.

O apreço pela cadela Laika também pode ser visto na maneira como ela é cuidada ao dar à luz. Deixá-la parir na cama do casal expressa, novamente, a sua importância. Além disso, o último verso do poema revela: “mas a cama tem resguardo”. Se, por um lado, podemos pensar que colocaram o resguardo (espécie de capa) na cama para que esta não sujasse durante o parto garantindo, assim, a higiene do objeto; por outro, o resguardo também pode enfatizar a proteção dos filhotes contra qualquer tipo de acidente (berços, geralmente, possuem resguardo). A palavra “resguardo” também denota o “período de repouso após o parto”²⁴⁴.

Também por serem narrativos, é possível perceber uma relação sequencial, sobretudo temporal, entre os poemas de *A continuação do fim do mundo*. Por isso, ao longo das análises, recorreremos a versos “soltos” para corroborar nossa leitura. Dos sessenta que compõem a obra, dez apresentam a imagem de Laika e destes apenas dois têm como centro a cadela e/ou seus cachorrinhos. Um já foi mencionado (poema que “narra” o parto de Laika) e o outro²⁴⁵ que consideramos ser o principal é o próximo que será analisado:

O cachorrinho morto
de Laika
foi cremado
no forno da Câmara
com os cães e os gatos

²⁴³ Há uma versão dessa lenda, elaborada por Marta Costa, no site da Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/iej/alunos/2001/lendas/Lendas%20de%20Coimbra.htm> . Acesso em: 9 mar. 2015.

²⁴⁴ Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/resguardo> . Acesso em: 10 mar. 2015.

²⁴⁵ Poema do livro *A continuação do fim do mundo* (1995). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.273.

humilhados e ofendidos
abandonados atropelados e abatidos
Maria Andrade entregou-o
embrulhado no lenço
de seda cor-de-rosa
que tinha uma manchinha
de lixívia
Maria Andrade despediu-se
do cachorrinho morto
com um beijo
e a seguir teve de entrar
na capela da Academia Militar
para chorar

Laika teve oito cachorrinhos, “(...) mas um não sobreviveu/ ao parto”²⁴⁶, e é sobre esse cachorrinho morto que o poema irá tratar. De modo geral, podemos dividi-lo em três partes para elaborarmos considerações a respeito desse texto poético. Num primeiro momento, os versos (do 1º ao 7º) indicam o destino que foi dado ao falecido, “foi cremado”. Depois, há uma espécie de “recuo temporal” e nos é revelado o modo como Maria Andrade entregou o corpo do filhote (do 8º ao 12º versos). E, por fim, dando continuidade à segunda parte, temos a última despedida entre Maria Andrade e o cachorrinho morto e a manifestação do luto em pranto (do 13º ao 18º versos).

Após essa divisão, percebemos que a primeira parte, exatamente a que abre o poema, apresenta um “deslocamento temporal” em relação às demais. Qual teria sido a intenção de alterar a ordem dos momentos “narrados” e de antecipar o procedimento realizado com o corpo? Já sabíamos, por um outro poema, que o cachorrinho estava morto e, por ele não ter sobrevivido ao parto, havia poucas possibilidades de mostrar a sua morte paulatinamente, como a do “Raposão gato”, porque esse filhote viveu pouco. Aqui, a temática principal não parece girar em torno da morte, mas do processo pós-morte e do “destino final” de animais domésticos (tanto dos “queridos” como dos “negligenciados”). Há um aspecto dessa cremação que se quer destacar e que, ao mesmo tempo, parece criar a maior tensão do poema.

“O cachorrinho morto/ de Laika” não foi cremado sozinho, houve uma cremação coletiva. O filhote tão bem cuidado foi cremado, “no forno da Câmara”, junto com animais domésticos tratados como *resto*, considerados lixo: “com os cães e os gatos/

²⁴⁶ Trecho do poema, sem título, que se inicia com o verso “Enterrem-se os mortos”, presente no livro *A continuação do fim do mundo*. *Ibidem*, p.272.

humilhados e ofendidos/ abandonados atropelados e abatidos”. O sexto verso além de caracterizar esses cães e gatos também pode ser uma referência ao romance de Fiódor Dostoiévski²⁴⁷. Embora *Humilhados e Ofendidos* não aborde animais em sua temática principal, lemos, logo no primeiro capítulo, a morte de um cachorro tão miserável quanto seu “dono”. Ambos são humilhados numa confeitaria, onde vão somente para se aquecer. Em vida, na pobreza, eles se uniam, e na pobreza eles morreram (quase simultaneamente). O velho ficou tão descompensado após a morte de seu, até então, único companheiro que, instantes depois, estrebuchou e também faleceu (de tristeza?):

— Azorka, Azorka! — mastigou ele com sua voz trêmula de velho. — Azorka!

Azorka não se mexeu.

— Azorka, Azorka! — repetiu o velho, aflito, mas o cachorro continuou na mesma posição.

A bengala caiu de sua mão. Ele se ajoelhou e com as duas mãos levantou o focinho de Azorka. Pobre Azorka! Estava morto. Morreu silenciosamente aos pés de seu dono, talvez de velhice, talvez de fome. Por um minuto, o velho olhou para ele, perplexo, como se não entendesse que Azorka já havia morrido. Depois, quieto, inclinou-se para seu antigo criado e amigo e apertou o rosto pálido contra o focinho morto. Houve um minuto de silêncio. Todo nós ficamos comovidos... Finalmente, o pobre levantou-se. Estava pálido e tremia como se estivesse com calafrios.

(...)

— Falta-me ar — pronunciou ele [o velho] com voz rouca, quase inaudível. — Falta-me ar!

(...)

O velho não se mexia. Peguei-o pelo braço. Ele caiu como se não tivesse vida. Olhei para seu rosto, toquei nele — já estava morto.²⁴⁸

Se o velho, que era um ser humano, foi tão humilhado, o que seria daquele pobre cachorro que o acompanhava? É sobre esses animais que recai o olhar de Adília Lopes. Se nos atentarmos à estrutura do poema, veremos que as rimas pobres (humilhados/ abandonados/ atropelados; ofendidos/ abatidos) podem corroborar a condição miserável desses animais que, contrastam com o filhote de Laika, pelo modo como são tratados, pela *vida* que levam e pelo significado que lhes atribuem: lixo, resto, detrito.

Do mesmo modo que o poema mostra que a cremação não foi uma exclusividade do cachorrinho de Laika (ao contrário, o texto propõe uma inclusividade), ele cria uma tensão entre cães amados, que tiveram uma família, e cães “vadios”, que habitavam as

²⁴⁷ No poema “O casamento” de *A continuação do fim do mundo*, o romance *Os Irmãos Karamazov* é mencionado explicitamente. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.228.

²⁴⁸ In: DOSTOIÉVSKI, F. *Humilhados e ofendidos*, 2015, p.12-14 (grifos nossos).

ruas. O cachorro tão bem cuidado, considerado muitas vezes até membro da família, será “descartado” da mesma forma e com os “quaisquer”? É a partir desse questionamento que podemos pensar em outras problematizações presentes no poema: 1) Quem se importa com animais de rua e com o “descarte” de seus corpos? Causará incômodo se o “descarte” for feito do mesmo modo e com lixo? e 2) Animal amado ou não amado, cuidado ou não cuidado, de raça ou vira-lata, todos, ao fim da vida, não virarão “pó”?

É válido mencionar que antes de a legislação europeia obrigar “que os cadáveres [de animais domésticos e selvagens] [fossem] imediatamente incinerados, devido ao risco de contaminação biológica”, eles eram descartados em lixos comuns. Segundo José Manuel Palma, da empresa Ambimed²⁴⁹, “os cadáveres de animais de companhia, como cães e gatos, eram classificados como resíduos sólidos urbanos e depositados nos contentores de lixo normais, com grandes riscos de contaminação biológica”²⁵⁰. Essas informações também ajudam a pensar a escolha pela “cremação” à inumação.

Por um lado, Adília Lopes revela humanidade ao mostrar, em seu poema, que todos os animais mortos viraram pó, independentemente de suas condições em *vida*. Por outro, retoma a imagem cristã “do pó ao pó”, que está presente em várias passagens da *Bíblia*, como: “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás.”²⁵¹ (Gênesis 3: 19), “Todos vão para o mesmo lugar; vieram todos do pó, e ao pó todos retornarão.”²⁵² (Eclesiastes 3: 20) e “E o pó volte à terra, como o era, e o espírito volte a Deus, que o deu.”²⁵³ (Eclesiastes 12:7).

Como flashes de memória, do oitavo verso em diante, acompanharemos os passos de Maria Andrade até o cachorrinho ser cremado, no início do poema (há uma circularidade pressuposta no modo como os versos estão encadeados). Mesmo depois de

²⁴⁹ Trata-se de uma empresa que realiza o descarte de resíduos hospitalares e que, agora, também trabalha com cremação de animais (“gestão de subprodutos de origem animal”, como eles nomeiam). Cf. site da empresa: <http://www.stericcycleportugal.pt/>.

²⁵⁰ Informações contidas no artigo “Crematório para animais começa hoje a funcionar em Beja”, publicado no jornal *Público*. Disponível em: <http://www.publico.pt/local/noticia/crematorio-para-animais-comeca-hoje-a-funcionar-em-beja-1327230>. Acesso em: 11 mar. 2015.

²⁵¹ Segundo a tradução da *Bíblia* portuguesa, na versão Almeida Corrigida e revisada Fiel. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>. Acesso em: 12 mar. 2015.

²⁵² Segundo a tradução da *Bíblia* portuguesa, na Nova Versão Internacional. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/ec/3/20+>. Acesso em 12 mar. 2015.

²⁵³ Segundo a tradução da *Bíblia* portuguesa, na versão Almeida Corrigida e revisada Fiel. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ec/12>. Acesso em: 12 mar. 2015.

morto, o filhote recebe afeição. Maria Andrade tem o cuidado de embrulhá-lo “no lenço/ de seda cor-de-rosa”. Mas, há um pequeno detalhe nesse lenço que pode se relacionar com a imagem dos “humilhados e ofendidos”: “...tinha uma manchinha/ de lixívia²⁵⁴”, isto é, uma machinha branca. O uso do diminutivo pode expressar a insignificância do tamanho da mancha, entretanto, será que Maria Andrade usaria um lenço manchado? É com esse objeto, possivelmente, inutilizado que ela embrulha o filhote. Esse detalhe não coloca em xeque o afeto que ela sente pelo bicho, mas pode revelar que todos os animais (mesmo aqueles que são embrulhados em lenços de seda cor-de-rosa) estão numa zona de marginalidade em relação aos seres humanos.

O último contato, o último adeus entre Maria Andrade e o cachorrinho morto é exprimido “com um beijo” (a mesma imagem de despedida presente no poema do “Raposão gato”). Gradativamente o poema vai nos levando para um silêncio que mistura sentimentos de saudade, de dor, de fragilidade e que desencadeará em lágrimas (do 13º ao último versos). Maria Andrade não entrou “na capela da Academia Militar” para rezar, mas “para chorar”. A imagem da “capela da Academia Militar” só aparece duas vezes ao longo do livro: na mesma capela em que ela se casa com Túlio, depois, ela se despede do filhote; o local que representou um momento de alegria e o começo do casamento é o mesmo que representa um momento de dor e despedida. É relevante mencionar que “(...) foi diante/ do Santíssimo Exposto/ da Academia Militar/ que Túlio e Maria Andrade/ se prometeram ser/ até depois da morte”²⁵⁵. Ela escolhe um lugar que lhe fora significativo para se amparar. Além do choro ser uma manifestação afetiva em que vários sentimentos se misturam, como foi dito, é como se todos os recursos da linguagem verbal já tivessem se esgotado e só restassem as lágrimas. Afinal, após a perda de alguém estimado, não somos arrebatados por uma dor pungente e também por uma sensação estranha de confirmar que tudo que aqui vive é efêmero, inclusive nós mesmos?

Como no início dessa análise mencionamos a questão “temporal” que permeia os versos, nesse momento, recorrendo às teorias de Alfredo Bosi, percebemos nesse poema um “encontro de tempos heterogêneos”²⁵⁶, no caso: o tempo da cremação, o tempo da

²⁵⁴ A lixívia é um produto químico usado para clarear roupas. No Brasil, ela equivale a “cândida” (termo popular), a água sanitária.

²⁵⁵ Trecho do poema “Casamento”. Eles mesmos “se prometem ser” provavelmente, porque, segundo o poema “(...) Não tinha havido/ cerimônia religiosa/ Túlio descobrira/ que não era católico/ e Maria Andrade descobrira/ que não era baptizada/ nenhum padre os quis/ casar assim (...)”. Este poema faz parte do livro *A continuação do fim do mundo*. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.225-230 (grifos nossos).

²⁵⁶ In: BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*, 2000, p.145.

despedida e o tempo do pesar; e, nesse encontro, tudo se faz presente. Diz Bosi, que “Na poesia cumpre-se o presente sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro, presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca.”²⁵⁷. Eis o que ocorre nesse poema adiliano.

Em entrevista concedida a alunos da “Escola Secundária José Gomes Ferreira”²⁵⁸, Adília Lopes responde que o livro que mais gostou de escrever foi *A continuação do fim do mundo*. Para essa pesquisa, é o livro mais importante para pensar a imagem do cão na poesia adiliana. O poema²⁵⁹ que encerra essa obra também é o último que contém a imagem de Laika, do cachorrinho morto e dos cachorrinhos vivos (juntamente com os outros integrantes da família):

Túlio e Maria Andrade
Laika e o cachorrinho morto
e os cachorrinhos vivos
Hércules e Íficles
Amra Fiama e Elisabeth
e o sexto filho irmãozinho
por conceber
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)

Belas – Casa dos Bicos, 10-13 de Junho de 2001

²⁵⁷ *Ibidem*, p.141.

²⁵⁸ A entrevista na íntegra está disponível no blog da escola: <http://gavetadenuvens.blogspot.com.br/2005/09/entrevista-adlia-lopes.html>. Último acesso em: 4 mar. 2015.

²⁵⁹ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.276 (grifos nossos).

2.2.2. Humilhado ou Contemplado: eis o cão de todos os dias

Após as análises dos poemas selecionados, como podemos pensar a imagem do cão na poesia de Adília Lopes? E o que a imagem do cão representa para essa poesia? Primeiramente, podemos enquadrá-los em dois principais eixos a saber: 1) o cão humilhado e 2) o cão contemplado; mas, ambos, cães do cotidiano ou, como diz a poetisa, “o cão animal que ladra”²⁶⁰.

No primeiro caso, presenciamos na poética de Adília uma forte crítica do cão ter sido banalizado na nossa sociedade. Mesmo sendo fiéis e companheiros tanto dentro da simbologia como na vida real, mesmo possuindo essa grande carga de servidão ao humano, cães a todo momento são maltratados, como pôde ser visto na análise do poema “Cristo não gostava de cães”. Há a simbologia cristã que transpassa a imagem do cão, contudo o foco principal esteve ligado à miserabilidade desse animal. Outros poemas confirmam a violência, a fim de criticá-la e denunciá-la: a) cachorros são enforcados (“Durante/ o PREC/ enforcaram/ uma cadela/ nas traseiras/ do meu prédio”²⁶¹); b) há pessoas que, além de perversas, não se importam com o sofrimento do animal (“... Há dois cães enforcados na minha vida. O meu cão, o Reco. Não vi. Pelo jardineiro. Contou-me, sem piedade, a professora de Português. E uma cadela nas traseiras do meu prédio. Vi. Foi horrível. Não vi quem foi.”²⁶²); c) cachorros são abandonados (“1 de Abril de 2011, 6ª feira/ Vi um cão abandonado.”²⁶³); d) a imagem da cadela também é usada para xingamento (“Cabra porca cadela burra vaca/ bichos queridíssimos/ palavras feias porquê?! tanta estupidez”²⁶⁴). A inércia diante de maus-tratos contra cães também é criticada, como é possível ver através do arrependimento do sujeito poético do poema²⁶⁵ a seguir:

²⁶⁰ Essa expressão aparece em dois momentos na obra da poetisa. Primeiro, na crônica “Ovos Estrelados”, publicada em 21 de maio de 2001. Disponível em: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/ovos-estrelados-157984>. E, depois, no livro *Manhã*, no poema que dá título ao subcapítulo dos cães. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2015, p.92.

²⁶¹ Poema do livro *Poemas Novos* (2004). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.540.

²⁶² Trecho do poema “Os cães enforcados” presente no livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006). *Ibidem*, p.569-570.

²⁶³ Versos do poema “Diário Lisboaeta” presente no livro *Café e Caracol* (2011). *Ibidem*, p.667.

²⁶⁴ Trecho do poema “6 poemas” presente no livro *Café e Caracol* (2011). *Ibidem*, p.663-664.

²⁶⁵ Poema “Em Sarajevo” do livro *Os namorados pobres* (2009). *Ibidem*, p.617-618.

(...)
rezo um padre nosso e uma avé Maria
(...)
por ter visto uma cadela morrer enforcada
pela fita do estore
na janela do retornado das traseiras
sem eu ter feito nada por ela
por não ter socorrido um doberman
a quem o veterinário aparou as orelhas
e que ganiu com as ligaduras
com sangue
nas orelhas
ao meu lado
na clínica
(...)

No segundo caso, a poetisa revela o modo como, para ela, os cães deveriam *viver* e como deveriam ser tratados, sobretudo, no livro *A continuação do fim do mundo*, no qual ela parece retomar a imagem da cadela Laika, *animal em si*, que era de rua e foi *sacrificada*, para mudar o seu destino. Ainda assim, não se esquece dos cães marginalizados e os inclui junto com os bem tratados, como pudemos ver no poema que trata do “cachorrinho morto de Laika”.

Dessa forma, a Laika adiliana seria um desdobramento da cadela russa que foi usada em um experimento científico. Nesse sentido, a história de Laika é atualizada e ressignificada. Se antes era de rua, agora, Adília Lopes lhe dá uma família, o maior “desejo”, provavelmente, de animais “humilhados e ofendidos/ abandonados atropelados e abatidos”. Segundo Jacques Duchaussoy:

Le chien paraît avoir été le premier compagnon de l'homme, comme le prouvent des squelettes canins récemment découverts à coté de ceux de leurs maîtres de l'âge de pierre. Sans doute, dès l'origine, ce fidèle animal aida l'homme à chasser pour se nourrir et se défendre et devint le gardien de la caverne, puis de la cité lacustre, où les femmes attendaient le retour des hommes partis à la chasse ou à la guerre. (...) Dans notre conception médiévale, le chien perd son caractère de conducteur ou de gardien des âmes défunes. Ses qualités chevaleresques sont mises en honneur et il devient le symbole de la fidélité jusque dans la mort.²⁶⁶

²⁶⁶ In: DUCHAUSSOY, J. *Le bestiaire divin ou La symbolique des animaux*, 1958, p.152,157.

“O primeiro companheiro do homem”, do ser humano é reconhecido pela poetisa que também quer pôr em evidência as maiores qualidades do cão: o seu companheirismo e a sua fidelidade; e que, na sua poesia, pode se estender para outros animais.

Lembramos que Túlio e Vera, na novela de Nuno Bragança, não tiveram filhos, já Túlio e Maria Andrade tiveram²⁶⁷

(...)
um par de gêmeos
não belos
mas em extremo
bondosos
com os animais
(...)

2.3. Cães e gatos/ Gatos e cães: um ponto comum

Percebemos com as análises que a imagem do cão, geralmente, aparece associada a um cão ficcional. Além do livro *A continuação do fim do mundo*, no qual a “cadela Laika” é “ficcionalizada” à maneira de Adília Lopes, o cão aparece frequentemente, na obra adiliana, ligado a um “enredo”. Como é o caso dos seguintes poemas “micro-narrativos”: “O Cão Não” e “O Leite da Vida”, de *A Bela Acordada*, “Os Cães” e “Retrato de Subote”, de *O decote da dama de espadas* (romances), “Os cães enforcados”, de *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* e “Colares”, de *Manhã*.

Sobre o apreço da poetisa por animais, principalmente, por gatos, vale mencionar trechos da entrevista concedida a alunos da “Escola Secundária José Gomes Ferreira”:

[Tiago, 8.º 2.ª]: Tem filhos?

Adília Lopes [A.L.]: Não tenho filhos. Tenho dois gatos que considero filhos. Os gatos chamam-se Lucinda e João Paulo.

[Nuno, 8.º 5.ª]: Quais são os seus passatempos preferidos?

[A.L.]: Sou preguiçosa, tornei-me preguiçosa. Não fazer nada é o meu passatempo favorito. De facto, gosto de estar em casa, com os gatos, a seguir o fio dos meus pensamentos. Abro um livro para reler um poema, vou à estante à procura de outro livro. Faço verificações.

[Mário, 8.º 6.ª]: Fiz uma pesquisa e descobri que tem uma paixão por gatos. O que mais a fascina nessa espécie?

[A.L.]: Gosto muito de animais. Odeio touradas. Tenho pena de não ter sido habituada a ser vegetariana. Os gatos, que são os animais com

²⁶⁷ Cf. poema “O parto” também do livro *A continuação do fim do mundo* (1995). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.233-234 (grifos nossos).

quem tenho vivido, dão-me muito carinho e ajudam-me a ser uma pessoa mais equilibrada.²⁶⁸

Embora goste muito de animais, os mais importantes para a sua poesia são o gato e o cão. Num primeiro momento, esse dado pode ser observado, estatisticamente, na grande quantidade de poemas que contêm essas duas imagens: há trinta e sete poemas com imagem de gato e quarenta com imagem de cachorro (contabilizamos os poemas contidos de *Dobra*, 2ª ed. de 2014, até o livro *Manhã*). Essa proporção deve ser considerada, pois, se pensarmos no terceiro e no quarto animal que mais aparecem, na poesia adiliana, a quantidade de um e outro, isoladamente, não atinge a metade do número de poemas com cão ou gato: há dezoito poemas com imagem de serpente (e suas variantes: cobra, python etc.) e quatorze com imagem de peixe, que serão analisados no próximo capítulo.

O que essa enorme quantidade de gatos e cães pode significar? Ora, se sua poesia se propõe a tematizar sobretudo aspectos do cotidiano, utilizando inclusive a linguagem prosaica, não é de se estranhar que a poetisa dê destaque aos animais de companhia. Mas, por eles estarem tão presentes em nosso dia a dia, são de fato vistos (nos vários sentidos que o “olhar” pode conotar, como “dar atenção”, “perceber vontades e fragilidades”, “ter empatia”, “ter compaixão”) ou se tornam invisíveis no “absurdo do cotidiano”? Adília Lopes, perspicaz, tematiza as duas situações dentro de sua poética.

Há uma preferência pessoal pelo gato. O felino compõe as suas autobiografias e percorre, ainda que de modo esparso e sinuoso (que, aliás, são características próprias do gato) por toda a poesia de Adília. Além disso, foi possível perceber o quão íntimo ele é do sujeito poético (dos poemas analisados) e da própria poetisa Adília/ Maria José.

Adília Lopes parece ter levado “ao pé da letra” os versos de Jean Burden²⁶⁹:

Um cão, eu sempre disse, é prosa;
Um gato é um poema

²⁶⁸ Trecho da entrevista concedida aos alunos da “Escola Secundária José Gomes Ferreira”. Está disponível no blog da escola: <http://gavetadenuvens.blogspot.com.br/2005/09/entrevista-adlia-lopes.html>. Último acesso em: 4 mar. 2015.

²⁶⁹ Seu poema é uma das epígrafes da antologia sobre gatos *Assinar a pele* (2001). In: GUIMARÃES, J. L. B. *Assinar a pele*, 2001, p.9.

Capítulo 3 – Animais cristãos: Peixes e Serpentes

3.1. E o peixe se fez *Palavra*

ANTES DO NOME

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’,
o ‘o’, o ‘porém’ e o ‘que’, esta incompreensível
muleta que me apóia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror.

(Adélia Prado)

Quando se pensa no peixe, a primeira associação que se faz é a sua relação com a água, local em que vive, tanto que, sua primeira atribuição simbólica o define como “símbolo do elemento Água”²⁷⁰. Esse animal está carregado de mistérios, sobretudo, por viver submerso. A impossibilidade do ser humano viver desse modo aumenta o enigma em torno desse animal e cria uma barreira intransponível entre ambos (o humano não vive dentro d’água e o peixe não vive fora dela).

A água dissolve, purifica, revigora e é frequentemente associada ao retorno às origens²⁷¹. Assim, representa um território fértil “das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas”²⁷² e, conseqüentemente, o peixe ganha também o atributo de “animal psíquico”²⁷³. Nesse sentido, não por acaso, esse animal teve lugar privilegiado no movimento surrealista, como podemos observar nos estudos de Maria Fátima Marinho: o peixe foi escolhido como imagem por André

²⁷⁰ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.703.

²⁷¹ Dizem Chevalier e Gheerbrant: “Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.”. *Ibidem*, p.15, (grifo nosso).

²⁷² *Ibidem*, p.21-22.

²⁷³ AEPPLI apud CHEVALIER, *Ibidem*, p.22.

Breton para intitular a recolha de poemas em prosa²⁷⁴ publicada em 1924 juntamente com o seu Manifesto (*Manifeste du Surréalisme. Poisson Soluble*), foi tema e título de um poema de Paul Éluard (“Poisson” presente no livro *Les Animaux et leurs Hommes, les Hommes et leurs Animaux*) e Robert Desnos escreveu “Le Poisson sans-souci”.²⁷⁵ Não iremos nos aprofundar em aspectos que dizem respeito ao Surrealismo, mas é interessante destacar a escolha por esse animal que representa, nesse movimento de vanguarda, a fluidez da escrita e sua associação com o inconsciente.

Na alquimia, o peixe “possuía [a] qualidade simbólica de orientador e revelador de um processo, de um caminho a ser seguido pelo adepto”²⁷⁶. Ele é ainda “símbolo de vida e de fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas.”²⁷⁷

A simbologia do peixe estendeu-se para o cristianismo e, com isso, tornou-se um símbolo do sagrado, uma vez que passou a representar Jesus Cristo: “Ora, se Cristo é frequentemente representado como um pescador, sendo os cristãos peixes, pois a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração, ele próprio é simbolizado pelo peixe.”²⁷⁸ Sobre o batismo, Raíssa Cavalcanti complementa que “A pia batismal era chamada de piscina, que significa tanque de peixes” e diz que “O sinal do peixe foi então utilizado como um sinal secreto de reconhecimento entre os cristãos.”²⁷⁹

Adélia Prado que constantemente utiliza imagens cristãs em suas obras retoma a imagem do peixe cristão no poema “Antes do Nome”²⁸⁰ escolhido como epígrafe. Esta escolha não é aleatória, visto que esse poema possui imagens muito próximas do universo poético de Adília Lopes. Gradativamente, os versos vão indicando caminhos para se chegar até esse “peixe”. Se a palavra em si “não importa”, o sujeito poético quer mergulhar no “caos”, nos “sítios escuros” de onde a sintaxe se manifesta, porque o fascínio parece vir justamente desse lado enigmático da linguagem. O mistério inerente ao seu entendimento é potencializado pela imagem de Deus. A linguagem, aqui, é elevada

²⁷⁴ In: MARINHO, M. F. *O surrealismo em Portugal*, 1987, p.366.

²⁷⁵ Essas informações foram recolhidas na vasta pesquisa feita por Maria de Fátima Marinho sobre o surrealismo português. *Ibidem*.

²⁷⁶ In: CAVALCANTI, R. *Mitos da água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*, 1997, p. 71. (grifo nosso).

²⁷⁷ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op.cit.*, p.704.

²⁷⁸ *Ibidem*, p.704.

²⁷⁹ In: CAVALCANTI, R. *op. cit.*, p.71.

²⁸⁰ In: PRADO, A. *Bagagem*, 2008, p.20.

ao patamar do sagrado (“Quem entender a linguagem entende Deus”) provavelmente por haver infinitas possibilidades de se manifestar. Com ela se cria, e sendo Deus o próprio símbolo da Criação e seu Filho o Verbo, os sentidos da linguagem são múltiplos e inesgotáveis. Por isso, entender a linguagem é entender Deus e “Morre quem entender”, já que só na morte que a busca por essa compreensão cessará. Talvez seja daí que o apanhar da palavra seja metaforizado com o apanhar de “um peixe vivo com a mão”. É como se o próprio Verbo divino fosse apanhado, *vivo*. Ainda que esses “momentos de graça” sejam “infrequentíssimos”, quando chegam, a sensação é inefável, daí ser traduzida por “Puro susto e terror”. Sentir a força das palavras pode ser assustador e, ao mesmo tempo, extraordinário, como sentir um peixe vivo nas mãos. Essa última imagem do poema de Adélia Prado é a que dá início a um poema²⁸¹ de Adília Lopes. E, assim, adentramos *nas águas* adilianas:

ARTE POÉTICA

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

O título já indica o peso e a importância desse poema para a obra de Adília Lopes, pois trata-se de sua “Arte Poética” que foi publicada em seu primeiro livro, *Um jogo*

²⁸¹ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.12-13.

bastante perigoso (1985). Os vinte e três versos expressam o seu modo de fazer poesia, em especial, os três primeiros que revelam uma comparação explícita entre a escrita e a pescaria: “Escrever um poema/ é como apanhar um peixe/ com as mãos”. Do que poema e peixe partilham para se fazer tal aproximação? Claro que podemos (e devemos) pensar no peixe *animal em si* para compreender a aproximação com a escrita poética. No entanto, não se trata apenas disso. Primeiramente, percebemos um instrumento comum entre os dois elementos: “as mãos”. Nessa pesca, a ferramenta está no próprio corpo: não há rede, vara, anzol; usa-se apenas “as mãos”. E “as mãos” são o instrumento da escrita.

A ação de pescar com as mãos implica um esforço redobrado, pois o peixe escorrega, as características do seu corpo, suas escamas, seu dorso molhado, contribuem para o seu escape. Essa dificuldade é revelada do oitavo ao décimo versos, ao tentar ser apanhado com as mãos, “o peixe debate-se/ tenta escapar-se/ escapa-se”. Assim também ocorre com a escrita de um poema. Entrar no terreno das palavras não é tarefa fácil. Arditos, as palavras deslizam em múltiplos sentidos e, muitas vezes, usam também do “disfarce” para sobreviver. O que seria da vida e da poesia, se a Palavra fosse una e tudo representasse? Os vários deslocamentos de significação que uma só palavra pode adquirir no decorrer de versos é o que pode torná-la *viva e real*, porque a partir desse movimento é possível experimentar, se fazer *imagem*, arriscar aproximações insólitas. Esse movimento pressuposto na polissemia das palavras é o que as aproxima da imagem do peixe, já que a mobilidade constante é inerente a esse animal (o corpo inteiro do peixe se movimenta, de modo oscilante, quando ele se locomove). Por isso que embora o sujeito poético nunca tenha pescado um peixe desse modo, pode “falar assim” (4º e 5º versos). O “falar” indica que esse pescar e esse peixe pertencem ao âmbito discursivo.

Do sexto ao sétimo versos, percebemos que a própria poetisa exemplifica esse deslocar das palavras, quando altera expressões do provérbio “Nem tudo o que vem à rede é peixe”²⁸². Seus versos mostram uma troca sutil: “à rede” dá lugar “às mãos”, novamente, há uma ênfase no trabalho manual, no *ponto a ponto* que almeja a tessitura, o poema já tecido. Assim como a rede pode conter vários outros elementos (como algas, galhos ou até mesmo resíduos urbanos jogados nas águas) além do que se quer pescar, nem toda palavra que chega às mãos do poeta serve para a escrita de um poema. Há uma necessidade de *filtrar*. Também por analogia, assim como o pescador está em busca do

²⁸² No Brasil, esse provérbio é mais conhecido como “Nem tudo o que cai na rede é peixe”.

peixe, o poeta está em busca das palavras *certeiras* para a construção de seu poema. O sujeito poético sabe que o poema não se faz sozinho (apenas com a inspiração), as mãos não colhem apenas as palavras *exatas* e, ainda assim, elas *escapam*, como peixes, por isso o ofício do poeta é representado com uma luta.

Para descrever a tarefa arduosa da escrita, os versos (do 8º ao 18º) vão traçando a luta entre *sujeito* e peixe, entre poeta e palavra. Cria-se, nesse trecho, uma imagem de angústia. O peixe escorrega, desliza, resvala, é quase inapreensível, por isso, é preciso astúcia, ter habilidade para agarrá-lo. Assim também acontece com as palavras que, tantas vezes, *escapam* do pensamento. Quanto mais são procuradas, mais se tornam fugazes, então é necessário ter paciência, persistir e não se entregar na primeira derrota. O sujeito/poeta afirma que “persist[e]/ lut[a] corpo a corpo/ com o peixe”, porque o processo de escrita requer empenho e muito trabalho. Para *apanhá-las* é preciso várias tentativas: escrever, rabiscar, retomar, deslocar, ajustar, até que as peças do *quebra-cabeça* se encaixem²⁸³. Desse modo, a persistência do sujeito, a luta com o peixe, as inúmeras tentativas de apanhá-lo representam o esforço intelectual da escrita de um poema. A “Arte Poética” adiliana trata dessa batalha (“Escrever um poema”) que para o poeta “é uma questão de vida ou de morte”. As escolhas (de imagens, *combinações* entre palavras, encadeamento dos versos) são decisivas, podem matar ou salvar poema e poeta, obra e criador, isto é, podem arruiná-los ou libertá-los. A imagem desses extremos, “vida ou morte”, pode indicar a intensidade dessa relação e também a característica cíclica do enfrentamento do poeta com as palavras (encerrada uma batalha, outra terá início numa nova escrita).

O poema vai mostrando que, para Adília Lopes, a “Arte Poética” deve ser visceral, daí a imagem do peixe representar *as palavras* conferindo sentido àquilo que é intensamente *vivido*. Símbolo do sagrado, confere *existência* à palavra. Essa escrita entranhada, que *rasga* e/ou cura, e que se apropria da imagem cristã para definir-se, sugere uma relação intrínseca entre poeta e escrita. A poesia é alimento: dela o poeta vive e sobrevive, mas, sem ela, perece (tanto no sentido metafórico como no literal). Daí a luta, a relação intensa, a situação limítrofe. O poeta vive *de* e *para* a Arte.

²⁸³ Adília Lopes afirma, em “Notas da Autora” do livro *A mulher-a-dias* (2002), que seus “poemas são como puzzles – cada verso, cada palavra é uma peça”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.443.

Ansiedade, medo de não chegar ao fim (e não é esse o maior temor de quem trabalha com qualquer tipo de escrita?) também fazem parte desse processo árduo (“tenho de estar atenta/ tenho medo de não chegar ao fim”), afinal, se não chegar ao fim é como se todo o esforço, todas as tentativas de escrever um poema tivessem sido em vão. A angústia só termina, quando se chega ao fim.

Como era de se esperar, há uma descoberta ao término do processo. O sujeito poético revela: “descubro que precisei de apanhar o peixe/ para me livrar do peixe”. Ele não sabia que, na verdade, todo o esforço para apanhá-lo era para, no fim, libertá-lo e, sobretudo, para libertar-se do peixe. O processo da escrita é sofrido, mas ao livrar-se do peixe, da Palavra já encarnada, o alívio é inexprimível (“livro-me do peixe com o alívio/ que não sei dizer”), pois o sofrimento só diminui com a concretização do poema. Vale lembrar que “aliviar” também denota “dar à luz”²⁸⁴, ou seja, o poema *nasceu*. O peixe apanhado se faz *imagem poética* e é, a partir desse momento, que se *desprende* do autor para *ganhar o mundo*. O que antes era privado, no sentido de estar vinculado a um trabalho a ser finalizado pelo poeta, torna-se público. Um poema já publicado passará por várias outras “mãos” e, nesse caso, apanhar o peixe na percepção do leitor pode conotar o processo de leitura, também árduo, que requer estudo, pesquisa, análise.

Portanto, a imagem cíclica do apanhar para se livrar envolve tanto o processo de escrita como o de leitura (escrever e publicar, ler e ser lido, reescrever e reler). Além disso, é possível associá-la com a imagem escolhida para essa “Arte Poética”, já que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, o peixe, símbolo, “está associado ao nascimento ou à restauração cíclica”²⁸⁵. A criação textual pressupõe um “recomeço constante” que, aliás, é uma das características da poesia adiliana, como pudemos perceber nas análises das imagens do gato (na tensão entre efêmero e eterno), das imagens do cão (nos vários desdobramentos percebidos: Cristo de Caeiro no Cristo de Adília; Cristo adiliano na imagem de um Deus que preferia os animais às pessoas; Cadela Laika russa na cadela Laika de Maria Andrade), além de outras imagens que são retomadas e recriadas pela poetisa (a freira Marianna e o Marquês de Chamilly, de *O marquês de Chamilly* e *O regresso de Chamilly*; Túlio e “a mulher jovem do comboio” de *A continuação do fim do mundo*, entre tantos outros exemplos). A escrita para Adília está sempre *in progress*, o

²⁸⁴Um dos significados do termo “aliviar” proposto pelo *Dicionário Priberam*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/aliviar>. Acesso em: 9 mai. 2015.

²⁸⁵ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *op. cit.*, p.703.

que explica as revisões constantes tanto de seus poemas (o livro *Irmã barata, irmã batata*, por exemplo, mostra a recuperação que ela faz de outros versos ou poemas de livros anteriores) como de seus livros (ela altera o título de *Floribela Espanca espanca* para *Versos Verdes*; na primeira edição de *Dobra*, o título *Poemas Novos* é alterado para *Ovos*, mas na segunda edição, o título inicial é retomado). Os versos, os poemas, as obras de Adília Lopes estão em constante movimento, como *areia movediça*, como o *peixe movente*. Para corroborar essa característica, vale citar um trecho do poema “Depois de ler Natércia Freire”: “(...) Escrevo/ o mesmo/ outra vez/ haver sempre/ nova vez (...)”²⁸⁶.

Ao analisar uma possível relação entre a poetisa portuguesa e Baudelaire, no uso dos mesmos procedimentos de linguagem “ironia, ambiguidade, reversibilidade, transitividade, pluralização” e na visão da poesia “como gesto de profanação”²⁸⁷, Celia Pedrosa menciona esse “recomeço constante” como uma das marcas da poética adiliana:

[Adília Lopes] fornece o mote para a definição da linguagem que irá marcar todos os seus livros seguintes [em relação ao primeiro, publicado em 1985], em que associa a repetitividade – de palavras, de personagens, de esquemas narrativos, de achados verbais – a um recomeço constante, reivindicando, assim, uma compreensão anacrônica de tempo em que tanto a ideia de origem quanto a de fim são desestabilizadas, associadas como o são a um agora e um sempre constantes (...)²⁸⁸.

Salientamos que, no caso desse poema, não se trata apenas de profanar a linguagem. Embora a escrita seja comparada a um ato corriqueiro, o pescar, ao retomar a imagem do peixe cristão, a poetisa também está revelando que a poesia lhe é *sagrada*, não no sentido de ser inatingível, inalcançável, mas de ser simbolicamente seu alimento, seu “*pão* de cada dia”. Porém, aqui, a presença da religiosidade não impede o trabalho intelectual que a escrita do poema requer, ao contrário, este é enfatizado no poema analisado. Sagrado e profano podem conviver nessa poética que também mistura o erudito

²⁸⁶ Poema do livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.593.

²⁸⁷ Essa relação entre Adília Lopes e Baudelaire é tema do ensaio “Adília e Baudelaire: leituras do fim”, de Celia Pedrosa, publicado na Revista *Alea*, vol. 9, Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2007000100009&script=sci_arttext&tlng=es . Último acesso em 20 mai. 2015

²⁸⁸ *Ibidem*.

e o popular²⁸⁹. Em um outro poema publicado em *Apanhar ar*, essa relação entre poesia e alimento fica mais explícita, quando Adília se apropria de um trecho da oração “Pai Nosso” e lhe atribui um novo significado: “A poesia de cada dia/ nos dai hoje”²⁹⁰.

Ainda dentro da simbologia cristã, lembramos que o peixe é também alimento eucarístico: “visto que o peixe é também alimento, e que o Cristo ressuscitado o comeu (Lucas, 24, 42), ele se transforma no símbolo do alimento eucarístico, e figura frequentemente ao lado do pão.”²⁹¹ Como alimento, a imagem do peixe é associada a milagres, com a “multiplicação dos pães e peixes”, foi possível alimentar multidões. Relacionando esse milagre a “Arte Poética”, poderíamos inferir que, além de o poema ser o “alimento” do poeta, ele também pode servir de alimento para os seus leitores.

Se pensarmos no peixe *animal em si*, ele não é domesticável (ao menos, não como um gato ou um cão, por exemplo). Geralmente, o peixe doméstico é colocado num aquário para ser contemplado. E a poesia contemplada²⁹², não seria aquela de teor metalinguístico, como essa “Arte Poética”, em que o poeta vai refletir profundamente sobre a sua escrita?

A “Arte Poética” de Adília Lopes mostra o processo da escrita que se faz com luta e risco, mas também com descobertas. Retomando a questão que propusemos logo no início da análise, “do que poema e peixe partilham para se fazer tal aproximação?” Se o peixe possui o atributo simbólico de “orientador e revelador de um processo, de um caminho a ser seguido”, como dissemos anteriormente, e se se faz *imagem poética*, ao ser apanhado, a Poesia, aqui, é a “Palavra encarnada”.

Lembramos que para Adélia Prado (no poema da epígrafe) entender a linguagem é conhecer Deus, para Adília Lopes também, porém esta enfatiza a importância da imagem poética ao concretizá-la na imagem do peixe. E os versos das duas poetisas parecem retomar um trecho do Evangelho de João que diz: “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós”²⁹³ (João 1:14). O peixe, para os cristãos, simboliza Jesus Cristo,

²⁸⁹ Esta última característica é bastante mencionada por pesquisadores de Adília Lopes, como Ana Maria Domingues de Oliveira, Célia Pedrosa, Lúcia Liberato Evangelista, Maria Heloisa Martins, Oswaldo Manuel Silvestre, Paola Poma, Rosa Maria Martelo, Sofia Sousa e Silva, entre outros.

²⁹⁰ In: LOPES, A. *Apanhar ar*, 2010, p.23 (grifo nosso).

²⁹¹ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.704.

²⁹² Vale lembrar que na *Antologia Poética*, de Carlos Drummond de Andrade, organizada pelo próprio poeta, uma das partes que a divide se intitula “Poesia contemplada” e, nela, estão exatamente os poemas metalinguísticos. In: ANDRADE, C. D. *Antologia Poética*, org. pelo autor, 2012.

²⁹³ Na versão portuguesa da *Bíblia* de “Almeida Corrigida e Revisada Fiel”, utilizou-se o “Verbo” no lugar da “Palavra”: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós (...)”, João 1:14. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1>. Último acesso 6 mai. 2015.

também por causa do acróstico formado com a palavra grega *Ichtus*. Chevalier e Gheerbrant explicam:

A palavra grega Ichtus (= peixe) é, com efeito, tomada pelos cristãos como ideograma, sendo cada uma das cinco letras gregas vista como a inicial de palavras que se traduzem por: Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador, Iesus Christós Theou Uios Soter. Daí as numerosas figurações simbólicas do peixe nos antigos monumentos cristãos (em particular, funerários)²⁹⁴.

Assim como “o Verbo se fez carne” no sentido bíblico, podemos aludir que o peixe também “se fez carne”, no sentido de ter se transformado em Arte Poética, após todo o processo de Criação que é descrito ao longo do poema.

Reiteramos que, para o poeta, após se livrar do peixe, o embate continua em outro peixe, outro poema, outra luta corpo a corpo que, como mencionamos, também pode se estender ao leitor. O processo é cíclico. Logo, para melhor pensar esse peixe adiliano, propomos a leitura de um outro poema²⁹⁵:

OS PEIXES BRANCOS

Um dos grandes temas da actualidade
é sem dúvida esta panela de esmalte
cheia de peixes brancos como panos
a cozer ao lume perguntar-me-ão
mas o que é que lhe aconteceu com os peixes brancos?
e eu perguntar-vos-ei
o que é acontecer?
esses peixes brancos aconteceram-me
eu mal olhei para eles
eles nem me viram
julgam que com as pessoas de quem
eu estou sempre a falar me aconteceu
muito mais do que com esses peixes brancos?
realmente aconteceu (os peixes brancos ainda não
me feriram) mas elas devem ter-se
apercebido tanto disso como esses peixes brancos
a minha vida está cheia de
importantíssimos peixes brancos
(não são para mim, são para o meu gato)

²⁹⁴ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.704.

²⁹⁵ In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.18.

Logo no primeiro verso, percebemos uma estratégia retórica: o sujeito poético engrandece o seu discurso dizendo que tratará de “Um dos grandes temas da actualidade” para causar impacto em seu leitor e poder persuadi-lo. Entretanto, os versos seguintes (2º ao 4º) quebram qualquer expectativa criada, pois o “grande tema” trata de uma panela com “peixes brancos como panos” cozinhando. Ora, o que um afazer doméstico (cozinhar) pode ter de tão grandioso? Por que a escolha por “peixes brancos” e a comparação deles com “panos”? O começo desse poema é bastante obscuro, há muitas imagens que parecem sem sentido. Então, daremos continuidade à leitura dos versos até que possamos começar a fazer relações, inferências e atribuir sentido às *imagens*.

Do final do quarto até o sétimo versos, percebemos uma formalidade que foge à regra dos escritos adilianos. Tanto o uso da mesóclise (“perguntar-me-ão”, “perguntar-vos-ei”) como a segunda pessoa do plural (vós) causam bastante estranhamento em relação ao estilo da poetisa, uma vez que a grande maioria de seus poemas possui uma linguagem cotidiana, prosaica, mezinha, como pudemos perceber nos poemas analisados anteriormente. Além disso, esse rebuscamento da linguagem contrasta com a temática sobre a qual se quer discorrer. Afinal, a linguagem coloquial não seria mais condizente para falar sobre uma atividade doméstica?

A quebra de expectativa presente no começo do poema e esse contraste entre linguagem e tema revelam inversões, o que aumenta a cautela que se deve ter para lê-lo, pois, aqui, há muitas ironias e *armadilhas*.

O poema como um todo gira em torno da imagem dos “peixes brancos”: além de servirem de título, eles aparecem sete vezes ao longo dos versos. O número sete é bastante sugestivo. Além de sua importância na Bíblia (ele é, por exemplo, “a chave do Apocalipse – 7 igrejas, 7 estrelas, 7 Espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis...”²⁹⁶), ele simboliza um eterno recomeço²⁹⁷ (após o sétimo dia, uma nova semana se inicia). No caso do poema, é interessante notar que a cor do peixe pode também estar associada com o número sete, a quantidade de vezes que eles aparecem, pois se o arco-íris tem sete cores, a síntese delas se dá na cor branca²⁹⁸.

²⁹⁶ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.827.

²⁹⁷ Chevalier e Gheerbrant dizem que “Inicialmente, observou-se que o sete é o número da conclusão cíclica e da sua renovação”. *Ibidem*, *idem*.

²⁹⁸ A cor branca “significa ora a ausência, ora a soma das cores”. *Ibidem*, p.141.

Para melhor compreender a comparação que é feita, no início do texto poético, entre “peixes brancos” e “panos” poderíamos pensar nos seguintes aspectos: 1) a primeira associação que vem à mente é com a “cor”, portanto, esses animais seriam “como panos” por ambos serem “brancos”; 2) a maleabilidade e flexibilidade são características de panos e peixes; 3) o pano geralmente serve para limpar e essa “limpeza”, além de poder ser associada a uma noção de “pureza”, está pressuposta no “branco” dos peixes e 4) por último, há um detalhe que parece ser o aspecto mais importante dessa comparação: se panos são um tecido, então, poderíamos pensar que esses “peixes brancos” também seriam *trama*, *rede*, no sentido de tessitura, de texto? Lembramos que eles estão dentro de uma “panela de esmalte /(...) a cozer ao lume”, ou seja, cozinhando no fogo. Mas, novamente, se observarmos as minúcias do poema, perceberemos uma homofonia que pode corroborar a hipótese de que esses “peixes brancos” sejam uma referência textual: coZer (de cozinhar) e coSer (de costurar).

Adília Lopes que está cosendo versos parece aludir, nesse poema, ao *Sermão de Santo António aos Peixes*, de Padre António Vieira, devido à imagem dos “peixes”, à linguagem rebuscada, a estratégias retóricas. A partir dessa possível aproximação, conseguimos entender as perguntas retóricas que pela extrema formalidade, como já foi dito, pareciam deslocadas: “(...) perguntar-me-ão/ mas o que é que lhe aconteceu com os peixes brancos?/ e eu perguntar-vos-ei/ o que é acontecer?”. Aqui, a poetisa se apropria da linguagem de Vieira, daí o estranhamento numa primeira leitura. Vale mencionar um trecho do sermão de Vieira que exemplifica o uso desses recursos e que é bastante sintomático para analisarmos a imagem dos “peixes brancos”:

E entretanto vós, peixes, longe dos homens, e fora dessas cortesarias, vivíeis só convosco, mas como peixe na água²⁹⁹. (...) No tempo de Noé sucedeu o dilúvio, que cobriu e alagou o mundo; e de todos os animais, quais livraram melhor? Dos leões escaparam dois, leão e leoa, e assi dos outros animais da terra; das águias escaparam duas, fêmea e macho, e assim³⁰⁰ das outras aves. E dos peixes? Todos escaparam; antes, não só escaparam todos, mas ficaram muito mais largos que dantes, porque a terra e o mar tudo era mar. Pois se morreram naquele universal castigo todos os animais da terra e todas as aves, porque não morreram também os peixes? Sabeis porquê? Diz Santo Ambrósio: porque os outros animais, como mais domésticos ou mais vizinhos, tinham mais comunicação com os homens; os peixes viviam longe e retirados deles. Facilmente pudera Deus fazer que as águas fossem venenosas e

²⁹⁹ Vale lembrar que essa expressão “como peixe na água” está pressuposta no livro *O peixe na água* (1993), de Adília Lopes. E aparece no poema sem título que se inicia com o verso “O teu corpo” presente no mesmo livro. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.202-203.

³⁰⁰ Como consta no exemplar consultado.

matassem todos os peixes, assi como afogaram todos os outros animais. Bem o experimentais na força daquelas ervas com que, inficionados os poços e lagos, a mesma água vos mata; mas como o dilúvio era um castigo universal que Deus dava aos homens por seus pecados, ao mundo pelos pecados dos homens, foi altíssima providência da Divina Justiça que nele houvesse esta diversidade ou distinção, para que o mesmo mundo visse que da companhia dos homens lhe viera todo o mal; e que por isso os animais que viviam mais perto deles foram também castigados, e os que andavam longe ficaram livres. Vede, peixes, quam grande bem é estar longe dos homens!³⁰¹

O sermão é construído com várias imagens alegóricas e é dividido em duas partes, aborda tanto as virtudes como os vícios dos peixes: “(...) dividirei, peixes, o vosso sermão em dous pontos: no primeiro louvar-vos-ei as vossas virtudes, no segundo repreender-vos-ei os vossos vícios.”³⁰² O trecho acima, trata das virtudes, há uma pureza que se quer destacar dos peixes de Vieira, por esses animais viverem longe dos homens pecadores, nesse caso, os peixes representam os índios que são *puros* em relação aos colonizadores (brancos³⁰³).

No prefácio da edição utilizada nesta análise, Rodrigues Lapa explica que esse sermão tematiza a “questão dos índios”. Vieira se posicionou a favor desses considerados “selvagens” e para criticar os colonos “encobriu as censuras sob a forma de alegoria, e fingiu-se estar pregando aos peixes.” Sob “a aparência de brincadeira inocente” Vieira queria “tocar profundamente os seus adversários e os da causa da liberdade que defendia.”³⁰⁴

O interessante é que Adília não só se apropria da linguagem como também parece utilizar os mesmos recursos do sermão. Também sob forma alegórica, haveria, de fato, um grande tema, como o sujeito poético afirma, por detrás da “...panela de esmalte/ cheia de peixes brancos como panos/ a cozer ao lume...?”

Quando pensamos estar perto de desvendar o *enigma*, o poema enreda o leitor e propõe outro: “o que é acontecer?”. Por se tratar de uma pergunta retórica, o sujeito

³⁰¹ In: VIEIRA, A. *Sermão de Santo António aos Peixes*, 1978, p.25-27 (grifos nossos).

³⁰² *Ibidem*, p.22.

³⁰³ Padre Vieira ainda diz: “para a cidade é que haveis de olhar. Cuidais que só os tapuias se comem uns aos outros; muito maior açougue é o de cá, muito mais se comem os brancos.” Aqui, aborda-se tanto o sentido literal como o figurado do verbo “comer”. Se os índios tapuias praticavam o canibalismo, muito pior eram os homens brancos que “comiam” uns aos outros, no sentido de trapacear, tirar proveito, roubar etc. In: VIEIRA, A. *op. cit.*, p.37.

³⁰⁴ Prefácio de Rodrigues Lapa. In: VIEIRA, A. *op. cit.*, p.12.

poético já sabe a resposta, mas *não quer entregar o peixe de mão beijada*. Logo, o que se segue é a explicação do início da relação entre o sujeito e os peixes brancos: “esses peixes brancos aconteceram-me/ eu mal olhei para eles/ eles nem me viram”. Etimologicamente, do latim “*contigescere*” o verbo “acontecer” denota algo repentino, que não se esperava³⁰⁵. E para demonstrar esse encontro *inesperado* entre sujeito e “peixes brancos” utiliza-se termos relacionados aos olhos (“mal olhei”, “nem me viram”). Parece haver outra ironia nesse “acontecer”, pois ainda que o sujeito poético “mal” tenha olhado para os peixes brancos, eles foram vistos (o contrário não ocorre), ou seja, a *surpresa*, aqui, é intencional.

Mais uma vez, a poetisa está a brincar com textos. Se o sujeito poético adiliano diz que “esses peixes brancos acontecera[m]”, Sophia Andresen retoma uma frase de Fernando Pessoa (“Aconteceu-me um poema”) para dizer que sua escrita “fundamental é muito próxima desse <<acontecer>>.”³⁰⁶ A palavra “acontecer” parece fazer parte do mundo literário, já que outros escritores, além desses poetas portugueses, utilizaram-na em seus escritos. Carlos Drummond de Andrade possui um poema intitulado “Poema que aconteceu”³⁰⁷, a narradora de Clarice Lispector, em *A paixão segundo G. H.*, questiona: “Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?”³⁰⁸.

Por mais que o trabalho do poeta e do escritor seja extremamente árduo, como a própria Adília descreve em sua “Arte Poética”, há um lado misterioso na criação literária que é simbolizado por esse “acontecer”. E Sophia Andresen complementa: “Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse <<como, onde e quem>> os antigos chamavam Musa.”³⁰⁹ Mas, a Musa adiliana³¹⁰ é cruel e fere:

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

³⁰⁵ “realizar-se inopinadamente, suceder, sobrevir”. In: CUNHA, A.G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2010, p.9.

³⁰⁶ Trecho da “Arte Poética IV”. In: ANDRESEN, S.M.B. *Obra poética*, 2011, p.844.

³⁰⁷ In: ANDRADE, C. D. *Alguma Poesia*, 2013, p.38.

³⁰⁸ In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, 2014, p.9.

³⁰⁹ In: ANDRESEN, S. M. B. *op. cit.*, p.844.

³¹⁰ Poema sem título do livro *A pão e água de colônia* (1987). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.62.

Assim como a Musa de Adília fere, corta a língua do sujeito/poeta para lhe ensinar a cantar, as pessoas de quem o sujeito poético de “Os peixes brancos” está sempre a falar também o feriram. Entretanto, há uma troca reveladora: ao invés de dizer explicitamente que elas o feriram, diz que “[lhe] aconteceu” (“julgam que com as pessoas de quem/ eu estou sempre a falar me aconteceu/ muito mais do que com esses peixes brancos?/ realmente aconteceu...”). Só percebemos que, nesse caso, se trata do verbo ferir, pois em seguida o sujeito afirma: “...(os peixes brancos ainda não/ me feriram)...”.

Para o sujeito poético essas “pessoas” não o feriram por acaso, não foi algo que “aconteceu”. Ao contrário, o “acontecimento”, o “ferir” foram propositais. E essa percepção da crueldade é estendida para os “peixes brancos” (“...mas elas devem ter-se/ apercebido tanto disso como esses peixes brancos”). Ora, mas quem são essas “pessoas”? Se pensarmos nos diálogos intertextuais desse poema, há, no mínimo, três “pessoas” envolvidas: Padre António Vieira, Sophia de Mello Breyner Andresen e Fernando Pessoa. Portanto, não estariam elas representando a Musa cruel que fere? Essa ferida não poderia ser considerada literária?

Os três últimos versos mostram, novamente, a circularidade pressuposta na imagem do peixe e no processo da escrita poética adiliana. O sujeito poético diz: “a minha vida está cheia de/ importantíssimos peixes brancos”, assim como “...esta panela de esmalte/ [está] cheia de peixes brancos...”. A estrutura dos primeiros e últimos versos (2º e 3º, 17º e 18º) é quase paralelística, o que nos induz a pensar que, se a “panela de esmalte” e “a vida” do sujeito poético estão cheias de peixes brancos, o utensílio doméstico pode estar alegorizando a obra da poetisa (a “vida” de um poeta não é senão a sua obra?). Além disso, o “lume” pode tanto denotar o “fogo” como conotar o “intelecto”.

E, por fim, o último verso, colocado entre parênteses, brinca com o sentido literal de “peixes brancos”. Aqui, o sujeito poético nos relembra que eles também servem de alimento para o seu gato: “(não são para mim, são para o meu gato)”. Adília Lopes mistura o peixe-alimento com o peixe alegórico.

Retomando a primeira relação que se fez com “Os peixes brancos”, ou seja, o diálogo intertextual com o sermão do Padre António Vieira, poderíamos fazer as seguintes inferências a respeito dessa imagem adiliana: 1) a cor branca dos peixes poderia corroborar a *inocência* dos índios em relação aos jesuítas; 2) mas, se Vieira prega aos

“peixes” e critica os “brancos”, Adília parece ter juntado essas duas imagens propositalmente.

Porém, a maior importância da imagem do peixe para Adília Lopes parece estar ligada com o fazer poético. Em a “Arte Poética”, o peixe representa *as palavras* e quando apanhado (após a batalha visceral) se faz *imagem poética*. Já em “Os peixes brancos”, além da aproximação que pode ser feita com a frase de Pessoa “Aconteceu-me um poema” e, portanto, eles *seriam* o poema (pois os peixes brancos aconteceram ao sujeito poético), eles também podem alegorizar os vários intertextos que dialogam com o poema. Assim como se cria num *papel em branco*, “os peixes brancos” podem, aqui, possibilitar várias (re)criações o que, conseqüentemente, fazem com que essa imagem não se restrinja a um único sentido e reforçam a ideia de circularidade pressuposta no “peixe” da “Arte Poética”.

A poetisa também retoma imagens de peixes de outros escritores de forma mais explícita, como o peixe *escrito* de Clarice Lispector e o de Horácio. No primeiro caso, o poema adiliano³¹¹ é uma espécie de continuação da narrativa infantil *A mulher que matou os peixes*, já que se propõe a responder à pergunta retórica que finaliza o conto. Após confessar que os peixes do aquário tinham morrido, porque se esqueceu de alimentá-los, a narradora de Clarice pede perdão aos leitores:

Esqueci três dias de dar comida aos peixes! Logo aqueles que eram tão comilões, coitados. (...) Devem ter passado fome, igual a gente. (...) E quando fui ver, estavam parados, magros, vermelhinhos – e infelizmente já mortos de fome.

Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me deem perdão. Eu também fiquei muito zangada com minha distração. Mas era tarde demais para eu me lamentar.

Eu peço que me vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída.

Vocês me perdoam?³¹²

³¹¹ Poema sem título do livro *Clube da poetisa morta* (1997): “Clarice Lispector,/ a senhora não devia/ ter-se esquecido/ de dar de comer aos peixes/ andar entretida/ a escrever um texto/ não é desculpa/ entre um peixe vivo/ e um texto/ escolhe-se sempre o peixe/ vão-se os textos/ fiquem os peixes/ como disse Santo António/ aos textos”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.288.

³¹² Quatro obras infantis de Clarice Lispector (*A vida íntima de Laura*; *O mistério do coelho pensante*; *Quase de verdade* e *A mulher que matou os peixes*) foram reunidas nesse livro. Trecho de *A mulher que matou os peixes*. In: LISPECTOR, C. *O mistério do coelho pensante e outros contos*, 2010, p.49.

O sujeito poético de Adília não perdoa a narradora de Clarice e brinca com a imagem do “peixe vivo” e a imagem do peixe “texto”, nesse último caso, fazendo uma menção direta ao sermão de Padre Antonio Vieira pregado aos peixes, de modo invertido, pois nesse poema Santo António prega “aos textos”.

No segundo caso, a poetisa se apropria do trecho que dá início³¹³ à clássica *Arte Poética*, de Horácio:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem?

A apropriação de Adília, novamente, é feita à *sua maneira* (nesse caso, problematiza a questão de gênero e dá maior relevância à imagem de um animal em relação à imagem de um humano, por exemplo), também se propõe a responder à pergunta retórica do texto de Horácio e deixa esse diálogo intertextual explícito já no título do poema: “Copiado de Horácio”³¹⁴. Se esse trecho do texto clássico tem a intenção de defender “a unidade da concepção poética”³¹⁵ e, portanto, exemplifica como não se deve fazer poesia, o sujeito poético adiliano *autoriza* ironicamente (“pode fazê-lo”) “uma pintora” a criar uma obra com imagens insólitas e aparentemente desconexas que antes seria considerada um disparate por Horácio. E ainda sugere que os surrealistas assim o fizeram, pois dedica o poema a Albertina Mântua (uma das artistas mulheres que participou do movimento surrealista).

Não iremos nos aprofundar nesses dois poemas, porque com a pesquisa realizada percebemos que a maior relevância da imagem do peixe está na “Arte Poética” e n’“Os peixes brancos”, mas achamos importante mencioná-los para se ter uma visão mais ampla da imagem do peixe na obra adiliana. Do mesmo modo, vale citar as outras temáticas relacionadas com esse animal: a) o peixe aparece como alimento, ora para o ser humano, ora para o “gato”, também em outros poemas no sentido da simbologia cristã e poética

³¹³ In: HORÁCIO. *Arte Poética*, 1984, p.51.

³¹⁴ Poema do livro *Versos Verdes* (antigo *Floribela Espanca espanca*, 1999): “Se uma pintora/ quiser juntar/ um pescoço/ de cavalo/ a uma cabeça humana/ e aplicar plumas variegadas/ a membros de animais/ de toda a espécie/ de forma/ a que termine/ em peixe torpe e negro/ a mulher de face bela/ pode fazê-lo”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.381.

³¹⁵ Comentário de Raúl Miguel Rosado Fernandes. In: HORÁCIO. *op. cit.*, p.50.

(“...já não lhes chamam/ sopa/ nem prato de peixe/ e prato de carne...”³¹⁶; “...a gata preta malhada de branco/ entretanto vem/ e lambe as sopas de peixe do pires/ azul de esmalte...”³¹⁷; “...foi o pão o peixe a água/.../ Sangue que foi vinho que foi água/ onde nadam mil peixes/ que foram um peixe só...”³¹⁸; “...O caso da casa/ o ocaso da casa/ entre palácio/ e barraca/ entre lata/ e prata/ nem carne/ nem peixe...”³¹⁹); b) o peixe como mito fazendo alusão a “narrativas populares” (“A sereia das pernas tortas”³²⁰); c) em expressão idiomática (“...senti-me como o peixe na água”³²¹) e d) por fim, a imagem do peixe também é utilizada para caracterizar tanto o sujeito poético como imagens de seres humanos (“...quem a vir com esse ar/ há-de pensar que é um peixe...”³²²; “Quer Glaura seja/ uma rapariga um peixe ou um açucareiro...”³²³; “...Túlio e Maria Andrade/ envelhecem juntos/ corvina-macho/ e corvina-fêmea/ dentro da mesma/ onda-macho-e-fêmea...”³²⁴; “O meu quarto/ é um aquário/ e eu um peixe...”³²⁵).

Como pudemos perceber, a principal temática da imagem do peixe, na obra de Adília Lopes, está relacionada com a criação e a (re)criação poéticas, o que coincide com a simbologia desse animal que o associa “ao nascimento ou à restauração cíclica”. Se o peixe é a matéria-prima de sua “Arte Poética”, ele também representa os vários diálogos intertextuais que fazem parte dessa escrita peculiar induzindo, assim, a um “recomeço constante”, como foi dito. Novamente, a poetisa dá destaque a uma figura animal e a escolha pelo peixe para representar a sua Poesia é bastante sugestiva, se pensarmos que

³¹⁶ Trecho do poema “O Tarentass” do livro *Um jogo bastante perigoso* (1985). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.27-28.

³¹⁷ Trecho do poema “Marianna Rêvant” do livro *O marquês de Chamilly* (1987). *Ibidem*, p.81.

³¹⁸ Trecho do poema “Lúcia no Saldanha em Pulgas” do livro *Clube da poetisa morta* (1997). *Ibidem*, p.292-293.

³¹⁹ Trecho do poema “Péguy Chéri” do livro *A mulher-a-dias* (2002). *Ibidem*, p.457-458.

³²⁰ Presente no livro *A bela acordada* (1997). *Ibidem*, p.457-458.

³²¹ Último verso do poema sem título que se inicia com “O teu corpo” presente no livro *O peixe na água* (1993). Embora se trate de uma expressão idiomática, achamos importante mencioná-la, pois ela também está sugerida no título desse livro. *Ibidem*, p.202-203.

³²² Trecho do poema sem título que se inicia com o verso “Mas digo-lhe meu senhor que não é” presente no livro *Um jogo bastante perigoso* (1985). Esse poema foi excluído das duas edições de *Dobra*. In: LOPES, A. *Obra*, 2000, p.16-17.

³²³ Trecho do poema sem título que se inicia com o verso “Quer Glaura seja” presente no livro *A pão e água de colónia* (1987). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.67.

³²⁴ Trecho do poema sem título que se inicia com o verso “Como um vestido usado” presente no livro *A continuação do fim do mundo* (1995). *Ibidem*, p.274-275.

³²⁵ Primeiros versos do poema “Fim de tarde em Lisboa” do livro *Poemas Novos* (2004). *Ibidem*, p.274-275.

ele aparece como um dos alimentos “preferidos” do gato, o animal mais importante da obra adiliana. Lembramos que em “Os peixes brancos”:

Um dos grandes temas da actualidade
é sem dúvida esta panela de esmalte
cheia de peixes brancos como panos
(...)
(não para mim, são para o meu gato)

3.2. Serpentes e Mulheres: pecadoras?

V ORIGINAL PECADO

Foi Eva quem pecou
ou foi Adão?

A história diz: a Eva
e a serpente;

e do homem tentado
e do irado Deus
e do anjo executor da pena

e diz também de Caim e de Abel
dos princípios primeiros
por governar o mundo

Mas não diz das irmãs
de Abel e de Caim
do depois ignorado
(assim vencido?)

Amedronta tão fundo
o silvo em sedução
em outro som trans-
posto?

(Ana Luísa Amaral)

A serpente é um animal rico em simbologia por ter sido muito referenciada nas religiões e por ter sido venerada desde a Antiguidade³²⁶. Os vários sentidos atribuídos a ela podem até soar contraditórios, já que eles passam de um extremo a outro, daí alguns estudiosos dividirem o símbolo da serpente em duas partes: a serpente boa e a serpente má – “ou plus exactement symbolisant des fonctions en apparence opposées de la puissance créatrice divine”³²⁷ – como o fizera Jacques Duchaussoy. Esse aspecto ambivalente corrobora a sua complexidade simbólica. Chevalier e Gheerbrant complementam:

A serpente não apresenta, portanto, um arquétipo, mas um complexo de arquétipos ligado à noite fria, pegajosa e subterrânea das origens (...). Mas o que seria essa *Coisa primordial* senão a vida na sua latência (...).

³²⁶ In: DUCHAUSSOY, J. *op. cit.*, p.102.

³²⁷ *Ibidem*.

Ela é o reservatório, o potencial em que se originam todas as manifestações.³²⁸

Desse modo, a serpente se torna o próprio símbolo da vida, René Guénon ainda diz que “em árabe, a serpente é **el-hayyah** e a vida **el-hayat**”³²⁹. No sentido cósmico, está ligada com o “desenvolvimento e a reabsorção cíclica” e “enquanto guardiã do nadir”³³⁰, é carregadora do mundo, cuja estabilidade ela assegura”³³¹.

A imagem da serpente que morde a própria cauda possui uma característica particular e ela é chamada de Uróboro. Devido ao seu formato é associada “[às] ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno”³³², pois ela começa e termina em si mesma. Por mais que a sua forma circular pudesse transcendê-la, já que o círculo simbolicamente é “a figura da perfeição”, essa serpente “que se encerra no seu próprio ciclo, evoca a roda das existências, o **samsara**”³³³, como que condenada a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior.”³³⁴ Essa definição nos auxiliará a pensar, adiante, em algumas relações que Adília Lopes estabelece com a imagem da víbora³³⁵.

A serpente também simboliza a inspiração, por aparecer em mitos e ritos de Apolo e Dioniso, divindades “da poesia, da música, da medicina e, sobretudo, da **adivinhação**”³³⁶. Há muitas referências da serpente na mitologia, não iremos nos deter em todas, mas queremos ressaltar a ligação desse animal com a imagem da mulher:

³²⁸ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.815 (grifos nossos).

³²⁹ GUÉNON apud CHEVALIER e GHEERBRANT. *Ibidem*, p.815

³³⁰ Termo ligado à astronomia: “Ponto da esfera celeste situado na direção descendente da vertical tirada do ponto do observador.”, segundo a definição do *Dicionário Priberam*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/nadir>. Acesso em: 28 ago. 2015.

³³¹ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.815.

³³² *Ibidem*, p.922.

³³³ Também segundo Chevalier e Gheerbrant, **samsara** é um “Termo em sânscrito (de Sam-S R: ‘fluir com’) eu indica o ciclo dos nascimentos, das mortes, o fluxo do devenir fenomenal, simbolizado, na arte hindu, por uma roda com seis, oito ou doze raios em torno do eixo, cada raio representando um aspecto da vida ou da lei.” *Ibidem*, p.800.

³³⁴ *Ibidem*, p.923.

³³⁵ Lembramos que a víbora, a python (Adília Lopes opta por essa grafia em inglês em seu poema “V”, de *O poeta de Pondichéry*) entre outras variações são tipos de serpentes. A diferença é que a víbora é venenosa (nem toda serpente o é) e a python (ou píton como é grafada no Brasil) se diferencia por seu tamanho e espessura, já que é considerada a maior serpente. Cobra é o termo popular de serpente.

³³⁶ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.819 (grifo nosso).

todas as grandes deusas da natureza (...) têm a serpente como atributo. (...) Primeiramente, Ísis que traz na testa a Naja real, o *uraeus* de ouro puro, símbolo de soberania, de conhecimento, vida e juventude divina; em seguida, Cibele e Deméter; e a deusa das serpentes, de Creta, também ctoniana. (...) A própria Atena, com toda a sua origem celeste, tem a serpente como atributo.³³⁷

Além disso, a Medusa possui cobras no lugar dos cabelos (mesmo não sendo uma deusa, mas um monstro, também revela uma ligação entre a serpente e a figura feminina), e Hera tem as serpentes como grandes *aliadas*, quando as utiliza para se vingar, como o fez com Héracles (filho de Alcmena e, portanto, *enteado* bastardo da esposa de Zeus), colocando duas serpentes venenosas em seu berço³³⁸. Esse vínculo entre serpente e mulher não é despropositado, aliás, esse animal simbolicamente é “mestre das mulheres e da fecundidade, também é frequentemente considerad[o] responsável pela menstruação que resulta de sua mordida.”³³⁹

A grande mudança no paradigma da simbologia desse animal, no sentido de prevalecer a sua conotação negativa, é decorrente do cristianismo, que o associa com a tentadora que levará ao pecado original e, conseqüentemente, à Queda de Adão e Eva. Ou seja, a partir desse incidente, é como se a causa de todos os males da Terra recaíssem sobre a serpente, já que ela teria sido a grande *responsável* por Adão e Eva terem provado do *fruto proibido*. Daí, na cultura popular, ser tão temida e vista como traiçoeira.

Porém, é válido lembrar que na Bíblia também há passagens que revelam a ambivalência do símbolo (ela não aparece somente como maléfica):

(...) no *Números*, embora as serpentes terrestres enviadas por Deus *tenham feito perecer muita gente* em Israel, o povo eleito reencontra a vida através da própria serpente. (...) Na época cristã, o Cristo que regenera a humanidade algumas vezes é representado como a *Serpente atravessada na cruz* (...).³⁴⁰

Jesus inclusive aconselha os seus doze apóstolos a serem prudentes como a serpente: “Eis que vos envio como ovelhas ao meio de lobos; portanto, sede prudentes como as serpentes e inofensivos como as pombas.”³⁴¹ Não por acaso, esse capítulo e

³³⁷ *Ibidem*, p.819.

³³⁸ Cf. *Mitologia*: mitos e lendas de todo o mundo, p.121.

³³⁹ In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.822.

³⁴⁰ *Ibidem*, p.823.

³⁴¹ Evangelho de Mateus 10: 16. In: *Bíblia*, versão Almeida Corrigida e Revisada Fiel. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/10>. Acesso em: 30 ago. 2015.

versículo (Mt 10:16) são mencionados como epígrafe em um poema, sem título, de Adília Lopes que se inicia com o verso “Sou imprudente”³⁴².

No livro do *Gênesis*, além de a serpente estar associada à **sabedoria**, “Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o SENHOR Deus tinha feito.”³⁴³ (Gênesis 3:1), é um dos animais³⁴⁴ que **tem o privilégio de ter voz**. A palavra lhe é concedida. Mas, ainda segundo o *Gênesis*, é pela palavra que ela cria estratégias para Eva “cair em tentação” e “pecar” e é essa imagem de serpente traidora que prevaleceu na Idade Média e parece prevalecer até os dias atuais:

Ela [cobra] perguntou à mulher:

— É verdade que Deus mandou que vocês não comessem as frutas de nenhuma árvore do jardim?

A mulher respondeu:

— Podemos comer as frutas de qualquer árvore, menos a fruta da árvore que fica no meio do jardim. Deus nos disse que não devemos comer dessa fruta, nem tocar nela. Se fizermos isso, morreremos.

Mas a cobra afirmou:

— Vocês não morrerão coisa nenhuma! Deus disse isso porque sabe que, quando vocês comerem a fruta dessa árvore, os seus olhos se abrirão, e vocês serão como Deus, conhecendo o bem e o mal.

A mulher viu que a árvore era bonita e que as suas frutas eram boas de se comer. E ela pensou como seria bom ter entendimento. Aí apanhou uma fruta e comeu; e deu ao seu marido, e ele também comeu. Nesse momento os olhos dos dois se abriram, e eles perceberam que estavam nus. Então costuraram umas folhas de figueira para usar como tangas. (Gênesis 3:1-6)³⁴⁵

Esperta, ao invés de oferecer de antemão o “fruto proibido” à mulher (nessa ocasião, ela ainda não tinha nome), a serpente inicialmente envolve-a com um questionamento, mesmo já sabendo a resposta. Queria que a “mulher” lembrasse que, de todas as frutas que poderiam ser comidas, havia uma exceção, e por que da exceção? Ora,

³⁴² Poema do livro *A mulher-a-dias* (2002). In: LOPES, A. *op. cit.*, p.473-474.

³⁴³ Gênesis 3: 1. In: *Bíblia*, versão Almeida Corrigida e Revisada Fiel. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3/1+> . Acesso em: 15 set. 2015.

³⁴⁴ O outro caso em que um animal fala aparece em Números 22: 28-30. Porém, a fala da jumenta de Balaão é intercedida por Deus, o que não ocorre com a serpente do Gênesis. Eis a passagem na qual se atribui a palavra à jumenta: “Então o Senhor abriu a boca da jumenta, a qual disse a Balaão: Que te fiz eu, que me espancaste estas três vezes? E Balaão disse à jumenta: Por que zombaste de mim; quem dera tivesse eu uma espada na mão, porque agora te mataria. E a jumenta disse a Balaão: Porventura não sou a tua jumenta, em que cavalgaste desde o tempo em que me tornei tua até hoje? Acaso tem sido o meu costume fazer assim contigo? E ele respondeu: Não.” In: *Bíblia*, versão Almeida Corrigida e Revisada Fiel. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/nm/22/27+> . Acesso em 15 set. 2015.

³⁴⁵ Usamos a versão da *Bíblia sagrada*, da “Nova tradução na linguagem de hoje”. Nesse caso, optamos por essa versão, pois julgamos que a linguagem utilizada deu mais “clareza” à passagem, evitando assim ambiguidades na leitura.

a mesma mulher responde que Deus falou que se comessem “a fruta da árvore que fica no meio do jardim” morreriam. Era nessa *brecha* que a serpente queria *entrar*, para responder que a fruta daquela árvore não os levaria à morte, mas ao conhecimento. Ela queria suscitar a curiosidade naquela mulher. A fim de persuadi-la ainda mais, diz que comendo daquele fruto seriam (Adão e a mulher) “como Deus”. A comparação é realmente muito tentadora, quem não teria a vontade de ser “como Deus”, de ter poder, de conhecer os vários lados da vida? Então, a mulher “pensou como seria bom ter entendimento”, provou o gosto do “conhecimento” e compartilhou-o com o seu marido.

Ainda que essa associação entre serpente e mulher não seja pioneira, como pudemos perceber na simbologia desse animal, poderíamos questionar sobre o porquê de relacioná-las à insídia. Antes de pensarmos em possíveis respostas, apresentamos um irônico poema³⁴⁶ de Adília Lopes:

Os homens são uns senhoritos. E uns Édipos. Mesmo Adão, que não tinha pai nem mãe, acusa Eva que acusa a víbora.

(Irène-Adrienne acha que os homens são tão bons que não é de estranhar que haja homens homossexuais).

Num primeiro momento, percebemos que o poema em prosa está segmentado em três partes: se nas duas primeiras há caracterizações dos “homens” (“senhoritos” e “Édipos”), a última parte parece exemplificar com a imagem de Adão o que é dito nas outras duas. Também é importante perceber que a abertura do poema é feita com a imagem dos homens, porque, nesse caso, a ênfase na figura masculina é proposital.

A primeira característica atribuída aos homens, “senhoritos”, intencionalmente jocosa, problematiza a questão de gêneros. Inexistente no gênero masculino, a palavra “senhorita” é relativamente recente, segundo o *Dicionário Etimológico* foi criada em meados do século XIX³⁴⁷, ela designa uma “mulher solteira”³⁴⁸ que como tal, geralmente, é cortejada, admirada até que ela escolha um marido (ou seja escolhida) e passe a ser tratada como “senhora”. Lembramos que no português medieval o termo “senhor” era utilizado para ambos os gêneros³⁴⁹. Mas, então, qual seria a intenção de colocar o vocábulo “senhoritos” no poema? Se pensarmos que uma “senhora”, além de ter o sentido

³⁴⁶ Poema do livro *Irmã Barata, irmã batata* (2000). In: LOPES, A. *Dobra*, 2014, p.405.

³⁴⁷ O dicionário atribui para o termo a data de “1844”. In: CUNHA, A. G. *op. cit.*, p.589.

³⁴⁸ In: HOUAISS, A. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2010, p.707.

³⁴⁹ In: CUNHA, A. G. *op. cit.*, p.589.

de “mulher idosa”, pode pejorativamente conotar uma “propriedade” do marido (“senhor”), o uso de “senhoritos”, provavelmente, é para ironizar essa supremacia masculina e para ressaltar um “descompromisso” por parte desses homens. E, aqui, poderíamos pensar em uma outra questão: eles seriam descomprometidos com quem ou com o quê?

Antes de inferirmos respostas, é preciso considerar a segunda característica que especifica os homens, eles são “uns Édipos”. A primeira relação que vem à mente é com o mito de Édipo, cujo perfil mais conhecido foi elaborado por Sófocles em suas três tragédias: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Não é o caso, para essa análise, de nos aprofundarmos na história desse icônico personagem, já que nosso foco é a imagem da serpente (ou víbora, no caso desse poema adiliano). Então, para melhor compreendermos essa caracterização dada aos homens destacaremos, apenas, os seguintes aspectos de Édipo: ele herda a maldição de seu pai, Laio, portanto, é condenado a cometer parricídio e a casar-se com a própria mãe, Jocasta. Cumprida a sina, ao descobrir o que tinha feito com os pais biológicos, não suporta a aterrorizante “verdade”, não consegue aceitar os seus crimes e fura os próprios olhos. A cegueira de Édipo é voluntária.

Se Édipo cometeu todas essas atrocidades por causa de uma maldição hereditária, Sigmund Freud retoma esse mito para defender a tese de que todos os homens, na infância, carregariam a maldição de desejar sexualmente a própria mãe e de odiar o pai, inconscientemente:

Deve haver algo que desperta dentro de nós uma voz que está pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no *Édipo*, ao passo que podemos descartar como meramente arbitrários os desígnios do tipo formulado em *Die Ahnfrau* ou em outras modernas tragédias do destino. E há realmente um fator dessa natureza presente na história do Rei Édipo. Seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso – porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para a nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai. Nossos sonhos nos convencem de que isso acontece.³⁵⁰

Percebemos que o pai e a mãe de Édipo são figuras fundamentais para a concretização da tragédia, caso contrário, esse mito nem se desdobraria no “Complexo de

³⁵⁰ In: FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, 2001, p.262-263 (grifos nossos).

Édipo” freudiano. Dessa forma, Adília Lopes é extremamente irônica ao criar uma aproximação entre Édipo e Adão, já que este, afirma o sujeito poético: “não tinha pai nem mãe”. E “mesmo” assim, por ser homem, pode ser considerado um “senhorito” e um “Édipo”. Logo, que relação é possível estabelecer entre essas duas figuras masculinas?

Ao que parece, a imagem de Adão exemplifica aquelas designações também por causa de suas ações: ele “acusa Eva que acusa a víbora”. Assim como Édipo que não suportou assumir a culpa do assassinato e do incesto preferindo se cegar, Adão não assume a responsabilidade de ter provado a fruta proibida por si e prefere lançar toda a culpa em Eva. Daí ser também um “senhorito”, uma vez que sua atitude expressa um total descompromisso com sua esposa. Além disso, sendo a senhorita, geralmente, *mimada* por seus pretendentes, por analogia, poderíamos inferir que Adão seja um “senhorito” por ser *mimado*, não no sentido de receber agrados, mas de ser infantilizado. Crianças não costumam transferir a culpa para outrem por medo de serem punidas? Adão tinha medo de Deus. Após terem desobedecido a ordem divina comendo o fruto da árvore do conhecimento, Deus chama o homem e pergunta:

— Onde é que você está?

O homem respondeu:

— Eu ouvi a tua voz, quando estavas passeando pelo jardim, e fiquei com medo porque estava nu. Por isso me escondi.

Aí Deus perguntou:

— E quem foi que lhe disse que você estava nu? Por acaso você comeu a fruta que eu o proibi de comer?

O homem disse:

— A mulher que me deste para ser a minha companheira me deu a fruta, e eu comi.

Então o Senhor Deus perguntou à mulher:

— Por que você fez isso?

A mulher respondeu:

— A cobra me enganou, e eu comi.

(Gênesis 3: 9-13)³⁵¹

A primeira resposta de Adão já o denuncia, mas ainda assim, na segunda resposta, tenta culpar a mulher, embora afirme que comeu a fruta. Assim, a referência ao Édipo, no poema, também parece problematizar a vaidade masculina que o coloca num nível hierárquico acima de todos os viventes. É como se a vaidade e o orgulho de Édipo se desdobrassem em Adão e em todos os homens. Sobre essa superioridade edipiana, Paul Diel diz: “Ele [Édipo] compensa sua inferioridade (a alma ferida) por meio da ativa busca

³⁵¹ *Bíblia sagrada*, na versão da “Nova tradução na linguagem de hoje”.

de uma superioridade dominadora.”³⁵² E sobre a “cegueira vaidosa” que o impede de assumir seus próprios erros, vale mencionar o que dizem Chevalier e Gueerbrant:

Édipo exalta seus desejos terrestres e torna-se prisioneiro deles: sua existência se banaliza. Quando explode finalmente a revelação de que ele é o assassino de seu pai e o esposo de sua mãe, em lugar de assumi-la ele a rejeita: ele se cega. *Este gesto, expressão do paroxismo do desespero, é ao mesmo tempo o símbolo da recusa definitiva de ver. A culpa é reprimida ao invés de ser sublimada. O remorso aterrorizador não conseguiu tornar-se arrependimento salutar. A cegueira vaidosa é completa, a luz interior se apaga, o espírito morre.*³⁵³

No poema adiliano, essa supremacia masculina fica pressuposta no encadeamento das acusações: Adão que acusa Eva que acusa a víbora. Adão que inicia a acusação pode representar o homem que repreende, que censura, que culpabiliza a Mulher, daí a problematização de gênero percebida no início da análise. Mas, como estamos analisando a figura animal, é importante perceber que tanto Adão como Eva não querem se responsabilizar pelo erro cometido (comer do fruto proibido). Um joga a culpa no outro e tudo recai na figura da víbora. E, dos três, a serpente é a primeira a ser amaldiçoada por Deus na passagem bíblica:

Então o Senhor Deus disse à cobra:

— Por causa do que você fez você será castigada. Entre todos os animais só você receberá esta maldição: de hoje em diante você vai andar se arrastando pelo chão e vai comer pó da terra. Eu farei com que você e a mulher sejam inimigas uma da outra, e assim também serão inimigas a sua descendência e a descendência dela. Esta esmagará a sua cabeça, e você picará o calcanhar da descendência dela.

Para a mulher Deus disse:

— Vou aumentar o seu sofrimento na gravidez, e com muita dor você dará à luz filhos. Apesar disso, você terá desejo de estar com o seu marido, e ele a dominará.

E para Adão Deus disse o seguinte:

— Você fez o que a sua mulher disse e comeu a fruta da árvore que eu o proibi de comer. Por causa do que você fez, a terra será maldita. Você terá de trabalhar duramente a vida inteira a fim de que a terra produza alimento suficiente para você. Ela lhe dará mato e espinhos, e você terá de comer ervas do campo. Terá de trabalhar no pesado e suar para fazer com que a terra produza algum alimento; isso até que você volte para a terra, pois dela você foi formado. Você foi feito de terra e vai virar terra outra vez.

(Gênesis 3: 14-19)³⁵⁴

³⁵² DIEL apud CHEVALIER e GHEERBRANT. In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p.356.

³⁵³ *Ibidem*, p.357 (grifo nosso).

³⁵⁴ *Bíblia sagrada*, na versão da “Nova tradução na linguagem de hoje”.

A partir da ordem estabelecida por Deus para amaldiçoá-los, podemos pressupor que Ele *aceitou* as acusações de Adão e Eva. Desse modo, a mais culpada dos três seria a serpente. Entretanto há uma *brecha* nessa trama: se a serpente era o animal mais astuto que Deus fizera e também falava, por que ao ouvir as acusações de Adão e Eva não lhe perguntou sobre o seu ato? A opinião da cobra pouco importava para Deus. Enquanto o casal lança a maldição que lhe foi imposta para toda a humanidade (e, aqui, a sina hereditária pode se aproximar do destino de Édipo), a serpente é entre todos os animais a mais amaldiçoada: animal rastejante que comerá o pó e as impurezas do chão e receberá a ojeriza das pessoas.

A poetisa se apropria da passagem do *Gênesis* em que se narra a origem do pecado original não só para fazer seus próprios questionamentos a respeito do que está escrito na *Bíblia*, mas, sobretudo, para problematizar o papel da mulher e da serpente nesse meandro da *Criação*, como também o faz Ana Luísa Amaral no poema da epígrafe, já que nele há questões sobre a omissão das histórias das personagens femininas; por que, no *livro sagrado*, há essa predominância do universo masculino (Adão, Caim, Abel)? E por que falar do “homem tentado”, no lugar do *homem culpado*? Ora, os próprios versos respondem: “Foi Eva quem pecou/ ou foi Adão? // A história diz: a Eva/ e a serpente”.

Percebemos com a análise que a imagem da “víbora” adiliana está num segundo plano até mesmo em relação à Eva, o que é bastante relevante para tecermos outras considerações sobre esse animal e para pensarmos sobre essa imagem.

Adília Lopes que mistura, nesse poema, referências da mitologia grega e da mitologia cristã não está falando apenas sobre a “serpente do paraíso”, esta, na verdade, se estende na imagem da víbora. Como dissemos, toda víbora é uma serpente, mas nem toda serpente é uma víbora, já que esta se diferencia por seu veneno. E qual seria o propósito dessa troca sutil? Em primeiro lugar, poderíamos pensar que a imagem da serpente poderia estigmatizar, como assim o faz o texto bíblico, toda e qualquer serpente. Ao contrário, a poetisa mostra que, ao optar pela imagem da víbora, no mínimo, essa condenação é questionável. O veneno da víbora pode representar a tentação cristã, assim, o poema ironiza o fato de a “serpente do paraíso” ter *envenenado* aqueles dois humanos. E, nesse caso, invertendo a ordem de acusações presentes no texto adiliano teríamos a

seguinte situação: a víbora envenena Eva que envenena Adão (mísero Adão! Daí, novamente, ser um homem “senhorito” e “Édipo”).

Após essas considerações, vale explicar sobre o porquê da escolha desse poema, se a crítica principal incide sobre a figura masculina e não sobre o animal. De todos os textos poéticos adilianos que contêm a imagem da serpente (e suas variantes linguísticas: cobra, python, víbora), percebemos que metade tematiza a “serpente do paraíso” de forma direta ou indireta. Portanto, se fez necessário investigar sobre essa incidência. A crítica sobre Adão e Eva terem culpado a serpente fica ainda mais clara em um outro poema³⁵⁵:

Fui crismada, com outras pessoas, em 97, por D. Albino Cleto, na igreja dos Anjos, em Lisboa. D. Albino Cleto disse na homilia que não nos crismava para termos receio de afirmar no café ou na praia que éramos cristãos. Disse também que não nos crismava para não nos responsabilizarmos pelos nossos actos como fizeram Adão e Eva: Adão culpou Eva que culpou a serpente.

A questão não é isentar o animal da culpa, mas enfatizar que mesmo com os “olhos abertos”, Adão e Eva não querem enxergar os próprios erros, preferem “se cegar”, não se responsabilizando pelos seus atos, e culpar a serpente. De que adianta o conhecimento se se quer viver na ignorância? Há um ditado popular que diz: “o pior cego é aquele que não quer ver”. Também podemos conjecturar que Adão e Eva utilizam do conhecimento *oferecido* pela serpente para manipular o que se quer ver e o que se quer obstruir, o que é conveniente para si e o que não o é. E, nesse caso, “cada um só enxerga aquilo que quer ver”, o que também revela um tipo de cegueira.

O *olhar* parece ser um dos aspectos importantes para pensar sobre as significações que a serpente adiliana pode adquirir, pois: 1) Édipo se cega; 2) Adão e Eva tinham os olhos fechados antes do pecado original e ao comerem do fruto proibido seu olhos se abrem por causa do conhecimento adquirido, daí a primeira reação estar relacionada com a vergonha de estarem nus e 3) serpente e víbora, embora tenham significações distintas dentro da simbologia, possuem um ponto comum nos bestiários medievais: ambas “se espanta[m] e fuge[m] quando avista[m] um homem nu: da mesma forma o demônio fuge quando avista alguém que se despe das vestes do pecado”³⁵⁶, segundo Maurice Van Woensel. Ou seja, nesses bestiários, novamente, esses répteis estão carregados de

³⁵⁵ Poema também do livro *Irmã barata, irmã batata* (2000). In LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.411.

³⁵⁶ In: VAN WOENSEL, M. *op. cit.*, p.218, 222.

conotação negativa, já que estariam representando o “demônio”. Mas, também poderíamos compreender essa característica como ausência de cegueira; elas sabem diferenciar um corpo vestido de um despido por serem, dentre todos os animais criados por Deus, as mais sábias. Portanto, uma outra possibilidade de leitura para o fato de elas fugirem ao ver um homem nu pode estar relacionada com a “prudência”, sobre a qual Cristo fala no Evangelho de Mateus, como já mencionamos. Assim, por possuírem conhecimento, sabem discernir o bem do mal e fogem daquilo que pode ser considerado imoral. O órgão sexual masculino está exposto e essa conotação sexual não é bem vista na tradição cristã. Ainda dentro da tradição medieval, é interessante notar que cada animal era associado a um pecado capital juntamente com “uma parte da anatomia humana”, e “a serpente e os olhos” estavam relacionados com a “*inveja*”³⁵⁷. Com essa informação, a fuga da serpente e da víbora do homem nu (presente nos bestiários) se torna jocosa (houve naquele avistar alguma comparação?), lembramos que ambas também representam um símbolo fálico.

Para complementar os possíveis sentidos da imagem da víbora presente no primeiro poema adiliano, lembramos que, no primeiro capítulo, citamos a descrição que é feita sobre a víbora no bestiário de Brunetto Latini. Sobre esse animal Woensel faz uma síntese:

Em alguns bestiários antigos a víbora macho tem, da cintura para cima, a aparência de um homem, a fêmea a de mulher; para baixo a de um crocodilo. Ela concebe pela boca, mas no ato corta o membro dele e assim o mata. Os filhotes, não tendo por onde nascer, abrem o flanco da víbora e saem pela brecha aberta, matando sua genitora no processo.³⁵⁸

A partir dessa descrição, podemos pensar em aproximações entre a imagem de Édipo e a imagem da víbora. De modo geral, tanto num caso como no outro, pai e mãe morrem por causa deles, filhos. A maldição desse animal também parece ser hereditária.

Em um outro poema³⁵⁹ de Adília Lopes, podemos perceber outro exemplo de por que Adão pode ser um “senhorito” e “Édipo” e, mais uma vez, a víbora é temática secundária:

³⁵⁷ *Ibidem*, p.223.

³⁵⁸ *Ibidem*, p.222.

³⁵⁹ Poema do livro *Irmã barata, irmã batata* (2000). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.405 (grifo nosso).

(a última chula em Paredes de Coura)

Adão Loppes assinava Loppes com dois pp porque era dos Loppes de dois pés oriundos de Paredes de Coura. Deus furioso com Adão Loppes por se gabar de ter um avô barão, Dom Lopo de Coura e Paredes, e por não se contentar com o nome de baptismo, deixou Eva Loppes, que não tinha as peneiras do marido, dar à luz criaturas que não eram do sangue dela, seres de sangue frio e de clorofila. Deixa Eva Loppes dar à luz irmãs, primas, tias, mães, pais, amigos, amigas, inimigos, inimigas, conhecidos, conhecidas, desconhecidos, desconhecidas. Eva Loppes dá mesmo à luz víboras e maçãs. E gosta de todas as suas crias, sem nunca abortar.

O fato de se “gabar” e de não se “contentar” exprime a vaidade de Adão Loppes. O problema é que por não gostar do posicionamento desse homem, ao invés de *castigá-lo*, castiga Eva, por mais que ela “não [tenha] as peneiras do marido”, ou seja, suas presunções³⁶⁰. Nesse poema, Adília Lopes ironiza a atitude de Deus e, principalmente, problematiza o seguinte trecho bíblico que sucede as maldições que Deus lança sobre a serpente, a mulher e Adão: “O homem pôs na sua mulher o nome de Eva por ser ela a mãe de todos os seres humanos.” (Gênesis 3: 20)³⁶¹ Antes dessa passagem, Eva é referenciada na Bíblia apenas pelo substantivo “mulher”. O nome dado por Adão pode conotar a supremacia dele sobre ela, já que um dos castigos imputados a Eva foi ser dominada pelo seu marido e, aqui, podemos pensar tanto no sentido sexual como no de poder. Como maldição divina, Eva fica submetida ao seu marido (recebendo até o sobrenome dele, Loppes³⁶²). Se no *livro sagrado* ela é a mãe de todos os seres humanos, no poema adiliano isso se expande para todos os seres vivos, pois inclui como seus filhos “os seres de clorofila”.

Novamente, a temática principal desse poema parece estar ligada à questão de gêneros, na qual não iremos nos aprofundar. Queremos dar ênfase na seguinte frase: “Eva Loppes dá mesmo à luz víboras e maçãs.” É possível pensar em várias aproximações entre

³⁶⁰ “Peneiras” é um termo popular que denota “vaidade, presunção”, segundo o *Dicionário Priberam*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/peneiras>. Acesso em: 20 set. 2015.

³⁶¹ *Bíblia sagrada*, na versão da “Nova tradução na linguagem de hoje”.

³⁶² Se na jurisdição brasileira atual, a mulher tem o direito de escolher se manterá o nome de solteira ou incluirá o sobrenome do marido, há pouco tempo, a mulher não podia optar por um ou outro; ela era obrigada a colocar o sobrenome do cônjuge. Parece detalhe, mas Adília Lopes mostra que está atenta a esta questão, quando notamos que, no livro *A continuação do fim do mundo* (1995), tanto Túlio como Maria Andrade trocam sobrenomes: “Túlio Gomes Vítor Andrade/ e Maria Andrade Gomes Vítor”, trecho do poema “O casamento”. In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.227.

a imagem da víbora e a imagem da maçã: talvez a ambivalência seja uma forte característica na natureza simbólica de ambas, pois as duas têm *em si* o conhecimento; se a serpente é o bicho mais astuto, a maçã é portadora da sabedoria. E se a víbora é portadora de veneno, o conhecimento faz da maçã uma fruta que *envenena*. Víbora e maçã carregam em si algo de interdito, de ilícito, porque oferecem o discernimento entre o bem e o mal. Por isso, no poema, as duas imagens estão representando *todos* que Eva dá à luz: “irmãs, primas, tias, mães, pais, amigos, amigas, inimigos, inimigas, conhecidos, conhecidas, desconhecidos, desconhecidas”.

Adília Lopes problematiza a hierarquia pressuposta na relação entre humanos e entre humanos e animais. E, no caso específico da “serpente do paraíso”, também desconstrói através da ironia e do humor o estigma cristão desse animal que, há tempos, permanece numa zona de marginalidade. Eis a primeira estrofe do poema “Amo-te”³⁶³:

A serpente do Paraíso
era de plástico
biodegradável

A plasticidade e a característica “biodegradável” dessa serpente relativizam o lado obscuro e maléfico pressuposto na Bíblia. Além disso, tiram a perenidade do engessamento que a visão popular possui desse animal também influenciada pela tradição cristã. Adília ainda *brinca*, em um poema³⁶⁴, com um versículo do Evangelho de Mateus (já mencionado) fazendo várias inversões e, conseqüentemente, mudando o seu sentido original:

(Mt 10, 16)

Sou imprudente
como os pombos
que morrem atropelados
e complicada
como as serpentes
que se enroscam
nas árvores

³⁶³ Poema do livro *Sete rios entre campos* (1999). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.363-364.

³⁶⁴ Poema do livro *A mulher-a-dias* (2002). *Ibidem*, p.473-474 (grifos nossos).

No trecho bíblico, a prudência das serpentes e a inocência dos pombos servem de exemplo para os doze apóstolos, no poema adiliano, além das características dos animais estarem deslocadas, o sujeito poético não tem receio em afirmar que é o oposto dos exemplos dados por Jesus Cristo. Talvez a imprudência dos pombos seja justamente por eles, na Bíblia, serem inofensivos, pois se eles não têm maldade, o ser humano tem, daí morrerem atropelados. E a serpente não poderia ser “complicada” por ser esperta? Se ela, literalmente, se enrosca nas árvores, através da esperteza não é possível criar *enroscos* propositais? A poetisa sagaz mostra, em um outro poema, que a presença de contradições pode *enroscar verdades absolutas*:

A segunda lei da Termodinâmica
a lei leiteia
a seta do tempo
a serpente do Paraíso
a entropia
existe
mas também
o Novo Testamento
e as sete artes
existem
para a contrariar
(desejo, logo sou
e eu não acabo
de ser)

Como fizemos com as outras imagens de animais analisadas, vale mencionar, em linhas gerais, as outras temáticas por detrás da imagem da serpente (e suas variantes): a) imagem de uma python associada ao fazer poético (“Em Pondichéry o poeta esteve quase a morrer/ foi passear para ao pé de um tempo em ruínas/ e uma python começou a estrangulá-lo/.../ durante o corpo a corpo com a python/ o poeta lembrou-se de frases...”³⁶⁵); b) imagem de duas jiboias em uma paródia do episódio no qual Hércules mata as cobras deixadas em seu berço por Hera (“Nos dois berços/ duas jiboias/ esfomeadas...”³⁶⁶); c) está presente no “Inventário” da poetisa (“uma serpente beliscada

³⁶⁵ Trechos do poema “V” do livro *O poeta de Pondichéry* (1986). É válido ressaltar que ainda que essa python tenha uma ligação com o fazer poético, a relação estabelecida é muito parecida com a “luta corpo a corpo” com o peixe presente na “Arte Poética”. Portanto, não escolhemos esse poema para o *corpus* de análise da serpente por causa dessa similaridade e, sobretudo, pela relevância desse animal estar na questão da “serpente do paraíso”. *Ibidem*, p.49.

³⁶⁶ Trecho do poema sem título que se inicia com o verso “Nos dois berços” presente no livro *A continuação do fim do mundo* (1995). *Ibidem*, p.250-251.

por uma santola”³⁶⁷); d) exemplifica relações metafóricas entre a natureza e a arte (“uma serpentina é uma serpente?”³⁶⁸) e e) representa a temperança, no poema “O presente”³⁶⁹, que aliás também é um dos seus significados simbólicos (“...na caixa está uma serpente/ para pegares no anel tens de abrir a caixa/ se abrires a caixa a serpente pode picar-te o dedo/ e tu podes morrer/ se não abrires a caixa”).

Percebemos com as análises que a imagem da serpente geralmente aparece como temática secundária e está frequentemente associada à mulher. Através da leitura dos poemas, acreditamos que essa “condição secundária” da serpente adiliana é proposital. Assim como a serpente é “secundária”, será que a mulher também não é deixada em segundo plano em relação aos homens que são uns “senhoritos” e uns “Édipos”? Essa parece ser a questão. Adília Lopes também está problematizando a condição feminina através da imagem da serpente. O poema “Preocupação com os meus cabelos”³⁷⁰ deixa essa relação entre cobras e mulheres mais explícita:

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

³⁶⁷ Verso do poema “Inventário”, do livro *A pão e água de colónia* (1987), que foi excluído da 2ª ed. de *Dobra* (2014). In: LOPES, A. *Dobra*, 2009, p.62.

³⁶⁸ Verso do poema “Natura et Ars” do livro *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.154-155.

³⁶⁹ Poema do livro *Um jogo bastante perigoso* (1985). *Ibidem*, p.17.

³⁷⁰ Poema do livro *Clube da poetisa morta* (1997). *Ibidem*, p.301 (grifo nosso).

A primeira imagem do poema faz referência à “Medusa”, cuja evidência aparece no sétimo verso. Mas, aqui, não se trata apenas de falar sobre essa Górgona. As “cobras” também simbolizam os cabelos encaracolados que para o sujeito poético é um *problema*, porque eles “afugentam os [seus] pretendentes”. Ao mencionar que gostaria de ter “cabelos lisos” e “usar franja” exemplificando com cantoras francesas (Sylvie Vartan e Françoise Hardy), deduzimos que estes são os “da moda”, em oposição aos cabelos como “cobras”. Adília Lopes problematiza, nesse poema, vários estereótipos acerca da mulher, este é o tema principal. Porém, o que queríamos destacar era essa relação entre cobras e mulheres. Não é por acaso que, na cultura popular, quando mulheres são chamadas de cobras (najas, cascavéis, sucuris etc.) é para denotar algo negativo: falsas, traiçoeiras, malvadas, venenosas, fofoqueiras, entre tantos outros xingamentos. Lembramos que, no *Gênesis*, um dos castigos da serpente era ser inimiga da mulher por toda a eternidade. Será que essa maldição se concretizou? Assim como a poetisa questiona o papel que foi designado à mulher também o faz em relação à serpente. É, nesse sentido, que acreditamos haver um processo de desierarquização (direto ou indireto) nessa poética peculiar.

É tudo
tão novo
para mim

Novo
como um ovo

Novo
como um noivo

José
noivo de Maria
é novo

Um ovo
de serpente
um ovo
de Eva
um ovo
de Maria³⁷¹

³⁷¹ *Ibidem*, p.540-541.

Considerações Finais

*livro-me do peixe com o alívio
que não sei dizer
(Adília Lopes)*

Ao final de todas as análises realizadas das quatro imagens dos animais selecionados (animais de companhia e animais cristãos), podemos, agora, pensar sobre o sentido que essas *marcas de animais* têm na poesia de Adília Lopes e, ao mesmo tempo, podemos pensar em possibilidades de respostas à pergunta de John Berger, “Por que olhar os animais?”, no contexto dessa poética.

Percebemos que, dentre os quatro, o gato é o animal de predileção na obra adiliana. Além de oscilarem entre o mundo poético e o mundo real, os poemas analisados revelaram que há uma relação intrínseca entre gatos, o sujeito poético e o sujeito empírico. A ligação afetiva que une o gato com o sujeito do poema e com Adília/ Maria José faz com que a falta de uma linguagem comum (entre o *animal em si* e o sujeito empírico) não seja um percalço nessa relação, porque é justamente nos versos que essa *linguagem comum* pode ser encontrada. Talvez seja daí que decorra a imagem da morte, da ausência, do vazio, que estiveram presentes em todas as imagens de gato analisadas, porque, sem os gatos, a sensação é de incompletude... Mas, ainda assim, a poesia, para Adília Lopes, é o lugar de reencontro.

Essa ligação afetiva não impede que Adília Lopes também revele, em sua poética, maus-tratos, perversidade com animais, como pudemos ver no poema “Mea Culpa”. Ali, ainda que se aproprie da própria crueldade (o sujeito poético foi o mandante do crime, a imagem das “Fredericas” potencializa a perversidade com bichos e a imagem dos “gatinhos afogados” é a expressão do sofrimento e da crueldade), ela denuncia o sofrimento e a crueldade que podem ser infligidos aos animais. E o arrependimento, a culpa do sujeito expressam que ele teve empatia com os gatos.

Lembramos também que a tentativa de livrar o Raposão gato do sofrimento e o fato de não querer tirar fotos de um gato doente revelou compaixão por parte do *eu*.

Ressignificar a condição efêmera dos gatos mortos também confirma o lugar peculiar que eles possuem nessa poesia. A arte, para Adília, pode até ser um modo de lidar com a ausência, mas o sujeito poético afirma que “nunca é a alegria da presença”.

Com as análises, pudemos perceber que o cão foi o segundo animal que mais teve importância. A poetisa, em vários poemas, marca a tensão entre traição e fidelidade decorrente dos *apedrejamentos* em cães (através de “pedras” literais ou sociais). O cão fiel se torna vítima e Adília Lopes, sensível à zona de marginalidade atribuída aos animais, toma partido por esses que não têm voz. E, que não se restringe aos bichos, já que percebemos, nos poemas, que a imagem do cão é aproximada do “mendigo” e da “mulher” (também marginalizados).

Adília Lopes dá destaque a esse animal doméstico, pois ela reconhece o seu valor, mas, ao mesmo tempo, sabe que nem sempre ele é reconhecido. Dessa forma, denuncia as condições deploráveis do cão condensando-as na imagem dos “humilhados e ofendidos”.

Mas se, por um lado, há essa imagem de desamparo por detrás do cão, quando a “caridade” lhe é negada, por outro, a poetisa mostra que esse animal também pode ser valorizado quando *santifica* metaforicamente a imagem da cadela Laika e quando ressignifica, de modo simbólico, a história da Laika, *animal em si*, dando-lhe uma família. Também no contexto de *A continuação do fim do mundo*, Adília Lopes revela humanidade ao mostrar, no poema do “cachorrinho morto de Laika”, que todos os animais mortos (inclusive os “humilhados e ofendidos”) foram cremados juntos, viraram pó, independentemente de suas condições em *vida*. Por isso, propusemos uma divisão da imagem do cão em dois eixos principais: o cão humilhado e o cão contemplado; mas, ambos, cães do cotidiano. E, aqui, vale retomar uma citação de Maria Esther Maciel: “os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos”, que vai ao encontro de aspectos que pudemos perceber na poesia de Adília Lopes quando se pensa os seus “animais escritos”: relação afetiva, empatia e compaixão. A despedida “com um beijo” (de Maria Andrade e o cachorrinho morto de Laika; do sujeito poético e o Raposão gato) é um gesto bastante revelador do lugar que cão e gato, gato e cão ocupam no *mundo* adiliano.

Sabendo dessa importância dos animais domésticos, gatos e cães, na poesia de Adília, não por acaso, no título da dissertação, fizemos alusão a eles em duas imagens:

“patas e garras” (os outros dois animais são aludidos com uma imagem: “rastros” para peixes e serpentes).

A análise da imagem do peixe possibilitou perceber a dimensão que Adília Lopes dá tanto para esse animal como para a Poesia. A aproximação das *palavras* com o peixe, na “Arte Poética”, potencializa o *valor* tanto de um como de outro, não só pela simbologia do sagrado presente no animal, mas também pelo intenso esforço que o fazer poético requer. Escrever um poema é tarefa árdua e, talvez, seja por isso que, já pronto, “a palavra corriqueira” se torne sagrada ao se fazer *imagem poética*. Sagrado, não no sentido de inalcançável, mas de ter muito valor, muito sentido, daí a poesia ser considerada alimento.

O interessante é que, mesmo aquele peixe alimento, corriqueiro, numa “panela de esmalte” pode adquirir um sentido especial na poesia de Adília. Com a análise do poema “Os peixes brancos”, pudemos verificar o quão rica é essa imagem animal por causa das várias relações intertextuais que nela estão contidas. Aliás, a imagem do peixe adiliano, como um todo, revela um importante aspecto dessa poética: o “recomeço constante”, o “processo cíclico” (também percebido nos vários desdobramentos que ela faz), a escrita sempre *in progress*. A partir disso, podemos melhor compreender sobre o porquê desse animal ter sido escolhido para compor a sua “Arte Poética”. Se o peixe se faz *Palavra*, “os peixes brancos” podem representar o poema *já apanhado* (lembramos que, para Fernando Pessoa, “Aconteceu-[lhe] um poema” e, para Adília Lopes, “...peixes brancos aconteceram-[lhe]”). E não podemos nos esquecer de que a poetisa também *brinca* com o fato do peixe ser alimento do gato.

A imagem da serpente, por sua vez, apareceu muitas vezes associada à mulher. Assim, a recorrência específica da “serpente do paraíso” é bastante sintomática devido a sua aproximação com a Eva, além de confirmar a importância desse animal simbólico dentro da mitologia cristã (como também ocorre com a imagem do peixe, símbolo do *sagrado*). Pudemos perceber também que o fato de a serpente ser temática secundária é proposital. Não por acaso, em um outro poema, a problematização da “serpente do paraíso” fica mais evidente: “O que separa as pessoas dos animais é o pecado original. Não é o tabu do incesto nem o reconhecimento no espelho.”³⁷² O pecado original teve origem na desobediência de Adão e Eva ao provarem do fruto proibido. Com a percepção

³⁷² Poema do livro *Irmã barata, irmã batata* (2000). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.416.

que passam a ter da existência do *mal* também se tornam imperfeitos e podem causar sofrimento intencional no *outro*.

Animais não pecam, pois eles não possuem o discernimento entre bem e mal. Lembramos que, no primeiro poema selecionado para analisar a imagem do cão, esse não pecar por parte do animal está explícito: “Aos cães todos atiram pedras, mesmo se os cães não pecaram nem pecam.” A partir daí, comprovamos o posicionamento ético que a poetisa tem em relação aos animais.

Na poética de Adília Lopes há uma proposta de desierarquizar a relação que se estabelece *com* e *entre* os animais, porque há o reconhecimento do *outro* e um reconhecimento no *outro*. E é, desse modo, que também podemos afirmar que Adília “produz poesia”, no sentido que Alfredo Bosi atribui ao fazer poético³⁷³:

Há pouco lugar para as formas de socialidade primária quando tudo é medido pelo status, pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia: que é exercício próprio da empatia, das semelhanças, da proximidade.

Não por acaso (ou por acaso objetivo), a poetisa também questiona sobre o “pouco lugar” e “nenhum lugar” do qual fala Bosi, nos seguintes versos: “Tempo/ é dinheiro/ diz-se/ e não se diz/ tempo/ é amor// Os homens/ e as mulheres/ são os únicos/ animais/ que inventaram/ o dinheiro?”³⁷⁴

“Ser-se leitor de Adília Lopes é aprender o respeito. Compreender a diferença e o respeito.”³⁷⁵, escreve Valter Hugo Mãe a respeito da poética adiliana e, nós, complementamos: porque Adília Lopes compreende a diferença e respeita os animais. Pensando na característica dessa poética que propõe um “recomeço constante”, também propomos, na finalização dessa dissertação de mestrado, um repensar a condição do *animal em si* no mundo cotidiano, a partir dos “animais escritos” adilianos:

³⁷³ In: BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*, 2000, p.131 (grifos nossos).

³⁷⁴ Trecho do poema, sem título, que se inicia com o verso “Tempo” presente no livro *Versos Verdes* (1999). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p. 547.

³⁷⁵ Ensaio “Adília Lopes”, de Valter Hugo Mãe, publicado no Jornal de Letras, (grifos nossos). Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cronicas/adilia-lopes=f812270> . Acesso em: 13 de mai. 2015.

Não sou
menos
que Einstein
nem que
Claudia Schiffer
não sou
mais
que uma osga
ou que uma barata
não sou mais
inteligente
que um mongoloide
tenho um Q. I.
no limite
superior
da média
todos diferentes
todos iguais
incluo também
os animais
o que nos separa
dos animais
é o pecado original
não é o reconhecimento
no espelho
nem o complexo
de Édipo³⁷⁶

³⁷⁶ Poema do livro *Versos Verdes* (1999). In: LOPES, A. *op. cit.*, 2014, p.375-376.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras Poéticas de Adília Lopes

LOPES, Adília. *Obra* – poesia reunida 1983-2007. 1ª ed. Lisboa: Mariposa Azual, 2000.

LOPES, Adília. *Dobra* – poesia reunida 1983-2007. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LOPES, Adília. *Dobra* – poesia reunida 1983-2014. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

LOPES, Adília. *Manhã*. 1ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

Livros incluídos em *Dobra* (2014):

_____. *Um jogo bastante perigoso*. Lisboa: ed. da Autora, 1985.

_____. *O poeta de Pondichéry*. Lisboa: Frenesi, & etc, 1986.

_____. *A pão e água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)*. Lisboa: Frenesi, & etc, 1987.

_____. *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*. Lisboa: Hiena, 1987.

_____. *O decote da dama de espadas (romances)*. Lisboa: IN – CM, Gota de Água, 1988.

_____. *Os 5 livros de versos salvaram o tio*. Lisboa: ed. da Autora, 1991.

_____. *Maria Cristina Martins*. Lisboa: Black Sun Editores, 1992.

_____. *O peixe na água*. Lisboa: & etc, 1993.

_____. *A continuação do fim do mundo*. Lisboa: & etc, 1995.

_____. *A bela acordada*. Lisboa: Black Sun Editores, 1997.

_____. *Clube da poetisa morta*. Lisboa: Black Sun Editores, 1992.

_____. *Sete rios entre campos*. Lisboa: & etc, 1999.

_____. *Versos verdes*³⁷⁷. Lisboa: Black Sun Editores, 1999.

_____. *Irmã barata, irmã batata*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 2000.

_____. *O regresso de Chamilly*. Lisboa: Mariposa Azual, 2000.

_____. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc, 2002.

³⁷⁷ A Autora alterou o título do livro, trata-se do antigo *Floribela Espanca Espanca* (1999).

- _____. *César a César*. Lisboa: & etc, 2003.
- _____. *Ovos*³⁷⁸. Lisboa: & etc, 2004.
- _____. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc, 2006.
- _____. *Caderno*. Lisboa: & etc, 2007.
- _____. *Os namorados pobres*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- _____. *Apanhar ar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Café e Caracol*. Lisboa: Contraprova, 2011.
- _____. *Andar a pé*. Lisboa: Averno, 2013.
- _____. *Variety is the spice of life*. Lisboa: Telhados de Vidro, 2014.

Crônicas de Adília Lopes

- _____. “Criação”. *Público*, 5 jan. 2003. Disponível em: <http://arlindo-correia.com/180902.html>. Acesso em: 3 jul. 2014.
- _____. “O aguilhão da morte”. *Público*, 17 jul. 2001. Disponível em: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/o-aguilhao-da-morte-159906>. Acesso em: 20 jul. 2014.
- _____. “Ovos Estrelados”. *Público*, 21 mai. 2001. Disponível em: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/ovos-estrelados-157984>. Acesso em 25 jul. 2014.

Entrevistas com Adília Lopes

“Como se faz um poema?”, *Inimigo Rumor: Revista de Poesia – Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor*, nº 20, p.109.

Entrevista conduzida por Carlos Vaz Marques, publicada em *Diário de Notícias*, 17 jun. 2005. Disponível em: http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html. Acesso em: 10 mar. 2014.

³⁷⁸ A Autora alterou o título do livro, trata-se do antigo *Poemas Novos* (2004).

Entrevista concedida a alunos da “Escola Secundária José Gomes Ferreira” Disponível em: <http://gavetadenuvens.blogspot.com.br/2005/09/entrevista-adlia-lobes.html> . Último acesso em: 4 mar. 2015.

Bibliografia Geral

ALDIGHERI, Mario. *Josimo: A Terra, a vida*. São Paulo: Editora Loyola, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. 2ª ed. Portugal: Editorial Caminho, 2011.

_____. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

APOLLINAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*. São Paulo: Ediora Iluminuras, 1997.

BAILEY, Greg et alii. *Mitologia – mitos e lendas de todo o mundo* (vários colaboradores). Casal do Marco Seixal: Lisma – Edição e Distribuição de Livros Ltda, 2003.

BERGER, John. “Por que olhar os animais?” In: _____. *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp.11-32.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BONIFÁCIO, João. “Nuno Bragança ainda está na clandestinidade”. *Público*. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=217789> . Acesso em 3 fev. 2015.

BRAGANÇA, Nuno. *Do fim do mundo*. In: _____. *Obra Completa* (1969-1985). Portugal: Publicações Dom Quixote, 2009, p.659-716.

BURROUGHS, William. *O gato por dentro*. São Paulo: L&PM, 2006.

CAEIRO, Alberto. *O Guardador de Rebanhos*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio 2009.

COETZEE, John Maxwell. *A vida dos animais*. Trad. José R.Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CUNHA, Antônio Geraldo da Cunha. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*, 2011. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e ofendidos*. Trad. Klara Gourianova. 3ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

DUARTE, Gonçalo. “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar”: microformas de Adília Lopes. In: *Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”*. Braga, 2011, Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_goncaloduarte.pdf. Acesso em: 14 fev. 2013.

DUCHAUSSOY, Jacques. *Le bestiaire divin ou La symbolique des animaux*. Paris: La Colombe, Éditions du vieux colombier, 1958.

ENGELMAYER, Elfriede. “Posfácio – ou de como Chamilly não deixa de assombrar Marianna & outras questões colaterais”. In: LOPES, A. *Caras Baratas* (antologia), 2004, p.273-281.

EVANGELISTA, Lúcia Liberato. *Vida em comum: a poética de Adília Lopes*. 2011. 139f. Dissertação (mestrado em Letras). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

FALEIROS, Álvaro. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*. São Paulo: Ediora Iluminuras, 1997.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

GUIMARÃES, João Luís Barreto. *Assinar a pele: antologia contemporânea sobre gatos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. de Raúl Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.

HOUAISS, Antonio. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

JORGE, Luiza Neto. *poesia* (1960-1989). Porto: Assírio & Alvim, 1993.

LAPA, Rodrigues. Prefácio. In: VIEIRA, António. *Sermão de Santo António aos peixes*. 7ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MACIEL, Maria Esther. *Pensar/ Escrever o animal: ensaios de zopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MARINHO, Maria de Fátima. *O surrealismo em Portugal*. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

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

_____. “Contra a crueldade a ironia”. In: MARTELO, R. M. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.223-234.

_____. *Vidro do mesmo Vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007.

NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. In: *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p.13-22.

OLIVEIRA, Ana Maria de. “A Bela Acordada (ou da narratividade na poesia de Adília Lopes)”. In: CAIRO, Luís Roberto Velloso. et alii (org.). *Nas malhas da narratividade*. Assis: Assis – Unesp Publicações, 2007, p.45-53.

PAZ, Octavio. *El arco e la lira*. 3ª ed. México: FCE, 1972.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; Org. e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEDROSA, Célia. “Adília e Baudelaire: leituras do fim”. Revista *Alea*, vol. 9, Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2007000100009&script=sci_arttext&tlng=es . Último acesso em 20 mai. 2015

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

QUEIRÓS, Luís Miguel de. “Entre a Condessa e o Marquês de Sade”. *Público*. Portugal, 26 mar. 2001. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/entre-a-condessa-e-o-marques-de-sade-156010> . Acesso em 13 abr. 2013.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário francês-português, português-francês*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012.

SACQUIN, Michèle. *Des chats passant parmi les livres*. Paris, Milan: Bibliothèque nationale de France, Officina Libraria, 2010.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. “Adília Lopes: fica sempre um resto de clássico”. In: ALVES, Ilda; MAFFEI, Luís. *Poetas que interessam mais: leituras da poesia pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

_____. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andersen e Adília Lopes e a tradição moderna*. 2007. 160 f. Dissertação (doutorado em Letras) Rio de Janeiro: PUC, 2007.

SINGER, Peter. *Libertação Animal*. Trad. Marly Winck. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SOUSA, Phabulo Mendes de. *A tessitura poética de Adília Lopes*. 2014. 138f. Dissertação (mestrado em Letras) São Paulo: USP, 2014.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Trad. de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

VAN WOENSEL, Maurice. *Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2001.

VIEIRA, António. *Sermão de Santo António aos peixes*. 7ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

Ebook

SÉGUR, Condessa de. *Memórias de um burro* (versão E-book). Trad. Raquel Mouta. Portugal: Oficina do livro, Sociedade Editorial Ltda., 2012.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato* (Versão E-book). 3ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1983. Disponível em: <http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/OlhinhosdeGato.pdf> . Acesso em: 10 mar 2014.

Sites consultados

BÍBLIA. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/> .

BISHOP, Elizabeth. Poema “Uma arte”. Trad. Horácio Costa. Disponível em: <http://zezepina.utopia.com.br/poesia/poesia145.html> . Acesso em: 12 nov. 2014.

“Confiteor” traduzida para a língua portuguesa extraída do site: <http://www.catholicismoromano.com.br/content/view/2579/30/> . Acesso em: 10 out. 2014.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). <http://www.priberam.pt/dlpo/>

GRIMM, David. “How dogs stole our hearts”. *Science*. Disponível em: <http://www.sciencemag.org/news/2015/04/how-dogs-stole-our-hearts> . Acesso em 20 abr. 2015.

FIRMINO, Teresa. Cadela Laika só viveu cinco a sete horas. *Público*, Lisboa, 29 out. 2002. Disponível em: <http://www.publico.pt/ciencias/jornal/cadela-laika-so-viveu-cinco-a-sete-horas-175991> . Acesso em 5 fev. 2015.

LAS CASAS, Renato. *Animais no espaço*, (grifos nossos). Disponível em: <http://www.observatorio.ufmg.br/Pas107.htm> . Acesso em 5 fev. 2015.

WHITEHOUSE, David. Cadela Laika morreu antes do que se acreditava no espaço. *BBC* – Brasil, 28 out. 2002. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/ciencia/021028_caomtc.shtml Acesso em: 5 fev. 2015.

1957: Russians launch dog into space. *BBC*, 3 nov. 1957. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/november/3/newsid_3191000/3191083.stm . Acesso em 5 fev. 2015.

ANEXOS

A) Tabelas com os dados quantitativos das quatro imagens animais analisadas

ANO	Livros	Animal
		Gato
1985	<i>Um jogo bastante perigoso *</i>	3
1986	<i>O poeta de Pondichéry</i>	-
1987	<i>A pão e água de colônia (seguido de um autobiografia sumária) **</i>	3
1987	<i>O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)</i>	1
1988	<i>O decote da dama de espadas (romances)</i>	4
1991	<i>Os 5 livros de versos salvaram o tio</i>	-
1992	<i>Maria Cristina Martins</i>	-
1993	<i>O peixe na água</i>	3
1995	<i>A Continuação Do Fim do Mundo</i>	1
1997	<i>A bela acordada</i>	-
1997	<i>Clube da poetisa morta</i>	1
1999	<i>Sete rios entre campos</i>	3
1999	<i>Versos Verdes (antigo Florbela Espanca Espanca)</i>	-
2000	<i>Irmã Barata, Irmã Batata</i>	4
2000	<i>O Regresso de Chamilly</i>	-
2002	<i>A mulher-a-dias</i>	1
2003	<i>César a César</i>	3
2004	<i>Poemas Novos ***</i>	1
2006	<i>Le vitrail la nuit * A árvore cortada</i>	1
2007	<i>Caderno</i>	1
2009	<i>Os namorados pobres</i>	-
2010	<i>Apanhar Ar</i>	-
2011	<i>Café e Caracol</i>	1
2013	<i>Andar a pé</i>	2
2014	<i>Variety is the spice of life</i>	1
2015	<i>Manhã</i>	3
TOTAL		37

* O poema "O meu coração está ao meio" foi EXCLUÍDO das duas edições de *Dobra*.

** O poema "Inventário" foi EXCLUÍDO da 2ª ed. de *Dobra*.

*** Altera o título para Ovos, na 2ª Poesia Reunida (*Dobra*, 2009). Porém, na 3ª (*Dobra*, 2014), retoma o título inicial.

ANO	Livros	Animal
		Cachorro
1985	<i>Um jogo bastante perigoso</i>	1
1986	<i>O poeta de Pondichéry</i>	-
1987	<i>A pão e água de colónia (seguido de um autobiografia sumária)</i>	-
1987	<i>O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)</i>	1
1988	<i>O decote da dama de espadas (romances)*</i>	3
1991	<i>Os 5 livros de versos salvaram o tio</i>	-
1992	<i>Maria Cristina Martins</i>	-
1993	<i>O peixe na água</i>	1
1995	<i>A Continuação Do Fim do Mundo</i>	10
1997	<i>A bela acordada</i>	2
1997	<i>Clube da poetisa morta</i>	-
1999	<i>Sete rios entre campos</i>	1
1999	<i>Versos Verdes (antigo Florbela Espanca Espanca)</i>	2
2000	<i>Irmã Barata, Irmã Batata</i>	2
2000	<i>O Regresso de Chamilly</i>	1
2002	<i>A mulher-a-dias</i>	4
2003	<i>César a César</i>	2
2004	<i>Poemas Novos</i>	1
2006	<i>Le vitrail la nuit * A árvore cortada</i>	1
2007	<i>Caderno</i>	-
2009	<i>Os namorados pobres</i>	2
2010	<i>Apanhar Ar</i>	-
2011	<i>Café e Caracol</i>	3
2013	<i>Andar a pé</i>	-
2014	<i>Variety is the spice of life</i>	-
2015	<i>Manhã</i>	3
TOTAL		40

*O poema "Retrato de Subote" foi EXCLUÍDO das duas edições de *Dobra*.

ANO	Livros	Animal
		Peixe
1985	<i>Um jogo bastante perigoso</i>	4
1986	<i>O poeta de Pondichéry</i>	-
1987	<i>A pão e água de colónia (seguido de um autobiografia sumária)</i>	1
1987	<i>O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)</i>	1
1988	<i>O decote da dama de espadas (romances)</i>	-
1991	<i>Os 5 livros de versos salvaram o tio</i>	-
1992	<i>Maria Cristina Martins</i>	-
1993	<i>O peixe na água</i>	1
1995	<i>A Continuação Do Fim do Mundo</i>	1
1997	<i>A bela acordada</i>	1
1997	<i>Clube da poetisa morta</i>	2
1999	<i>Sete rios entre campos</i>	-
1999	<i>Versos Verdes (antigo Florbela Espanca Espanca)</i>	1
2000	<i>Irmã Barata, Irmã Batata</i>	-
2000	<i>O Regresso de Chamilly</i>	-
2002	<i>A mulher-a-dias</i>	1
2003	<i>César a César</i>	-
2004	<i>Poemas Novos</i>	1
2006	<i>Le vitrail la nuit * A árvore cortada</i>	-
2007	<i>Caderno</i>	-
2009	<i>Os namorados pobres</i>	-
2010	<i>Apanhar Ar</i>	-
2011	<i>Café e Caracol</i>	-
2013	<i>Andar a pé</i>	-
2014	<i>Variety is the spice of life</i>	-
2015	<i>Manhã</i>	-
TOTAL		14

ANO	Livros	Animal
		Serpente
1985	<i>Um jogo bastante perigoso</i>	2
1986	<i>O poeta de Pondichéry</i>	1
1987	<i>A pão e água de colónia (seguido de um autobiografia sumária) *</i>	1
1987	<i>O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)</i>	-
1988	<i>O decote da dama de espadas (romances)</i>	-
1991	<i>Os 5 livros de versos salvaram o tio</i>	1
1992	<i>Maria Cristina Martins</i>	-
1993	<i>O peixe na água</i>	-
1995	<i>A Continuação Do Fim do Mundo</i>	1
1997	<i>A bela acordada</i>	-
1997	<i>Clube da poetisa morta</i>	1
1999	<i>Sete rios entre campos</i>	1
1999	<i>Versos Verdes (antigo Florbela Espanca Espanca)</i>	1
2000	<i>Irmã Barata, Irmã Batata</i>	3
2000	<i>O Regresso de Chamilly</i>	-
2002	<i>A mulher-a-dias</i>	3
2003	<i>César a César</i>	-
2004	<i>Poemas Novos</i>	2
2006	<i>Le vitrail la nuit * A árvore cortada</i>	-
2007	<i>Caderno</i>	-
2009	<i>Os namorados pobres</i>	-
2010	<i>Apanhar Ar</i>	-
2011	<i>Café e Caracol</i>	-
2013	<i>Andar a pé</i>	-
2014	<i>Variety is the spice of life</i>	-
2015	<i>Manhã</i>	1
TOTAL		18

* O poema "Inventário" foi excluído da 2ª ed. de *Dobra*.

B) Fotos-homenagem: o laço criado

*Nina
(in memoriam)*

*Dora
(in memoriam)*

Íris

Tobi

Zazie (da Paola)

AMAR

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?
(Carlos Drummond de Andrade)

Amar os animais é aprendizado de humanidade.
(Guimarães Rosa)

Para evitar
que não acreditasse
ou duvidasse
meu anjo da guarda
veio
sob as vestes
de um
cão

Estendeste-me
a pata
eu estendi
a minha mão
e recebi o teu
Amor
com muita
gratidão

(amarei vocês
para sempre! K.)