UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

A tessitura poética de Adília Lopes

Phabulo Mendes de Sousa

Versão corrigida
São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

A tessitura poética de Adília Lopes

Phabulo Mendes de Sousa

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Poma

Versão corrigida

São Paulo

2014

Resumo

O objetivo desta dissertação é apontar o diálogo que Adília Lopes, poetisa portuguesa contemporânea, estabelece com alguns escritores, pertençam eles à tradição literária, caso de Luís de Camões e Fernando Pessoa, ou estejam mais próximos da contemporaneidade, como Fiama Hasse Pais Brandão e Clarice Lispector. Para construir este diálogo, destacaram-se três importantes recursos literários usados de modo recorrente pela poetisa: a intertextualidade, a paródia e a ironia. Além de mostrar a maneira como estes recursos aparecem na sua poesia, pode-se acrescentar ainda o modo peculiar de sua escrita. Enfim, espera-se que a somatória destes fatores permita obter uma melhor apreciação de sua obra poética.

Palavras chave: Adília Lopes, poesia, intertextualidade, contemporaneidade.

Abstract

My goal in this dissertation is to identify the dialogue established between Adília Lopes – a contemporary portuguese poet – and some writers from literary tradition, as Luís de Camões and Fernando Pessoa, and from contemporaneity, as it is the case of Fiama Hasse Pais Brandão and Clarice Lispector. In order to build this dialogue, I point out three important literary resources mostly used by Adília: intertextuality, parody and irony. Beyond bringing evidence to how these resources appear in her poetry, it is also relevant to observe the particularity of her writing. At the end, it is expected analyzing those factors all together could allow a better appreciation of her poetry.

Key words: Adília Lopes, poetry, intertextuality, comtemporaneity.

Gostaria de agradecer à Profa. Paola Poma, pela amizade, dedicação e cuidado, que possibilitaram a realização desta pesquisa.

Aos grandes amigos: Elaine Andreoti e Edilson Moura, pela leitura atenta da dissertação e pelas agradáveis e produtivas conversas sobre literatura; Rafael Truffaut, por acompanhar e ouvir as angústias durante o desenvolvimento da pesquisa. Ao Lee Taylor, pela amizade segura. Aos grandes amigos, Priscilla Coutinho, por estar sempre perto, e Sami Besic, pelas pertinentes provocações. Ao Fernando Aveiro, pelo carinho e atenção. À Suhayla Kalil pela amizade e ajuda nos momentos finais da dissertação.

À profa. Monica Simas, pelas conversas norteadoras sobre a poesia de Adília Lopes e pela leitura cuidadosa do trabalho. À Profa. Andrea Saad Hossne, pelos apontamentos e indicações quando do Exame de qualificação.

Agradeço também à Profa. Rita Chaves, pela generosidade e pelo “livrinho” de Adília e à Profa. Maria Lúcia Dal Farra por ter enviado gentilmente um texto sobre Adília Lopes.

Agradeço por fim à bolsa de estudo concedida pela CAPES, importante suporte para o desenvolvimento desta pesquisa.

Sumário

Capítulo 1

Introdução……. p. 5

Em torno de Adília Lopes……. p. 8

O jogo poético……... p. 9

Entrelaçamento entre vida e obra…….. p. 19

A linguagem concisa……. p. 26

O entretecer dos textos…….. p. 31

A intertextualidade …….....p. 32

A paródia: um "gênero sofisticado"……..…… p. 40

A ironia…….. p. 45

Capítulo 2

Diálogo com a tradição – o texto como colcha de retalhos……p. 59

A tradição revisitada…….. p. 63

Adília Lopes lendo Camões……... p. 64

Adília Lopes lendo Fernando Pessoa.……p. 80

Adília Lopes lendo Ricardo Reis……p. 86

Capítulo 3

Diálogo como a contemporaneidade……. p. 96

Fiama e o cisne…….. p. 98

Clarice e os peixes……. p. 111

Considerações finais……. p. 121

Referências bibliográficas…… p. 125

Anexos…….. p. 129

Introdução

Para abordar a poesia de Adília Lopes, poetisa portuguesa contemporânea, enfatizarei o diálogo que a poetisa mantém com a obra de outros escritores. A partir disso, separarei o projeto em dois momentos. No primeiro destacarei o diálogo feito com a tradição, para depois passar à contemporaneidade.

O primeiro capítulo procura debater questões pertinentes para um entendimento mais geral da obra de Adília Lopes, mas serve igualmente, para muitos leitores, como porta de entrada de sua poesia. Ainda que tenha publicado mais de vinte livros, alguns deles traduzidos em outros idiomas, a poesia de Adília é vista, por algumas pessoas, como menor. A maneira como usa a linguagem para a construção de muitos poemas é bastante singular, já que carrega um forte traço lúdico. Isto faz com que muitos vejam sua poesia como um mero e leve passatempo.

Assim, na primeira parte deste capítulo, *Em torno de Adília Lopes*, destaco três aspectos recorrentes em sua poesia. O primeiro deles consiste em problematizar o seu fazer poético. O segundo debate a relação (vista como um verdadeiro jogo) entre a sua vida e a sua obra – a poetisa entrelaça constantemente, e provocativamente, o traço ficcional, isto é, o uso do pseudônimo Adília Lopes, com a vida real (Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira), mostrando-se, ora autora de suas obras, ora personagem delas. Para finalizar esta "breve apresentação", há ainda uma terceira parte cujo objetivo é destacar a maneira como trabalha a linguagem. Trata-se de uma linguagem concisa e precisa que procura alcançar o máximo, valendo-se apenas do mínimo. Na segunda, aponto três mecanismos literários recorrentes em sua obra e responsáveis, em boa parte, em acentuar a particularidade de sua escrita. São eles: a paródia, a intertextualidade – mecanismo que alude ao diálogo – e a ironia. Para finalizar o capítulo, analiso um

poema de Adília Lopes, procurando mostrar a maneira como estes mecanismos são trabalhados pela poetisa. Para abordá-los, parto da leitura de alguns importantes teóricos. Assim, para pensar a paródia na contemporaneidade, utilizo os questionamentos feitos por Linda Hutcheon. Para a intertextualidade apoio-me em vários pensadores como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Júlia Kristeva, Tiphaine Samoyault, dentre outros. Finalmente, para questionar a ironia, utilizo apontamentos de D.C. Muecke. Além destes, cito outros teóricos, como David Harvey, cujas reflexões debatem de modo mais abrangente as manifestações artísticas nos dias atuais.

O segundo capítulo trata do diálogo com a tradição. Para mostrá-lo, escolhi dois autores canônicos portugueses: Luís de Camões e Fernando Pessoa. Apesar da expressiva diferença temporal que os separa, enquadrei-os dentro da chamada "tradição" pelo fato de suas obras constituírem hoje um sólido e fértil terreno para a literatura não só portuguesa, mas também universal. Camões, graças à sua vasta e densa obra, é considerado, por muitos críticos, como o primeiro grande autor português. Ter escrito *Os Lusíadas*, epopeia que elevou a cultura portuguesa a uma condição ímpar no cenário artístico mundial, parece dispensar grandes apresentações. Logo, penso não ser necessário citar muitos pormenores para comprovar o papel e a importância deste autor. O segundo é o poeta Fernando Pessoa, que conseguiu, por meio de seu complexo projeto heteronímico, alavancar consideravelmente a literatura portuguesa, colocando-a em evidência no cenário artístico do começo do século XX. Enfim, embora o primeiro pertença ao período clássico (século XVI), e o segundo apareça somente no modernismo (início do século XX), podemos afirmar que ambos são pilares essenciais para se pensar a literatura em Portugal.

No último capítulo intitulei "contemporaneidade" o diálogo de Adília Lopes com duas escritoras, a portuguesa Fiama Hasse P. Brandão e a brasileira Clarice Lispector. Aqui

não há somente uma mudança de gênero, mas também uma mudança espacial. Deixamos o solo português e chegamos ao Brasil. De início, vale ressaltar que enquadrar estas duas escritoras dentro da contemporaneidade pode causar certa estranheza. Esta escolha, antes de levantar qualquer questionamento terminológico, foi usada apenas como um marcador temporal.

Assim, é importante destacar o espaço de tempo que separa Fiama e Clarice de Adília Lopes, ou seja, levando em conta o aspecto temporal, Adília se encontra muito mais próxima destas escritoras, do que, por exemplo, de Fernando Pessoa[1], falecido em 1935. Tanto uma como a outra produziram livros no decorrer do século XX – o último livro de Fiama apareceu em 2002. Pensando nesta "categorização" Fiama é seguramente contemporânea de Adília Lopes. Além deste aspecto, há outro que também permite estreitar esta aproximação: trata-se do modo como Fiama e Clarice Lispector, escritoras que produziram suas obras após o pós-guerra, abordam e trabalham determinados temas que também são comuns à Adília Lopes. Dentre eles: o esgarçamento do sujeito, o questionamento com a linguagem e a transformação das relações humanas, devido, em boa parte, à ascensão exacerbada do capital.

Enfim, espera-se que esta dissertação, ainda que apresente um enfoque preciso, possibilite uma melhor compreensão da obra de Adília Lopes, e também consiga revelar pontos importantes presentes em sua poética, sobretudo em relação à literatura contemporânea e suas particularidades.

[1] Levando em consideração o aspecto formal, seria errôneo afirmar que um poema de Fernando Pessoa não possa ser colocado também ao lado de um poema de um autor contemporâneo. Muitos poemas de Pessoa traduzem magistralmente aspectos que vivenciamos nos dias atuais. Isto permite dizer que algumas construções poemáticas elaboradas por ele podem ser chamadas contemporâneas.

Capítulo 1

Em torno de Adília Lopes

Falar da poesia de Adília Lopes[2] pode parecer, à primeira vista, algo simples. Contudo, nesta aparente simplicidade reside uma complexidade. Para alguns críticos, a sua poética se resume a um anedotário do cotidiano, em que temas banais são "empacotados" em forma de poesia, e os inúmeros jogos de linguagem constituem um leve passatempo linguístico, destituído de questionamentos. Em contrapartida, muitos outros enxergam em seus poemas um mecanismo elaborado, por meio do qual muitos assuntos são discutidos.

Assim, de um suposto "apequenamento" lírico, seus poemas atingem um grau de complexidade e importância, já que, em sua forma "superficial", localizam-se elementos significativos. Como forma de verificar o jogo poético feito por Adília Lopes, abordarei, inicialmente, alguns temas recorrentes em sua poesia. Dentre eles, destacam-se: a importância que o jogo poético exerce em sua obra; o entrelaçamento entre vida e obra e a concisão da linguagem.

[2] Adília Lopes, pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, publicou mais de 20 livros até hoje. A primeira antologia da autora, chamada *Obra*, foi lançada em 2006. A segunda é *Dobra*, antologia que reúne 21 livros, publicada em 2009. A partir deste título, é possível reconhecer o tom humorístico constante em sua obra, assim como notar o jogo com a linguagem – o acréscimo da letra *d*, assinalando a incorporação de mais livros? –, atributo que parece perseguir sua poética. Além desta segunda reunião de livros, Adília Lopes publicou *Apanhar ar* em 2010, *Café e caracol* em 2011, e, em 2013, *Andar a pé*.

O jogo poético de Adília Lopes

Em seu primeiro livro, *Um jogo bastante perigoso*, publicado em 1985, podemos notar o modo singular como a poetisa aborda o fazer poético. O título do livro parece aludir à dificuldade exigida no fazer literário, visto aqui como um jogo, e o poeta, assumindo a figura de um jogador, deve estar atento aos perigos enfrentados durante o jogo.

No poema intitulado "Arte Poética", há uma comparação que alerta claramente a este "perigo", evidenciando o cuidado que o poeta deve ter com a escrita:

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 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 [3]

De teor metalinguístico, este poema retrata a atenção do escritor no ato da escrita, valendo-se de uma comparação inusitada, aproximando a figura do escritor à de um pescador que pretende "apanhar um peixe / com as mãos". Segundo o sujeito poético, assim como o pescador precisa de muita atenção para pegar o peixe, o escritor deve ter atenção e cuidado com as palavras. A partir da metáfora do peixe, Adília Lopes aponta

[3] Lopes, Adília. "Um jogo bastante perigoso". In: *Dobra*. Lisboa: Assírio Alvim, 2009, p. 12. Todos os poemas citados aqui foram retirados do livro *Dobra*. A partir de agora, informarei apenas o livro a que pertence o poema, seguido do número da página.

o trabalho necessário durante o ato da escrita, uma vez que as palavras, agindo como "peixes", são escorregadias e fugidias. Sabendo que o instrumento essencial do fazer poético são as palavras, é necessário que o sujeito esteja sempre atento a elas. Ora, para que a palavra não escape de suas mãos é preciso ter cuidado em cada movimento, a cada verso. Para tingir seu objetivo e "chegar ao fim", o escritor precisa persistir e lutar.

O aspecto formal deste poema parece corroborar a ideia da luta. Composto de uma única estrofe, seus versos – ao todo 23 – alternam-se, contribuindo com a imagem de um peixe que, no instante em que parece estar preso, em seguida parece escapar. Esta imagem pode ser percebida graças à alternância de versos curtos (a maioria dos versos ímpares) e longos (pares), e também à concentração de versos mais curtos, formados de até três palavras, postos no meio do poema (versos 7 a 13).

A analogia presente nesta "arte poética" não é fortuita, muito menos simplificadora. Visto por este ângulo, o poema é o resultado de um trabalho árduo, que demanda não só esforço corporal – "eu persisito / luto corpo a corpo / com o peixe" –, como também paciência. Estar atento na hora do fazer poético é essencial para a sobrevivência do sujeito, uma vez que este combate se apresenta como "questão de vida ou morte".

De acordo com o poema, para aqueles que pretendem lutar com as palavras há somente uma saída, a saber, a morte ou a salvação: "ou morremos os dois / ou nos salvamos os dois", afirma o sujeito poético. Saber do risco que existe neste "jogo bastante perigoso" parece ser condição imprescindível para quem pretende alcançar um resultado satisfatório e chegar "ao fim", ou seja, na construção de um texto, o escritor precisa manter-se cauteloso e precavido durante a luta que precisa travar com as palavras.

Parece haver na escrita de Adília Lopes – o que muitos confundem, ou parecem não estar atentos – um jogo poético bastante elaborado e organizado. A imagem deste poema pode, em um primeiro momento, apenas sugerir ou aproximar elementos

inusitados que parecem mais produzir humor. Porém, por meio desta aproximação ou comparação, encontramos questionamentos e indagações acerca do fazer poético. A metáfora utilizada aqui tem a função de intensificar a importância e o cuidado com o fazer poético, tema bastante recorrente no âmbito literário, abordado de diversas maneiras por diversos escritores e poetas.

Para Adília Lopes, "escrever com rigor" deve ter o valor de "aprender a andar ou a engatinhar"[4]. Ou seja, deve-se saber o local certo onde "depositar" a palavra no poema, assim como respeitar um determinado ordenamento responsável pela criação literária. Do mesmo modo que uma criança, para aprender a caminhar, experimenta diversas maneiras até encontrar-se segura dos primeiros passos, assim parece ser a preocupação de Adília com a linguagem.

No fragmento de um poema retirado de outro livro, *A pão e água de colónia*, temos novamente a preocupação com o fazer literário. Agora, a imagem do peixe, delimitando este trabalho, é substituída pela imagem de um domador de tigres, o qual, como o pescador, necessita também de muita atenção no momento em que exerce sua função.

> *A mais pequena distração*
> *pode causar a morte do artista*
> *o domador de tigres*
> *tem de prestar muita atenção*
> *ao tigre*
> *se não o tigre come-o*
> *(...)* (*A pão e água de colónia*, p. 67)

A imagem do ato de domar tigres pode ser relacionada à imagem do ato de pescar, contida no poema anterior. Tanto neste quanto naquele, existem metáforas para apontar a importância do fazer poético. Segundo a autora, a atenção que o poeta deve ter no momento de escrever deve ser análoga àquela que um domador de tigres precisa ter

[4] Pedrosa, Célia. "Entrevista de Adília Lopes". In: *Inimigo rumor*, n° 20. SP: Cosac Naify; RJ: 7 letras, 2008, p. 101.

quando se coloca diante do animal. Como um domador, o escritor tem de “prestar muita atenção” quando estiver realizando sua tarefa. O risco que o pescador tinha ao tentar pegar o peixe com as mãos ganha, agora, mais intensidade com a figura do domador. Se antes era preciso persistir na luta com o peixe para conseguir capturá-lo, nesse poema o domador de tigres precisa ter bastante cuidado com o tigre para manter-se vivo. “A questão de vida ou morte” do poema anterior é retomada aqui, porém apresentada com contornos bem mais nítidos. Por meio desta analogia, pode-se pensar que o escritor, quando estiver “domando” as palavras durante sua tarefa, precisa estar atento, evitando com isso “a mais pequena distração”, para, só assim, chegar a um resultado. Se as palavras mostravam-se escorregadias na imagem metaforizada do peixe, despertando precaução e cautela no poeta, quando assumem a posição do “tigre”, corroboram a ideia de perigo diante do fazer literário, o qual não é visto como um ato gratuito, muito menos despreocupado. Ao contrário, quando o escritor estiver lutando “corpo a corpo” com as palavras, ele precisa preocupar-se constantemente durante esta tarefa e não cometer deslizes ou falhas que coloquem em risco seu trabalho, o que certamente impediria o jogo literário.

Adília Lopes vale-se das referências as mais variadas para a composição de seus poemas. A escolha destas imagens – o pescador e o domador de tigres – evidencia a função que o trabalho “corporal” possui no processo de criação poética. Enquanto o pescador precisa saber o momento certo para apanhar o peixe com as mãos, o domador precisa conduzir adequadamente seus gestos, fazendo com que o tigre obedeça a seus comandos, evitando, desta maneira, sua morte.

A partir destas imagens, Adília Lopes destaca a importância do trabalho com as mãos na criação artística. O escritor deve ter, assim como o pescador e o domador, a mesma agilidade manual. O seu trabalho não se restringe apenas em escolher adequadamente

palavras, que esperam ser retiradas do extenso arcabouço imaginário em que repousam. Da maneira como aparecem metaforizadas nos poemas, as palavras, matéria-prima indispensável aos escritores, saem do plano predominantemente abstrato e passam a exercer um aspecto materializado e corporificado quando postas no papel.

O emprego inusitado destas imagens feitas pela poetisa para se referir ao fazer poético permite afirmar que, em seus poemas, encontramos discursos provindos de contextos diversos. Não há um sistema de hierarquizações que coloque um assunto em detrimento de outro. Para Rosa Maria Martelo, Adília Lopes interessa-se em "confrontar redescrições do mundo", já que em seus poemas constam

> *"tanto referências literárias, poéticas e ficcionais que se inscrevem na tradição erudita como todo um vasto campo de mediações discursivas que inclui também provérbios, frases feitas, aforismos, publicidade, adivinhas, programa de televisão, romances cor-de-rosa, ditos familiares, conversas de autocarro e tópicos de revistas femininas…"*[5]

Esta particularidade, apontada por Martelo, constitui um aspecto importante na poética de Adília Lopes. Talvez resida neste aspecto algumas das depreciações em torno de sua poesia, já que, para a poetisa, a dignidade pode ser encontrada no elemento mais trivial e prosaico: o jogo da escrita pode ser comparado, sem muito alarde, com a imagem de alguém que tenta sofregamente apanhar um peixe com as mãos ou ainda com a figura de um domador que precisa domar tigres – imagens que servem como uma luva para demonstrar o "jogo perigoso" de que o sujeito precisa fazer parte para a fabricação de textos.

Se a metalinguagem aparece interligada ao fazer poético, outro recurso de linguagem utilizado por Adília Lopes para a construção de poemas é a repetição de algumas palavras, criando um mecanismo ondeante e reiterado. Assim, muitos deles são

[5] Martelo, Rosa Maria. *Adília Lopes – ironista*. *Revista Scripta*. Org. Lélia P. Duarte. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2° semestre 2004, p. 108.

construídos a partir de palavras ou expressões que ora se alternam, ora são acopladas a outros significantes. Um exemplo é o poema a seguir:

> *Se fores boa menina*
> *dou-te um periquito azul*
> *eu fui boa menina*
> *e sem querer abri a porta da gaiola*
> *se tivesses sido boa menina*
> *o periquito azul não tinha fugido*
> *mas eu fui boa menina* (*A pão e água de colónia*, p. 63)

Adília Lopes utiliza a repetição de duas estruturas frasais principais para compor este poema: o conectivo "se" e a expressão "boa menina". Cada uma delas serve para mostrar posições divergentes confrontadas no poema, a saber, o ponto de vista do mundo adulto e o do mundo infantil. Em outras palavras, o poema retrata a incompatibilidade de ideias existente entre esses dois universos.

Formalmente, podemos ler este poema, composto de uma única estrofe de sete versos, como um pequeno diálogo entre um adulto e uma criança. Se dividirmos os versos, teremos a seguinte configuração: os versos 1, 2, 5 e 6 marcam a "fala" do adulto, enquanto os versos 3, 4 e 7, a da criança.

Em linhas gerias, vemos um adulto oferecer a uma criança (e dar em seguida), caso ela tenha boa conduta e aja conforme o padrão estabelecido pelos mais velhos, uma recompensa. Logo em seguida, a menina ganha seu presente: um "periquito azul", que "sem querer" deixa escapar, pois esquecera a porta da gaiola aberta. Pela maneira singular e estratégica como Adília Lopes retrata esta ação, podemos, portanto, identificar pontos de vista contrastantes que separam o universo adulto do infantil.

Desta maneira, a poetisa revela que a lógica que orienta o mundo dos adultos distingue-se daquela que rege o mundo das crianças. Se, à primeira vista, o adulto – que podemos supor no poema – exerce seu papel de educador, uma vez que parece preocupado com a

formação e educação da criança, alertando-a para os atos que deve ou não fazer a fim de se tornar “boa menina”, a leitura atenta do poema também permite criar uma segunda imagem deste adulto. Por meio dela, sua fala inicial também pode ser lida como uma chantagem, afinal ele só dará o presente caso a menina obedeça a suas ordens. Esta ação parece não partir de um ato solidário apenas. O uso do conectivo “se”, aliado à variação de tempos verbais, parece confirmar esta hipótese. Nas duas falas do adulto, notamos o emprego enfático de verbos no modo subjuntivo: “se fores” (futuro) e “se tivesse” (imperfeito), respectivamente. Este modo verbal serve para apontar a dúvida que o adulto nutria em relação à conduta da menina. Isto é, parece que, antes mesmo de ter dado o “periquito azul” a ela, ele já desconfiava de seu ato, pois, segundo ele, se ela “tivesse sido boa menina”, o pássaro não teria fugido. Seguindo esta leitura, recompensar a menina, dando-lhe um periquito, pode ser visto mais como uma forma de manobra por parte do adulto, já que suas hipóteses em relação a ela confirmaram-se: ela não fora mesmo “boa menina”.

Entretanto, se a dúvida marca o discurso do adulto, a fala da criança baseia-se na certeza. A convicção de ter sido “boa menina” é reforçada pelo emprego do verbo no modo indicativo: “eu fui”, conjugado no pretérito perfeito, usado por ela duas vezes. Instaura-se, com a modificação dos modos verbais, o contraste de pontos de vista do poema e, consequentemente, o inconformismo da menina. Para ela, o fato de ter deixado, por descuido, a porta da gaiola aberta, não justifica o julgamento do adulto, ou seja, ela não entende por que não pode ser considerada uma “boa menina”. Para ela, o ato de abrir, “sem querer”, a porta da gaiola, não pode servir como único determinante de sua conduta.

Adília constrói, com isso, um impasse quanto ao comportamento ético, segundo o qual a conduta da menina não condiz com o desejo almejado pelo adulto. É sabido que as

regras impostas pelos adultos devem ser seguidas e cumpridas, portanto o presente que a menina recebera deveria ter sido preservado cuidadosamente. Assim, ter libertado o pássaro que se encontrava preso em uma gaiola é, segundo o parâmetro estipulado pelo adulto – e aqui da sociedade em geral, que conduz e dita as regras –, um indício de mau comportamento, já que o "contrato" de boa conduta não foi devidamente respeitado.

A ironia colocada por Adília encontra na expressão "boa menina" seu ponto máximo. Esta expressão, utilizada duas vezes pelo adulto para se referir à menina, apresenta uma dubiedade. Na verdade, sabemos que, aos olhos do adulto, sua conduta a configura como uma "má menina". Ora, se não usar o antônimo do vocábulo "boa", para se referir à menina após o ato "irresponsável", pode ser visto como um paliativo por parte do adulto, podemos entender a omissão deste qualificativo também como uma forma de maldade por parte dele, já que a ideia que a criança tem de "boa menina" distancia-se daquela empregada por seu interlocutor. Além de ocasionar uma discrepância de pontos de vista, esta repetição promove um embate entre as acepções de bondade e maldade. Podemos, com isso, chegar a um questionamento de quem pode (deve) realmente ser considerado mau: o adulto, pela maneira como recriminou a criança, ou a menina, que deixou de cumpriu adequadamente seu dever?

Em outro poema, podemos verificar, mais uma vez, a maneira concisa como Adília Lopes vale-se da repetição:

> *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*[6] (*A pão e água de colónia*, p. 63)

[6] Este poema de Adília Lopes parece dialogar com o poema "Musa" de Sophia de Mello B. Andresen. Transcrevo o poema: "Musa ensina-me o canto / Venerável e antigo / O canto para todos / Por todos entendido // Musa ensina-me o canto / O justo irmão das coisas / Incendiador da noite / E na tarde secreto

Como no poema anterior, este é construído a partir da repetição de duas estruturas frasais: “minha Musa” (versos 1, 2 e 7) e “língua” (versos 4 e 5). Composto ao todo de oito versos, o poema trata da relação de um sujeito poético com sua Musa. Porém, o modo como a poetisa constrói esta relação diverge daquela comumente feita pelos poetas, amplamente difundida pela tradição lírica.

Maldade e perversidade são os atributos que podemos usar para descrever a Musa deste sujeito poético, que o avisa, antes mesmo de desempenhar sua função, que vai cortar-lhe a língua por ele ter cantando ser “saber” que “cantar custa uma língua”. Ele, ironicamente, sem opções de escolha, precisa conviver com a Musa perversa e cruel que lhe fora destinada.

A imagem que temos da Musa, ser mitológico que serve de alegoria para pensar a própria poesia, parece diametralmente oposta a esta retratada aqui. Segundo a tradição, as Musas eram vistas como divindades que inspiravam e auxiliavam os poetas durante a construção do canto.

Como observa Jaa Torrano, em seu estudo esclarecedor sobre a *Teogonia* de Hesíodo, a primeira palavra que abre este “canto sobre o nascimento dos Deuses e do Mundo é *Musas*”. Isto ocorre porque

> *“dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto, ter a força de trazer consigo os seres e os âmbitos em que são”.*[7]

// Musa ensina-me o canto / Em que eu mesma regresso / Sem demora e sem pressa / Tornada planta ou pedra // Ou tornada parede / Da casa primitiva / Ou tornada o murmúrio / Do mar que a cercava // (Eu me lembro do chão / De madeira lavada / E do seu perfume / Que me atravessava) // Musa ensina-me o canto / Onde o mar respira / Coberto de brilhos / Musa ensina-me o canto / Da janela quadrada / E do quarto branco // Que eu possa dizer como / A tarde ali tocava / Na mesa e na porta / No espelho e no copo / E como os rodeava // Pois o tempo me corta / o tempo me divide / O tempo me atravessa / E me separa viva / Do chão e da parede / Da casa primitiva // Musa ensina-me o canto / Venerável e antigo / Para prender o brilho / Dessa manha polida / Que poisava na duna / Docemente os seus dedos / E caiava as paredes / Da casa limpa e branca // Musa ensina-me o canto / Que me corta a garganta.” In: *Livro Sexto*. 8ª ed. Lisboa: Caminho, 2006.

[7] Hesíodo. “O mundo como função das Musas”. In: *Teogonia*. Estudo e tradução: Jaa Torrano, SP: Iluminuras, 1995, p. 21.

Vendo desta perspectiva, sem a presença “numinosa” das Musas não poderia existir canto, uma vez que a elas atribuem-se o aparecimento da linguagem e, consequentemente, o surgimento do mundo – é na linguagem e pela linguagem que se pode pensar e conceber o mundo. Para Hesíodo, a linguagem concebida como “força múltipla e numinosa” é nomeada pelo nome de Musas. Assim, elas são mostradas como divindades responsáveis não apenas em inspirar os poetas, mas também são elas que possibilitam a criação e a propagação do canto por meio da linguagem.

Entretanto, a maneira como a Musa deste poema inspira o sujeito se dá através de um ato cruel: para que aprenda a cantar, ela precisa arrancar-lhe a língua. Adília Lopes extrai todo o lirismo que pode haver quando pensamos na figura tradicional da Musa.

A perversidade aparece explícita na fala da Musa, contida no núcleo do poema, entre o terceiro e o sexto verso. Se o sujeito poético abre (versos 1e 2) e fecha (versos 7 e 8) o poema tecendo considerações sobre a Musa que possui – colocada em terceira pessoa (a minha Musa) –, no terceiro verso, o verbo “cantar”, conjugado na segunda pessoa do singular (cantaste), evidencia diretamente o diálogo que ela mantém com o sujeito.

Se a reiteração irônica da expressão “minha Musa” serve para acentuar o papel “tirânico” que ela desempenha na vida deste sujeito, quando Adília repete o vocábulo “língua”, possibilita formas variadas de ler e entender a função deste “instrumento”, sobre o qual recai toda ação. Em sua primeira ocorrência, no quarto verso, o termo parece aludir tanto ao órgão físico humano, responsável pela produção de sons e, consequentemente, pela comunicação por meio da fala, quanto ao domínio adequado do conjunto das palavras e expressões que caracterizam um povo e uma nação. Com a expressão “custa uma língua” (quarto verso), a Musa parece alertar o sujeito de que o ato de cantar, isto é, possuir um domínio coerente do fazer poético, não pode ser gratuito nem simples. É preciso, para quem deseja “cantar”, saber da existência do

arcabouço literário que possui uma língua e uma cultura, assim como respeitar os "pilares literários" que estruturaram e contribuíram para a criação deste arcabouço.

Já no quinto verso, o vocábulo "língua" parece se restringir mais à primeira acepção, isto é, como o sujeito não respeitou o aviso feito pela Musa, ele terá agora sua língua – órgão físico – cortada. Vemos aqui sem ressalvas o ato cruel desta Musa. O resultado desta ação parece provocar, num primeiro momento, o estado de mudez no sujeito, pois, sem a língua, não conseguiria falar nem emitir sons necessários à comunicação. Contudo, mesmo convivendo com esta "realidade", sabemos que ele, paradoxalmente, ainda produz um canto. A Musa terá de amputar-lhe "a língua" para que ele aprenda a cantar, não para que ele fique mudo. Logo, esta ação contraditória põe em questão o tipo de "canto" permitido ao sujeito poético, que parece distanciar-se do cantar repassado pela tradição literária.

Pensando na obra poética de Adília Lopes, não seria arriscado supor que o canto que este sujeito está apto a realizar caracteriza-se como um canto elaborado em um tom menor, identificado através de traços constitutivos de sua poética. Seu fazer poético parece partir do essencial e do mínimo. Os versos que compõem muitos de seus poemas são curtos e sucintos – alguns organizados a partir da repetição. Neles encontramos muitos índices de prosaísmo. Este fator permite-nos aproximar sua poesia da fala extraída do cotidiano.

Entrelaçamento entre vida e obra

Um aspecto bastante difundido nas manifestações artísticas atuais consiste no ""embaralhamento" da vida e da obra do artista. Em alguns casos, o leitor / espectador tem a impressão de que tal obra retrata verdadeiramente a realidade empírica do sujeito,

e que este, partindo de ações e situações experimentadas no cotidiano, obtém sua composição. Há neste jogo uma interseção entre a vida do artista e a obra produzida. Em se tratando desta poetisa, este fato parece ainda mais problemático. Ocorre, inicialmente, um mascaramento na figura poética de Adília Lopes, pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Quando questionada sobre a adoção do pseudônimo e da relação estabelecida com ele, ela afirma:

> *A 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 em estado gasoso, a Maria José é a mesma água no estado sólido.*[8]

A intersecção entre uma e outra se torna evidente e parece conviver em consonância. Mesmo sabendo que as duas provêm da mesma "água", convém notar que Adília Lopes é a poetisa em "estado gasoso", enquanto a Maria José "é a mesma no estado sólido". Apesar de afirmar haver uma diferença de "estados" da água – uma em estado gasoso e a outra em estado sólido –, convém notar que existe, nesta definição, a constituição de um mesmo elemento, a saber, a água. Vendo com mais atenção, esta "simples" diferença, em vez de apontar para uma resolução harmônica em relação à convivência de Maria José com Adília Lopes, causa, contraditoriamente, certa instabilidade, uma vez que torna complexo o jogo proposto pela poetisa.

Sabemos que a passagem de estado da água, de sólida para gasosa, ou vice-versa, é bastante tênue. Desta maneira, embora ela seja clara à percepção humana, não podemos enquadrá-la no caso de Adília Lopes, a qual, mesmo valendo-se da imagem para diferenciar-se de Maria José, deixa embaralhada a distinção entre a pessoa empírica e a figura literária. No poema seguinte, lê-se:

---

[8] Diogo, Américo António Lindeza. "Entrevista com Adília Lopes". In: *Inimigo rumor*, n° 10. RJ: 7 Letras, maio de 2001, p. 19.

Eu sou a luva
e a mão
Adília e eu
quero coincidir
comigo mesma (*Sete rios entre campos*, p. 337*)*

Se na definição dada por Adília Lopes havia uma diferença entre Maria José (água em estado sólido) e Adília Lopes (água em estado gasoso), neste poema vemos uma exacerbação deste embaralhamento, ocasionada principalmente por uma espécie de pulverização de "eus". Aqui, a dicotomia elaborada a partir dos estados da água, apontada anteriormente, torna-se mais conflitante. Em outros termos, pode-se pensar que, para acentuar este jogo contraditório, Adília promove um verdadeiro "*trompe l'oeil*"[9].

A imagem principal que estrutura o poema consiste na metáfora da mão e da luva[10] – posta de modo inverso –, amplamente difundida no imaginário popular, parece aludir, dentre outros significados, a uma ligação entre duas pessoas, equiparando-as quanto ao modo de pensar e de agir. Em alguns casos, esta expressão é usada metaforicamente para remeter à conjunção, principalmente no campo afetivo, que uma pessoa mantém com outra. Contudo, do modo como consta neste poema, esta expressão parece não se destinar a apontar uma mera unicidade, indicando uma semelhança e harmonia, mas provocar conflitos e acentuar divisões.

A ausência de vírgulas, no poema, permite-nos mais de uma leitura. Isto, por sua vez, acentua ainda mais a imbricação que existe em torno de Adília Lopes / Maria José. Uma primeira leitura destes sucintos versos seria pensar o sujeito poético, que se apresenta no

[9] *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que se vale de truques de perspectiva para criar uma ilusão ótica que mostra objetos ou formas que não existem realmente. Quando lemos alguns poemas de Adília, podemos pensar nesta técnica pictórica transferida, de maneira perspicaz, para o campo literário.

[10] Convém notar que, ao lermos a expressão "a luva e a mão", podemos nos remeter também ao romance de Machado de Assis *A mão e a luva*. Em se tratando da importância que as leituras exercem na poética adiliana, é possível pensar que a inversão irônica desta expressão, seja resultante do famoso provérbio popular, seja do título do livro de Machado, comprova o seu papel de leitora que dialoga constantemente com fontes e discursos variados para a construção de seus poemas.

primeiro verso (eu), como o possuidor dos dois substantivos que o definem – a saber, tanto a luva quanto a mão. Consequentemente, poderíamos supor que, diferente deste "eu", há Adília, a qual quer coincidir-se com ele: "Adília e eu", formando um único ser. Deste ângulo, o resultado alcançado aqui parece ser a união do sujeito poético (eu) com Adília Lopes. Essa leitura nos levaria, de certa forma, a uma síntese. Entretanto, a síntese proposta aqui não parece ser a mesma que está presente no par dicotômico apresentado pela própria poetisa na entrevista citada. Quando afirma que o "eu" do poema quer coincidir consigo "mesma", este "eu" parece não mais se tratar de Maria José, uma vez que é com Adília – a qual poderia mais assumir essa posição de "eu" poemático, uma vez que é ela (Adília) quem assina os livros, que o "eu" quer unir-se, formando uma só "pessoa".

Sendo mais atento à definição concedida pela poetisa nesta mesma entrevista, quando questionada sobre o aparecimento de Adília Lopes, ela afirma, paradoxalmente, que "Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira são uma e a mesma pessoa. São eu". Mas em seguida, ainda referindo-se a esta distinção, acrescenta: "E muitos outros nomes que eu não sei"[11]. Um pouco antes de propor uma resolução para a questão (Adília Lopes = Maria José), a poetisa desfaz e relativiza este questionamento ("muitos outros nomes que eu não sei").

Assim, valendo-se deste caráter impreciso e irresoluto, pode-se acrescentar mais uma leitura ao poema. Ao separarmos as duas conjunções "e", que aparecem no segundo e terceiro versos, encontramos não mais uma simples dicotomia, identificada pelo par Adília Lopes / Maria José, mas uma pulverização de "eus", já que além de Adília Lopes e Maria José pode haver também "muitos outros nomes". Desta forma, o "eu" que abre

[11] Diogo, Américo António Lindeza. "Entrevista com Adília Lopes". In: *Inimigo rumor*, n° 10. RJ: 7 Letras, maio de 2001, p. 19.

o poema não seria nem Adília Lopes – no terceiro verso aparece de fato uma Adília[12] – nem Maria José, mas um "eu" que não podemos categoricamente saber quem é. Dando continuidade, a leitura do segundo verso se estenderia até a segunda conjunção "e" presente no verso seguinte. Isto permite dizer que agora a mão é Adília. Para ocasionar ainda mais complexidade ao poema, sabendo que há muitos outros "nomes" que habitam a poesia de Adília Lopes, a ocorrência do segundo "eu", no final do terceiro verso, poderia remeter, de um lado, tanto ao "eu" colocado no primeiro verso como também tratar-se de outro, distanciando-se do primeiro. É este segundo "eu" que quer coincidir consigo mesmo. Se, na primeira leitura, guiamo-nos por meio do par Adília Lopes / Maria José, nesta segunda leitura predomina a indefinição e a incerteza, uma vez que o sujeito poético pode assumir "faces" diversas, podendo ser ora Adília Lopes, ora Maria José, ou ainda muitos outros nomes.

Podemos, então, apoiando-nos tanto nas explicações dadas pela poetisa como nas imagens oferecidas no poema, fazer um resumo a fim de mostrar o quão complexo mostra-se este entrelaçamento entre vida e obra. Se de um lado identificamos como atributos que caracterizam Adília Lopes a "água em estado gasoso" e a "luva", de outro vemos Maria José identificar-se com a mesma água, mas "em estado sólido", e a "mão". Entretanto, por se tratar de uma poetisa que joga incessantemente com o leitor sobre sua outra "vida", colocando-se como peça do próprio jogo literário, esta diferenciação, como aparece aqui, possui barreira bastante tênue, ou melhor, parece mesmo não existir, uma vez que a relação estabelecida entre o sujeito empírico e o sujeito ficcional confunde-se constantemente.

[12] É interessante notar que, no poema (3° verso), a poetisa não usa o sobrenome Lopes, apenas Adília. Isto poderia indicar a construção de mais outra figura, mais um nome, diferenciando-se da poetisa que assina seus livros como Adília Lopes.

Este jogo de reconfigurar ou criar identidades se estende também a pessoas com quem a poetisa conviveu, como figuras históricas, escritores e outros artistas. Assim como faz consigo mesma, Adília Lopes muitas vezes transforma esses sujeitos em personagens de seus poemas. Em alguns, seus familiares[13], sobretudo as mulheres, têm papel de destaque. No poema intitulado "12 haikai", lê-se: "A avó Zé e a tia Paulina / nasceram e morreram / na mesma cama"; "A avó Zé emprestou / uma cômoda à Malheiros / a Malheiros nunca a devolveu"; ou ainda: "A tia Balbina / era preta" (*Clube da poetisa morta*, p. 297).

Este fator gera uma desestabilização no leitor, pois alguns poemas podem ser lidos como índices biográficos provenientes da vida da poetisa ou ainda como parte constitutiva da obra – e aqui criações literárias –, já que, em muitos casos, entremeiam-se a outras matérias e a diferentes discursos literários.

Talvez resida justamente nesta mistura incessante de "vidas" um traço singular da poética de Adília Lopes. Em um curto poema, registra, a seu modo, a "autobiografia sumária de Adília Lopes":

> *Os meus gatos*
> *gostam de brincar*
> *com as minhas baratas* (*A pão e água de colónia*, p. 72)

Nesta autobiografia, não há matéria grandiosa ressaltada, apenas uma informação que revela um dado da intimidade da poetisa, extraído de seu ambiente doméstico. O leitor, habituado a ler dados biográficos de outros escritores, espera um comentário ou uma

[13] Em algumas crônicas de Adília Lopes, encontramos referências a familiares. Em uma delas, após retratar episódios de infância, ela conta: "um dia a minha avó Zé quis levar-me a ver o extinto convento. Metemo-nos num autocarro e andámos por tabernas do Beato a perguntar por esse berço perdido." *Historietas Lisboetas.* PÚBLICO, segunda-feira, 26 de agosto de 2002. Em outra encontramos: "de uma vez a avó Zé, mãe da minha mãe, e a irmã, a tia Paulina, a solteirona cacarejante, parecida com uma galinha de figo do Algarve, levaram-me ao médico, o Dr. Carlos Santos Soares, na Rua Marquês de Fronteira." *Recordações com lápis*. PÚBLICO, 8 de setembro de 2002. Ambos os fragmentos foram retirados do site http://www.arlindo-correia.com/180902.html. Acesso em 28/10/2013.

instrução que ressalte algum atributo importante e significativo, revelador de uma conduta moral, seja ela respeitosa ou desregrada. Entretanto, ao ler esta "autobiografia", depara-se com um simples comentário da vida pessoal de Adília (ou Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira), isto é, que ela possui gatos e baratas, e que aqueles gostam de brincar com estas.

Além de "quebrar" a expectativa do leitor, este simples "comentário" causa também um estranhamento. Ao empregar o pronome possessivo tanto para os gatos quanto para as baratas, o sujeito poético não estabelece nenhum grau de hierarquia entre ambos. Assim, mesmo sabendo que os gatos são animais que participam da convivência diária dos homens, as baratas, ainda que detentoras de uma imagem depreciativa, também assumem papel importante, pois pertencem ao sujeito. Ao afirmar que baratas participam de seu ambiente doméstico, o sujeito poético estabelece uma "apropriação igualitária". Parece haver uma espécie de nivelamento em relação aos animais. Isto faz com que não haja uma predileção nem por um (gato), nem pelo outro (barata). Se seguisse os moldes convencionais, ditados pelas regras compartilhadas comumente pela sociedade, não veríamos aqui a predominância dessa relação igualitária. Contudo, no cotidiano do sujeito poético convivem harmoniosamente seus gatos e suas baratas.

Esta atenção dada às baratas reaparece em outro livro: "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."[14] Fica explícita aqui, mais uma vez, a posição de Adília Lopes em relação a seus insetos. Da mesma forma que um dono procura proteger seu animal de estimação, a poetisa cuida de suas baratas. Desta maneira, por não conhecer o temperamento da gata desconhecida do rés-do-chão – espécie de saguão que se encontra fora da casa –, ela não permite que suas baratas brinquem com ela. Esta interdição pode ser traduzida como

[14] Lopes, Adília. "Irmã barata, irmã batata". In: *Dobra*, 2009, p. 410.

uma forma de proteção. Para manterem seguras suas baratas, devem brincar apenas com seus gatos.

A linguagem concisa

Existe, na linguagem de Adília Lopes, um corte seco, preciso, que promove uma concisão e exclui excessos. O ato da escrita é feito com rigor. Esta precisão faz com que o leitor, em muitos poemas, se depare com versos "desarmantes e deceptivos"[15]. A "decepção" do leitor, em alguns poemas de Adília, ocorre, na maioria dos casos, devido à "fórmula" linguística tão bem orquestrada, na qual o lirismo baseado nos moldes tradicionais é substituído por outra noção de lirismo, produzida, muitas vezes, a partir de imagens ou apropriações inusitadas, ou ainda releituras poéticas cujo resultado condiciona novas formas de olhar, como no caso do poema em que a figura tradicional da Musa, revestida com roupagens diversas, gerou uma Musa cruel e perversa, provocando um estado "desarmante" no leitor.

Em *A mulher-a-dias* (2002), há uma nota em que Adília explicita uma alteração ocorrida em sua poesia. Para ela, seus poemas, "nos últimos dez anos", tornaram-se "mais secos, mais pobres e, ao mesmo tempo, mais exuberantes, luxuriantes e corajosos". Em seus últimos livros, nota-se a reiteração de um aspecto formal: parece haver um encurtamento no poema, que passa a contar com versos compostos de poucas palavras.

Podemos perceber que nestes livros há uma predominância de poemas curtos, formados muitas vezes pela repetição e reagrupamento de palavras ou expressões ao longo do poema. A construção de poemas sucintos remete diretamente ao aspecto "seco e pobre",

[15] Guerreiro, Antonio. "A morte do artista". In: *O expresso*, 2001. Disponível em: http://www.arlindo-correia.com/200301.html. Acesso em 05/06/2011.

aludido por ela. Entretanto, como também destaca, este atributo formal torna-os mais "corajosos" e "exuberantes", já que a poetisa procura extrair o máximo de significados usando fórmulas mínimas.

Estes livros[16] parecem comprovar a "pobreza" sugerida pela poetisa em relação ao seu modo de composição. O uso de poucos versos com poucas palavras sugere as alterações efetuadas no modo de compor, assim como assinala a acentuação dos jogos com a linguagem. Em *Le vitrail La nuit / A árvore cortada* (2006), lemos em um poema:

> *Estou*
> *violenta*
>
> *Estou*
> *violeta* (p. 587)

E em outro:

> *Tenho nós*
> *dentro de mim*
> *que tenho*
> *de desatar*
>
> *Tenho nós*
> *dentro de mim*
> *que me estão*
> *a estrangular* (p. 589)

Nestes dois curtos poemas – o primeiro deles formado por dois dísticos –, podemos perceber as alterações formais, anteriormente destacadas por Adília. No primeiro, o jogo linguístico é feito apenas com a subtração da letra *n* da palavra "violenta", presente no primeiro dístico. Esta alteração provoca, à primeira vista, uma quebra de sentido, já que o poema se mostra como um rápido passatempo cuja função parece discorrer diretamente sobre a percepção que o sujeito poético tem de si mesmo. Quando afirma estar *violenta* na primeira estrofe, denuncia diretamente um temperamento de

[16] Um exemplo desta fórmula extremamente concisa é seu livro de poesias *Apanhar ar,* publicado em 2010, composto de apenas 11 curtos poemas, formados, a maior parte deles, por dísticos.

personalidade, ou seja, mostra-se irritada, intensa, impetuosa. Já na segunda estrofe, a descrição da personalidade cede lugar a uma imagem, mais precisamente a uma cor. Porém, por meio deste "*puzzle*" linguístico, a característica inicial a respeito da personalidade do sujeito é confirmada na segunda estrofe. Um dos atributos encontrados na cor violeta é justamente o aspecto vivo que a caracteriza, isto é, há nela algo que denota forte intensidade, qualidade que pode ser encontrada facilmente em alguém que está violento ou com raiva. Assim, para falar da maneira como se encontra o sujeito, a linguagem necessária demandou poucos signos verbais, comprovando com isso a "pobreza" linguística anunciada pela poetisa.

Podemos ler este curto poema a partir desta perspectiva, que pretende, por meio da aproximação de imagens, relacionar as ideias contidas em cada dístico, mas também podemos pensá-lo como o resultado de um jogo simples e bem-humorado. A omissão da letra *n*, formando o termo "violeta" no último dístico, não passaria de um mero e intencional "erro" gramatical, cujo objetivo é explicitar a divergência valendo-se da semelhança. Desta forma, ao mesmo tempo que as palavras "violenta" e "violeta" têm semelhança gráfica e fonética, elas apresentam conteúdo e sentido diversos. O efeito de sentido aqui contribui para a ideia de poema visto como um *puzzle*, onde cada peça, dependendo da posição ocupada, pode gerar novos sentidos, proporcionando novas formas de percepção.

Assim, algo relevante é alcançado com o mínimo necessário, afastando excessos e exageros, conferindo-lhe elegância e "exuberância". Por meio de poucas palavras, Adília faz uma verdadeira contenção dos versos, mas sugere uma riqueza de sentido, obtendo complexidade temática através da condensação das ideias.

Se neste poema encontramos características que traduzem sucintamente, ainda que de forma bem-humorada, aspectos da personalidade do sujeito, o segundo poema,

composto de duas estrofes também curtas, revela, de forma mais específica, o estado conflitante em que se encontra. Isto se torna mais evidente e também mais agravante graças à interferência do outro, instaurado pelo uso ambivalente do vocábulo *nós*. Tanto na primeira quanto na segunda ocorrência, ele parece aludir ora ao substantivo, ora ao pronome pessoal.

Em uma primeira leitura, o vocábulo identifica-se com o substantivo *nós*, já que alude à maneira angustiante e conflitante em que se encontra o sujeito. A imagem de que se vale provém de algo concreto: por um lado, os nós servem para unir, atar alguma coisa que está solta a fim de prendê-la, fazendo com que se mantenha firme, gerando mais segurança; por outro, os nós podem servir para embaralhar e dificultar algo – muitos nós dados em uma corda, por exemplo, geram bastante trabalho a quem precisa desembaraçá-los depois. Entretanto, transposto para o contexto psicológico, há uma aproximação maior com a segunda imagem concreta dos nós, pois a existência destes muitos nós dentro do sujeito ocasiona seu aprisionamento, gerando consequências indesejadas, dentre elas a sensação de sufoco e estrangulamento.

A outra significação do vocábulo remete diretamente ao pronome pessoal *nós*. Com esta simples construção linguística, Adília alarga o sentido desta palavra e problematiza, ainda que indiretamente, as desavenças ocasionadas por um relacionamento, no qual um sujeito torna-se "prisioneiro" de outro e vê sua existência limitada. Neste contexto, o sujeito lírico parece acossado diante destes "nós"[17] que estão a estrangulá-lo.

A linguagem, do modo como é usada no poema, é responsável por sugerir uma polissemia: aquilo que parecia corriqueiro e simples, em um primeiro momento, transforma-se em um atributo complexo. Aquilo que parecia residir apenas na superfície

[17] Retomando as considerações feitas anteriormente em torno do entrelaçamento entre a vida e a obra da poetisa, a imagem destes "nós" também pode servir de analogia para a existência dos vários "nomes" sugeridos por Adília. Talvez o surgimento de Adília Lopes tenha ocorrido devido a uma espécie de "estrangulamento" de Maria José.

ganha, paulatinamente, outras configurações e causa; concomitantemente, uma riqueza de sentidos. O vocábulo nós, presente na configuração repetitiva dos dois primeiros versos de cada estrofe, graças ao rearranjo no poema, oferece ao leitor uma experiência plural – já que o jogo semântico é capaz de gerar uma gradação de "nós" –, fazendo com que o olhar capte as nuances sugeridas pela leitura.

Por fim, pensando no objeto de estudo desta dissertação, este último poema parece marcar também o diálogo constante e ininterrupto próprio da literatura. Neste caso, a presença do termo "nós" assinalaria a presença de outras vozes dentro do texto de Adília Lopes. Ainda que a presença desses textos origine um conflito no sujeito, já que é necessário "desatar" os nós para que não seja sufocado, a sua existência, vista de outro ângulo, é primordial, pois, como debatido e teorizado por inúmeros críticos, o constante dialogar de textos caracteriza o movimento próprio da literatura. De modo literário, esta fórmula parece sintetizada em uma única estrofe de Adília Lopes:

> *Associação de ideias*
> *precioso pão nosso*
> *de cada dia*
> *nos dai hoje* (*Clube da poetisa morta*, p. 301)

O entretecer dos textos

> *"Gatinho de Cheshire" começou um pouco tímida, pois não sabia se ele gostaria do nome, mais ele abriu ainda mais o sorriso. "Vamos, parece ter gostado até agora", pensou Alice, e continuou. "Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para sair daqui?"*
> *"Isso depende bastante de onde você quer chegar", disse o Gato.*
> *"O lugar não me importa muito...", disse Alice.*
> *"Então não importa que caminho você vai tomar", disse o Gato.*
> *"... desde que eu chegue em algum lugar", acrescentou Alice em forma de explicação.*
> *"Oh, você vai certamente chegar a algum lugar", disse o Gato, "se caminhar bastante".*
>
> Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*

Como forma de percorrer o universo literário de determinado autor, é necessário estabelecer um "caminho", que servirá como "mapa" durante a trajetória pretendida. Se, por um lado, esta caminhada pode levar ao destino esperado de maneira simples e direta, sem apresentar impedimentos e tropeços, por outro, o que vemos é uma travessia pedregosa e cheia de atalhos, que pode, por sua vez, encaminhar-nos a descobertas e possibilidades inesperadas.

É necessário, para se chegar a algum lugar, traçar um caminho que sirva de orientação, ainda que ele possa levar a outras direções. Alice, ao questionar o gato de Cheshire sobre qual caminho tomar para sair do mundo estranho no qual se encontrava, fica surpresa com a sua resposta, segundo a qual o caminho depende do lugar a que se quer chegar, e mesmo não havendo uma direção bem definida e segura, caso caminhe "bastante", certamente chegará a algum lugar. Valendo-se da problemática apresentada à Alice sobre seu destino, o presente trabalho propõe algumas mudanças em relação ao caminho necessário para se chegar a um lugar. Em outras palavras, a direção traçada aqui parece orientar-se em sentido inverso àquele proposto no diálogo de Alice. Se para essa personagem o importante é sair daquele mundo estranho e cheio de surpresas, não importando o caminho que irá tomar, neste trabalho pretende-se entrar no "mundo"

poético da controversa escritora portuguesa contemporânea, Adília Lopes. Para isso, os possíveis atalhos que possibilitem a continuação desta trajetória exercerão papel fundamental, pois permitirão, significativamente, que ele alcance um fim. Assim, o caminho almejado aqui tem como objetivo mostrar o diálogo que a poesia de Adília Lopes estabelece entre a tradição e a contemporaneidade. Para atingi-lo, escolheu-se analisar a intertextualidade – "mecanismo" responsável por nortear tal percurso –, e, em seguida, dois conceitos literários, resultados do jogo intertextual: a paródia e a ironia. Entretanto, como adverte o Gato à Alice, durante este percurso podem aparecer novos caminhos que, de uma maneira ou de outra, enriqueçam a direção previamente estabelecida, contribuindo, desta forma, para o resultado esperado.

A intertextualidade

A partir da intertextualidade, "peça literária" fundamental, a literatura pode ser pensada como uma máquina cujo princípio estruturante é o entrelaçamento de textos. Para mostrar como ocorre o jogo intertextual em Adília Lopes, abordarei um poema retirado do livro *O marquês de Chamilly* e complementarei a análise à luz de conceituações elaboradas por críticos que procuraram identificar aspectos que caracterizam este mecanismo literário. Eis o poema:

Mas não
uma vez um carteiro
inexperiente
deixou cair uma carta
perto de uma sarjeta parisiense
e a carta de Marianna
envelheceu ao lado de uma folha
caída
com a água das ruas de Paris
com o lixo das ruas de Paris
deito-me para pensar em si

como para ouvir Bach
preciso de me deitar
não sei porquê
é tão forte o que me dá
et l'eau coule encore (O Marquês de Chamilly, p. 86)

A "matriz literária" usada para a construção não só deste poema, mas de todo o livro foram as *Cartas Portuguesas*[18] atribuídas à freira portuguesa Marianna Alcoforado. Sucintamente, nestas cinco cartas lemos o desencontro amoroso entre a freira e seu amado, o marquês Noel Bouton de Chamilly, conde de Saint-Léger e oficial francês.

Neste poema, podemos verificar uma série de alterações feitas pela poetisa contemporânea. Uma das primeiras (e visíveis) mudanças que se nota consiste na substituição de gêneros literários: saímos do gênero epistolar, próprio das cartas, e passamos a um poema marcadamente narrativo. As demais reelaborações e adaptações apresentam-se no conteúdo inscrito em seus versos.

Se nas *Cartas Portuguesas* do século XVII não há indícios de que o marquês tenha se correspondido com Marianna, neste poema, o que vemos, inicialmente, é uma espécie de explicação para a falta de resposta do Marquês. Ele não pôde responder a carta que lhe fora destinada porque um "carteiro inexperiente" deixou-a cair "perto de uma sarjeta parisiense". A carta, por sua vez, envelheceu "ao lado de uma folha caída", devido à água e ao lixo das ruas de Paris. A reação que esta desatenção provoca no sujeito poético aparece logo na abertura do poema: ele, antes mesmo de passar ao "caso", mostra-se indignado. Isso pode ser percebido pelo uso da expressão "mas não" no primeiro verso, colocada como uma forma de interjeição, apontando seu estado de inconformidade por conta do descuido do carteiro. Contudo, se podemos tornar oportuna tal leitura, podemos também pensar esta expressão como produto do fino humor e ironia próprios da escrita de Adília Lopes.

[18] As Cartas de Marianna Alcoforado foram publicadas em francês no século XVII, com o título *Lettres Portugaises*.

Após este incidente, que serve de certa forma para atualizar a solidão registrada pela freira portuguesa em suas cartas na esperança de um dia ter o amado ao seu lado, percebemos ainda um deslocamento temporal da história. O episódio narrado poeticamente não acontece mais no século XVII, quando supostamente viveu a freira portuguesa, muito menos em Beja. Pelos indícios que aparecem no poema, o incidente é deslocado para outro século, provavelmente o século XX, "nas ruas de Paris", cidade considerada berço da modernidade. Há algumas indicações que corroboram esta hipótese: de um lado, a figura do carteiro, ironicamente "inexperiente", cuja função como profissional inserido no seio social é viabilizar e entregar informações, e de outro, as sarjetas, construções que marcam a urbanização da cidade.

Além da divergência temporal, percebemos outra mudança no poema. A "voz" que conduz o poema passa da terceira pessoa (versos 1 ao 10) para a primeira pessoa (versos 11 ao 16). Vemos, a partir do 11º verso, a própria Marianna adentrar o cenário poemático. Ela passa a ser também personagem da história. Se nos versos anteriores soubemos do transtorno causado pela (des)atenção do carteiro com a carta, neste segundo momento sabemos do estado emocional de Marianna, relatado diretamente por um sujeito poético, "deito-me". Podemos interpretar este pequeno desenho poético captado pela ação que Marianna precisa fazer, isto é, a necessidade de deitar (verso 13), mesmo não sabendo o "porquê", como uma forma de apaziguar seus pensamentos e esquecer as tentativas mal sucedidas em estabelecer contato com o amado. Talvez, desta maneira, poderá nutrir as esperanças de um dia poder, inicialmente, se corresponder com o Marquês, para em seguida viver ao seu lado. Em linhas gerais, parece ainda ecoar neste poema o sofrimento de Marianna Alcoforado, causado pela passagem do tempo e pela eterna espera de respostas por parte do Marquês.

Assim, se nas cartas de Marianna Alcoforado sabemos apenas do desejo desta em ser correspondida pelo amado, no poema de Adília há, ainda que ironicamente, um porquê para a não correspondência dos sentimentos de Marianna: o descuido do carteiro[19]. Entretanto, a "solução" sugerida não serve de bálsamo para amenizar seu sofrimento. Ainda que possa se distrair ouvindo Bach, na configuração contemporânea, Marianna também se vê solitária. Se podemos extrair humor de algumas passagens inusitadas – o carteiro desastrado que perde a carta (motivo que causa o impasse) –, em outras há a reiteração de sua tristeza. A vontade abrupta que sente em deitar ("preciso de me deitar / não sei porquê") parece ocultar um estado de abandono e solidão. Desta forma, o último verso do poema, "et l'eau coule encore"[20], em francês, pode ser lido como uma fala/pensamento de Marianna em relação à carta que enviou ao marquês e que infelizmente envelhecerá nas sarjetas de Paris, levada pelas águas, longe do amado.

Se num primeiro momento podemos entendê-lo inserido dentro do corpo do poema, este verso, por sua vez, remete a outro diálogo. Adília toma-o "emprestado" do poema "Plaisir d'amour" de Jean-Pierre Clarris Florian, poeta francês do século XVIII[21]. Este

---

[19] É interessante notar que Adília transfere a "culpa" do desencontro amoroso desta Marianna, ironicamente, para os correios e seus agentes responsáveis, os carteiros. Em outro poema deste livro, lemos: "*Marianna suspeita que / não é por cansaço dos carteiros / nos C.T.T há funcionários / incumbidos / de lhe abrir as cartas / com facas muito finas / e de as substituir por fakes*". Parece evidente ao sujeito poético que há uma conspiração por parte dos correios contra ela, ou melhor, contra a chegada adequada de suas cartas. Não é com menos humor que lemos esta indagação. O uso provocativo do vocábulo "*fake*" parece ter sido usado pela proximidade fonética com a palavra faca. Entretanto, o teor bem-humorado do poema não se mostra apenas passageiro ou simplório; ele serve para intensificar o desencontro do casal. As cartas de Marianna, quando adulteradas pelos funcionários do C.T.T., são substituídas por falsas cartas. Assim, mesmo que consigam chegar até o Marquês, não transmitirão notícias de Marianna.

[20] Em português podemos traduzir como "e a água escorre ainda". O verbo "couler" pode ser traduzido também por passar, fluir.

[21] Transcrevo todo o poema de Florian: "Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, / Chagrin d'amour dure toute la vie // J'ai tout quitté pour l'ingrate Sylvie, / Elle me quitte et prend un autre amant. / Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, / Chagrin d'amour dure toute la vie // Tant que cette eau coulera doucement / Vers ce ruisseau qui bord la prairie, / Je t'aimerai, me répétait Sylvie; / L'eau coule encor, elle a changé portant // Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, / Chagrin d'amour dure toute la vie". Disponível em: http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/jean_pierre_claris_de_florian/plaisir_d_amour.html. Acesso em 04/06/2013. Lendo o poema de Florian, percebemos que a imagem da carta envelhecendo na sarjeta de Paris presente no poema de Adília pode ser aproximada à imagem da água do riacho que corre

empréstimo, contudo, longe de ocasionar discrepâncias, serve como uma "luva" para adornar a solidão de Marianna, já que aborda assunto similar ao do poema de que foi retirado: em ambos notamos a solidão e o abandono amorosos.

Tomando o poema como exemplo, pode-se pensar que o processo criativo elaborado pelo viés intertextual ocorre a partir da apropriação e da intervenção. Adília Lopes apropriou-se de dois textos distintos para a construção de seu poema. Das *Cartas Portuguesas*, a poetisa atualiza o mote principal, isto é, o amor incondicional de Marianna Alcoforado, que sofre devido à ausência do amado. Soma-se ao conteúdo "apropriado" das cartas de Marianna a colagem de outro texto, no caso, a inserção de parte do verso do poeta francês. Portanto, quando determinado texto apropria-se de imagens e fontes textuais diversas, ele procura absorvê-las, seja reatualizando-as, seja deslocando-as no tempo, atribuindo-lhes uma característica dialogável e "cambiante". Desta forma, uma frase ou um verso extraído de um contexto X pode não só servir, mas também funcionar como peça estruturante de um novo contexto.

Segundo Laurent Jenny, o objetivo da intertextualidade é "introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto"[22]. Em outras palavras, o leitor, durante a leitura de um texto A, ao reconhecer fragmento(s) de um texto B, passa a encarar o texto que lê de outro modo, pois reconhece, em sua estrutura, a convivência de elementos diversos. Este reconhecimento é análogo ao "estalo", responsável pela dualidade própria da intertextualidade, formada pela união de dois fatores que se contrastam harmoniosamente. Há, por um lado, uma relação de dependência – quando determinado autor apropria-se da obra de outro, seja pela citação, seja pela referência –, por outro

---

para a campina, usada pelo poeta francês para mostrar a promessa não cumprida da mulher amada, Sylvie. Há, porém, uma distinção entre os agentes. No poema francês, o eu lírico masculino sofre pelo descaso da amada em substituir-lhe por outro; em Adília, vemos Marianna procurar desesperadamente uma forma de se aproximar de seu amado marquês.

[22] Jenny, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 21.

lado, o mesmo “estímulo exterior” vindo do texto-base parece internalizar-se após a construção literária. Com isso, um texto não depende necessariamente de uma fonte inspiradora. Ele, contrariamente, debruça-se sobre esta fonte e a contempla. Neste ato de contemplação ocorrem as intervenções e as reconfigurações. Por exemplo, a Marianna do poema adiliano não se encontra enclausurada em um convento em Beja. Ela, na tentativa desesperada de encontrar o marquês, é descrita em outros lugares, como “nos corredores do metro / a abordar senhores”, ou então é vista “Nas noites de São João”, queimando alcachofras. A partir desta reconfiguração, passa-se então do plano de uma suposta dependência para o plano do diálogo, do relacionável.

Quando a referência intertextual transforma o fragmento do texto-base em parte integrante de um novo texto, o leitor é capaz de identificar a sua existência, pois, durante a leitura, sente ecoar uma voz que parece alertar, marcando uma diferença, assim como repousa dentro de um conjunto e se encaixa nele perfeitamente. O verso do poeta francês Florian parece sugerir aqui outro “estalo” ao texto de Adília, pois parece funcionar como uma (pequena?) fresta que se abre – momento em que é sabido o contexto do qual foi retirado –, mas também se fecha – como aparece no poema, este verso, caso desconhecêssemos sua “fonte”, poderia ser visto como parte integrante do poema, uma vez que acentua, incisivamente, o estado de Marianna.

Apoiando-se nesta analogia, pode-se pensar que o jogo intertextual, ocasionado pelo empréstimo de um termo, de uma expressão ou de uma imagem, é responsável em despertar e aguçar a atenção do leitor. Resta, assim, ao escritor gerar este “brilho”, proporcionando com o rearranjo da linguagem novas possibilidades de leitura. A singularidade desta ferramenta textual parece potencializar o texto, instaurando uma semelhança dentro de formas aparentemente opostas.

A prática intertextual pode ser sinônimo, segundo Roland Barthes, da expressão "circulação de linguagens"[23]. Para ele, uma determinada obra não pode ser vista como detentora de atributos que demarcam conceitos como origem ou princípio; antes, deve ser portadora de uma "linguagem", a qual, retomada por diferentes épocas e autores, preenche de outra maneira um tema ou uma ideia citados anteriormente. Em termos barthesianos, o que se percebe não são influências, em que uma obra está subordinada a outra. Uma obra de arte, assim como um livro, deve ser vista como "moeda" pela qual determinado valor é propagado e repensado a partir de novas roupagens, e não uma "força" predeterminada e imutável.

Enfim, a intertextualidade visa criar um sistema de relação como também propor uma multiplicidade de discursos. Pode-se afirmar que há uma troca entre "retalhos" de enunciado, os quais, por sua vez, são redistribuídos dentro de um novo campo lexical, produzindo um novo texto a partir dos "tecidos" aproveitados.

É importante notar que esta operação, por mais que pareça simples, é dotada de reflexão e crítica. Apropriar-se de um fragmento textual – canônico na maioria das vezes – e reorganizá-lo em outro contexto exige do escritor um exercício de condensação e coerência, pois aquilo que poderia ser considerado intruso torna-se parte constituinte, ocasionando não uma forma esvaziada de sentido, mas apresentando uma maneira perspicaz e significativa de percepção. A atualização das cartas de Marianna Alcoforado por parte de Adília permite criar percepções distintas. Os poemas que narram os desencontros entre Marianna e o marquês apresentam uma nova roupagem ao tema presente nas cartas. Assim, seu objetivo, apoiando-se em Barthes, é ocasionar uma

[23] Roland Barthes prefere usar o termo "circulação de linguagens" ao vocábulo "influências". Para ele, transmitem-se mais linguagens do que propriamente ideias. Os livros devem ser considerados como moedas de circulação, e não como "forças". A troca dos termos, longe de suscitar questionamentos terminológicos mais abrangentes, foi usada apenas por considerar essa visão mais coerente com os objetivos da pesquisa (Roland, Barthes. "Não acredito em influências". In: *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner, RJ: Francisco Alves, 1995, p. 35).

circulação de linguagens, e não se contrapor ou negar a linguagem epistolar do século VXII.

Na rica discussão sobre o conceito de originalidade empreendida em *Ladrões de palavras*, Michel Schneider afirma que o caráter próprio da literatura – "uma vez que toda escritura é desvio, prisma, mediação"[24] – consiste no empréstimo e na apropriação de ideias ou de palavras de outro escritor, acarretando um diálogo incessante entre textos.

Os "retalhos", explícitos ou implícitos, que passam a integrar o novo texto desempenham uma dupla função: marcar o processo de construção poética e atestar o caráter dialógico e intertextual próprio da literatura, que consiste num entretecer infinito de ideias, textos, imagens.

Baseando-se no conceito de dialogismo introduzido por Mikhail Bakhtin[25], principalmente no modo como a palavra está posta no espaço do texto, Julia Kristeva afirma que "todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto".[26] Assim, guiando-se pelo caminho traçado por Kristeva, Tiphaine Samoyault afirma, por sua vez, que o movimento literário acontece de modo "subterrâneo", em que um enunciado está sempre envolvido numa rede de outros enunciados que contribuem para construí-lo.

---

[24] Schneider, Michel. "A origem e a originalidade". In: *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP. 1990, p. 129.

[25] Bakhtin foi o primeiro a problematizar o conceito de dialogismo, revisitado depois por outros escritores. Assim como o texto literário age sobre outro a fim de gerar um terceiro, a crítica literária, neste caso, parece percorrer o mesmo caminho, apresentando, às vezes, pequenas alterações ou atalhos, mas partindo sempre de um ponto estruturante. Em "A introdução ao pensamento de Bakhtin", Fiorin afirma que o dialogismo é o "princípio unificador" da obra do pensador russo, para quem a língua, "em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica" (Fiorin, José Luiz. "O dialogismo". In: *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. SP: Ática, 2008, p. 18).

[26] Kristeva, Julia. "A palavra, o diálogo e o romance". In: *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena F. Ferraz. SP: Ed. Perspectiva. 1974, p. 64.

David Harvey corrobora ainda mais esta "conversa". Para ele, todo texto é produto de uma somatória de outros textos, sem os quais aquele não poderia ser construído. E acrescenta: não apenas o campo linguístico é feito por meio da intersecção de outros textos, mas a "vida cultural" opera também analogamente aos textos. Para a construção de um discurso é fundamental existir, como pressuposto, a veiculação de outros discursos previamente embutidos nele.

> "*Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos ou palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos. (...) Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção. (...) É vão tentar dominar um texto porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós".*[27]

A paródia: um "gênero sofisticado"

Pode-se afirmar que um dos atalhos para adentrar a poesia de Adília Lopes consiste na maneira como encaramos a paródia e os efeitos produzidos por ela. A paródia pode atuar, concomitantemente, como elemento de repulsa ou de aceitação. No primeiro caso, se é reduzida a riso fraco e humor passageiro, a entrada que possibilita o contato é logo fechada. Não há estímulo em continuar a caminhada, e tudo se assemelha à facilidade. Em contrapartida, havendo disposição, este elemento leva a direções significativas. Por mais que o caminho pareça "nebuloso" no início, o questionamento, na continuidade, obriga a ver o que estava antes disfarçado. Desta forma, aquilo que está escrito sob camadas aparentemente supérfluas desperta o interesse pelo desnudamento de

[27] Harvey, David. "Pós-modernismo". In: *A condição pós-moderna*. Trad. Adail U. Sobral; Maria S. Gonçalves. 17ª ed. SP: Ed. Loyola, 1992, 1992, pp. 53-54.

significados novos, fazendo com que a travessia, profícua em novidades, proponha reflexão e crítica.

O termo "paródia", segundo o *Dicionário Larousse*, provém do grego e é formado pelos radicais "para", que significa ao lado, e "ode", canto. Isto é, parodiar significa construir um "canto" mantendo-se ao lado de outro. Para os gregos, a paródia implicava a imitação cômica de um poema sério. Na maioria das vezes, parodiavam-se as grandes obras, principalmente as tragédias e as epopeias. Este recurso se valia de uma obra maior, colocando-se "ao lado" dela, evidenciando não ações importantes e solenes, mas acrescentando elementos grotescos e transformando acontecimentos grandiosos em situações ridículas. A paródia era entendida como uma caricatura do que era considerado nobre e belo. Este viés paródico perdurou durante muitas épocas posteriores. Isto pode ser percebido no teatro francês durante os séculos XVII e XVIII, em que vários dramaturgos se valeram deste recurso para a construção de suas obras[28].

Contudo, assim como alguns conceitos modificam-se em decorrência das mudanças a que estão sujeitos, principalmente pelo modo de leitura de determinado período histórico, o conceito de paródia, na contemporaneidade, também sofreu alterações significativas. Para mostrar como ele é operado na obra de Adília Lopes, escolhi orientar-me pela leitura cuidadosa feita por Linda Hutcheon, cujos textos procuram analisar minuciosamente a função e os efeitos da paródia nas manifestações artísticas atuais. Segundo Hutcheon, a paródia usada por muitos artistas contemporâneos não possui apenas uma única função, isto é, mostrar-se como um recurso que almeja ridicularizar um texto ou um conceito enraizado pela tradição, mas concentra novas

[28] Um dos autores mais parodiados durante esta época foi Jean-Baptiste Racine. Uma de suas tragédias, *Andrômaca*, foi parodiada por Subligny, em 1668, em uma comédia de três atos chamada *La Folle querelle*. Pode-se afirmar que no século XVII e sobretudo no século XVIII, este gênero teatral estava em voga. A paródia entendida aqui como "gênero burlesco" também pode ser associada a outros vocábulos bastante difundidos na época, como: imitação, bufão, grotesco, caricatura, comédia, riso, ridicularização, contraste (Larousse, Pierre. In: *Grand dictionnaire universel du XIXe*, vol. 13, Paris, 1985, p. 313).

perspectivas e objetivos a fim de questionar o estatuto da arte atual. Desta forma, valendo-se dos pressupostos teorizados por esta crítica literária, pode-se olhar mais atenciosamente a poesia de Adília Lopes, buscando identificar o papel desempenhado pela paródia. Convém acrescentar também que além das indagações sugeridas por Hutcheon, lanço mão de outros autores e críticos que levantaram questões em torno deste importante recurso estilístico.

O uso da paródia na contemporaneidade visa antes "olhar" para determinado texto, estabelecendo com ele uma relação ou um diálogo. Retomando a etimologia deste substantivo e alargando o seu campo de significação, sobretudo graças à forma reiterada como ela é percebida nas artes atuais, Linda Hutcheon sugere que o prefixo "para" pode também significar "ao longo de", estabelecendo, doravante, uma espécie de "acordo ou intimidade" com outra obra, e não necessariamente mantendo com ela uma relação de contraste.[29]

Para Linda Hutcheon, a paródia é vista como um procedimento significativo capaz de entender não apenas o aspecto autorreflexivo da arte pós-modernista, como também da sua relação paradoxal com o passado histórico. Partindo da arquitetura pós-moderna, a autora aponta aspectos importantes, procurando entender o uso constante da paródia nas diversas manifestações artísticas, seja a pintura, o cinema ou a literatura. Assim, o pós-modernismo empreende não apenas uma "investigação internalizada e autorreflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte", como também marca sua "própria relação paródica com a arte do passado".[30]

---

[29] Hutcheon, Linda. "Definição de paródia". In: *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 48.

[30] Hutcheon, Linda. "Moldando o pós-moderno: a paródia e a política". In: *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo cruz, RJ: Imago Ed., 1991, p. 42.

Para a autora, o termo paródia deve ser entendido não como "uma imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originaram das teorias de humor do séc. XVIII", mas como

> *"uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele".*[31]

O paradoxo sugerido nesta definição faz com que o distanciamento promovido por este "gênero sofisticado"[32], a partir da incorporação e da reelaboração do antigo, construa uma nova estrutura que, ao mesmo tempo que parece "presa" a um texto de fundo, dele se distancia, tornando-se independente e marcando com isso uma inscrição de continuidade e mudança. O artista que se apropria de uma obra do passado constrói coordenadas críticas dotadas de perspectivas que funcionam como instrumento para a reavaliação de conceitos e parâmetros artísticos.

Rebatendo de forma categórica alguns "adversários" do pós-modernismo, para quem esta arte parece não ter importância já que significa apenas um mero retorno ao passado sem conceituação crítica ou reflexiva, produzindo apenas "objetos" vazios, Linda Hutcheon afirma que, por ser um "empreendimento fundamentalmente contraditório", o pós-modernismo, ao falar da arte do passado, apropria-se da paródia como forma de promover uma "reinterpretação crítica ou irônica" deste passado. Logo, é através da paródia e graças a ela que podemos enxergar o passado de forma diferente. Longe de suscitar riso ridicularizador, este elemento está dotado de autorreflexibilidade, pois

> *"apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos*

---

[31] Idem, 1991, pp. 47-48.
[32] Hutcheon, Linda. "Definição de paródia". In: *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Ed. 70. Lisboa, 1985, p. 50.

> *e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo".*[33]

A arte do pós-modernismo, segundo a autora, age de maneira contraditória. Apesar de parecer não apresentar formas que consigam interpretar o mundo porque está situada paradoxalmente dentro e fora dele, comprometendo-se com aquilo que "tenta descrever", esta mesma arte "ainda é capaz de criticá-lo", pois o seu caráter autorreflexivo faz com que consiga "iluminar" suas próprias contradições.

Assim, quando o passado é retomado de maneira paródica por obras pós-modernistas, ele não é entendido como algo estanque e imutável, aquilo que precisa ser necessariamente contestado e superado. Por meio do diálogo, ele pode ser visto à luz do presente, sem, contudo, gerar impressões nostálgicas ou combativas. Desta maneira, o passado parece estar situado no mesmo plano que o presente, promovendo uma diferença "no próprio âmago da semelhança". 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 reatualizações.

O ato paródico contemporâneo, diferente daquele usado pelos escritores modernistas quando se contestavam as formas tradicionais e clássicas, não pretende estabelecer nenhuma medida de força nem conferir atributos valorativos. A paródia empregada pela estética contemporânea não resulta apenas no confronto entre presente e passado, mas parece ser um sintoma recorrente na sociedade. Retomando a alteração do termo

---

[33] Hutcheon, Linda. "Moldando o pós-moderno: a paródia e a política". In: *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz, RJ: Imago Ed., 1991, p. 43.

“paródia” proposta por Hutcheon, as obras do presente parecem passar “ao longo” das obras do passado. Esta passagem não se destina, mais uma vez, ao riso sarcástico ou ingênuo. Seu papel parece ser o de apontar a relevância da arte do passado, a qual serve como estímulo para a produção de obras contemporâneas. Assim, a paródia, através da reavaliação do passado, não incide apenas na produção de novos significados dentro do campo artístico, sobretudo no âmbito literário, mas funciona também como mecanismo questionador que critica as convenções literárias.

A ironia

Aliada à paródia, encontramos a presença pontual da ironia na poesia adiliana. Ela, assim como a paródia, parece ser o resultado eficaz do mecanismo intertextual. Muitas vezes, o traço irônico é o fator determinante da paródia, noutras ele aparece como resultado desta. Pode-se mesmo pensar que em alguns poemas uma deriva da outra, ou então aparecem de forma entrelaçada.

Sabendo da dificuldade existente em precisar o conceito de ironia, procurarei mostrar alguns aspectos e características gerais sobre este importante recurso literário. Assim, não tratarei exaustivamente de teorias que se debruçam minuciosamente sobre a ironia[34]. Limitar-me-ei em traçar considerações pontuais que serão importantes para a leitura e análise dos poemas.

[34] Procurando debater o caráter amplo e impreciso da ironia, como também mostrar a história “labiríntica” deste conceito, D.C. Muecke afirma que “o conceito de ironia é vago, instável e multiforme. A palavra ‘ironia’ não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode dizer para outro”. In: *Ironia e o irônico*. SP: Perspectiva, 1995, p. 22.

Usada por inúmeros escritores como poderosa ferramenta retórica[35], em linhas gerais, a ironia consiste em dizer algo almejando mostrar o oposto do que foi dito, ou seja, ela assinala um contraste entre realidade e aparência. Muitas vezes, o que está na superfície, facilmente percebido pelos olhos, pode ocultar outros significados e levar a novos caminhos. Ora, diante de um discurso irônico, devemos observar com mais atenção, procurando identificar traços e vestígios significativos que nos levem a descobrir o que se esconde por trás da aparência. Apoiando-se nos termos utilizados por Muecke, o leitor não deve "sonegar" certos indícios que se mostram propositadamente implícitos em um determinado texto e cujo sentido não pretende ser imediatamente apreendido.

Vendo deste ângulo, a ironia estabelece um jogo com o leitor, e, como todo jogo, este também pode efetivar-se ou não. Assim, caso o leitor não consiga decodificar o significado que necessita ser apreendido, o jogo será em vão, não surtirá efeito. Agora, para que o jogo triunfe, é preciso desnudar a trama contraditória elaborada pelo escritor a fim de identificar o verdadeiro intento pretendido por ele.

É comum depararmo-nos, em uma mensagem irônica, com a presença do paradoxo e da contradição. Uma das funções da ironia parece ser a de colocar, lado a lado, discursos antagônicos, objetivando extrair deles aspectos semelhantes. Uma das funções do ironista é estimular o leitor, fazendo com que ele não aceite – e mesmo rejeite – um significado literal expresso, em favor de outro significado não expresso, o qual, por sua vez, possui significação contrastante. Para que isso aconteça, é fundamental que o ironista seja desenvolvido também ironicamente, ou seja, que a sua visão de mundo não seja ingênua, nem despercebida. A lente usada por ele para perceber o mundo e suas múltiplas facetas é intencionalmente irônica. Caso não opere desta maneira, ele não será

[35] No segundo capítulo de seu livro, "A evolução de um conceito", Muecke descreve com detalhes as modificações e os usos que diferentes épocas e escritores fizeram da ironia.

apto a apontar uma "realidade" contrastante a partir de uma aparência. Apresentar alguma coisa como irônica é uma atividade que requer, dentre outras coisas,

> *"um grau de sabedoria mundana, uma habilidade, aliada a engenho, que implica ver semelhanças em coisas diferentes, distinguir entre coisas que parecem as mesmas, eliminar irrelevâncias, ver a madeira a despeito das árvores, e estar atento a conotações e ecos verbais".*[36]

Se, para Muecke, o ironista precisa ter "engenho" e habilidade para criar ironia, a "postura" do leitor não deve ser neutra nem isenta de reflexão. Para o reconhecimento da ironia faz-se necessário que o leitor/observador tenha – e mantenha – o olhar não só ativo, mas também criativo. Assim, diante de um discurso irônico, ele será capaz de enxergar algo que se esconde por trás de uma aparência. Se estiver atento e for perspicaz, o leitor conseguirá erguer o véu, intencionalmente irônico, utilizado pelo ironista para "cobrir" superficialmente seu texto.

Procurando explicar o porquê de algumas reações que a obra de Adília Lopes suscita em muitos leitores e críticos, Rosa Maria Martelo, apoiando-se nas definições de ironia elaboradas por Richard Rorty, aponta certos aspectos da poética adiliana que a enquadram como ironista. Dentre eles, pode-se citar: a maneira sucinta como elabora e arranja a linguagem, as redescrições que faz do mundo, a consciente desconfiança do senso comum e a provocativa mistura de discursos e gêneros literários. Segundo Martelo, a somatória destes fatores, recorrentes nos textos de Adília, é responsável em produzir a sensação nutrida por muitos de que parece haver em seus textos uma "ausência significativa de marcas de literariedade, ou de poeticidade". Contudo, continua Martelo, "se aí reside a dificuldade e mesmo o desinteresse de alguns, já o

[36] Muecke, D.C. "A anatomia da ironia". In: *Ironia e o irônico*. SP: Perspectiva, 1995, p. 61.

fascínio surge quando o leitor começa a ler Adília Lopes também ele na situação de ironista".[37]

Enfim, pode-se afirmar que a conjugação e o entrelaçamento da paródia e da ironia, presentes no diálogo com outros textos, exercem importante papel na poética adiliana, assim como são imprescindíveis para se chegar a um entendimento adequado de sua poética, afastando, assim, colocações generalizadas e simplórias.

Antes de passar à análise de um poema de Adília intitulado "Copiado de Horácio" a fim de mostrar de modo mais claro a presença dos conceitos citados anteriormente, é interessante perceber a função que o diálogo com o passado desempenha em sua poesia. Em seu livro de estreia, a presença de outros textos é constante. Nele, há um poema – espécie de arte poética – em que esta presença pode ser notada claramente:

> *Os poemas que escrevo*
> *são moinhos*
> *que andam ao contrário*
> *as águas que moem*
> *os moinhos*
> *que andam ao contrário*
> *são as águas passadas.* (*Um jogo bastante perigoso*, p. 25)

Um dos papéis da literatura é produzir novos significados por meio da organização que as palavras ganham em determinado contexto, promovendo um novo modo de olhar. Para a execução desta tarefa, percebemos imagens inusitadas penetrarem em nossa retina, redobrando nossa atenção graças ao modo pelo qual uma palavra ou ideia interage com as demais. Assim, a partir de um rearranjo poético, aquilo que denotava apenas um significado torna-se múltiplo e passa a se mover de outra maneira, projetando outros significados.

[37] Martelo, Rosa Maria. *Adília Lopes – ironista*. *Revista Scripta*. Org. Lélia P. Duarte. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2° semestre 2004, p. 115.

No poema citado constatamos o uso deste mecanismo. Podemos notar, à primeira vista, a função metalinguística presente nele. O sujeito lírico mostra abertamente como funciona o mecanismo linguístico para a construção de seus poemas. Por meio de uma metáfora inicial, constrói-se uma analogia direta entre os poemas que escreve e os moinhos, demarcando, com isso, o modo de sua escritura.

De início, por meio da metáfora do "moinho", a poetisa parece aludir a duas formas de discurso, um literário e outro popular. No âmbito literário, a figura do moinho, encontrada e repetida em inúmeras narrativas, como, principalmente, em *Dom Quixote*, parece servir de analogia para a "fábrica" do poeta. Mecanismo composto de mós giratórias, os moinhos têm a função de moer e de fragmentar materiais em estado bruto, sobretudo grãos. Desta forma, deslocados metaforicamente para a poesia adiliana, eles representam a sua "oficina poética". Como é necessário algum elemento para que funcionem, os moinhos do poema "andam ao contrário", porque são movidos por "águas passadas". As águas passadas, por sua vez, delimitam a matéria com a qual esta poesia mantém um diálogo, isto é, a tradição literária. Podemos pensar que a "máquina" com a qual Adília Lopes trabalha utiliza a tradição literária, vista aqui na figura das "águas passadas", como fonte ou força necessária para o funcionamento dos seus poemas/moinhos. Em outras palavras, os textos do passado lidos transformam-se, posteriormente, em estímulo para a criação de seus poemas.

Além do discurso literário, Adília Lopes convoca também o discurso popular para a construção – problematização – de sua poesia, através da releitura do ditado "águas passadas não movem moinho". Ao afirmar que os seus poemas são moinhos que andam ao contrário por causa das águas passadas, ela promove um deslocamento semântico em relação ao provérbio, utilizado inversamente. São justamente as "águas passadas" que movem os poemas. Se no provérbio popular as "águas passadas" assumem uma posição

de distanciamento e de ineficácia, no poema elas se tornam elementos essenciais, já que são responsáveis pelo funcionamento dos moinhos. Em outros termos, o estatuto de ineficácia e estaticidade das águas passadas, conforme o provérbio popular, transforma-se em mobilidade e ação, graças às reconfigurações poemáticas.

Este poema, retirado de seu primeiro livro, é usado para marcar uma prática constante em sua poesia: estabelecer um diálogo com a literatura do passado parece ser uma forma de motor no qual a sua poética está apoiada. Logo, esta prática confirma o caráter da intertextualidade e das inúmeras conversas que os livros mantêm entre si, mas também revela a importância que estas leituras (releituras do mundo) contribuem para a formação do "escritor-leitor", posição fundamental assumida por Adília Lopes.

A análise a seguir servirá como exemplo para identificar o modo como o diálogo com outros escritores é feito. Valendo-se, para isso, das considerações críticas trabalhadas inicialmente, escolhi analisar um poema no qual a tradição literária é matéria principal.

Copiado de Horácio

(Albertina Mântua)[38]

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

30.VI.98 (*Versos verdes*, p. 383)

[38] Convém destacar que este poema é dedicado à pintora portuguesa Maria Alice Albertina Mântua, cujos quadros evocam um vocabulário temático do surrealismo. Seus quadros e desenhos possuem uma indefinição de formas e são dotados de temas híbridos. Este dado será importante posteriormente, pois contribuirá para o esclarecimento mais adequado do poema e das impressões propostas por Adília Lopes.

Neste poema, o diálogo com a tradição clássica é evidente. Entretanto, o modo explícito de estabelecer esta "conversa", inscrito como forma de uma "cópia", acarreta importantes considerações. A primeira delas está presente no título escolhido[39], já que esta "cópia" de Horácio encerra uma crítica contundente em relação ao fazer artístico. Assim, ao propor o diálogo com o poeta romano Quinto Horácio Flaco, nascido em 65 a.C., Adília Lopes aponta para a importância de haver um "método" de compor poesia, ainda que ele consista na subversão e na reavaliação de métodos anteriores.

Direcionada aos Pisões[40], a arte poética aponta quais são os elementos necessários para a construção de uma obra de arte. Horácio abre seu texto com a seguinte hipótese: se um pintor almeja construir uma figura formada de partes distintas de animais (uma cabeça de homem com um pescoço de cavalo, tendo o resto do corpo coberto de plumas multicolores), este pintor certamente terá como resultado, assim como num "sonho de doente", algo horrendo, acarretando, com isso, o riso dos demais. Em sua arte poética, procurando advertir os artistas para a bela e verdadeira composição, Horácio toma como exemplo uma figura "desajustada" para apontar como é preciso respeitar e seguir a adequação a fim de obter uma verdadeira obra de arte.

A imagem do pintor descrita por Horácio é, em seguida, e principalmente, associada à dos poetas. Para não construírem uma imagem "torpe", os poetas devem sempre seguir as normas e as formas corretas e justas, a fim de realizarem um belo poema, no qual é

---

[39] Poucos são os poemas intitulados por Adília Lopes. Certamente, o título deste poema adverte diretamente ao "deslocamento" da arte poética proposto por ela. O livro a que pertence este poema, publicado em 1999, intitulava-se *Florbela Espanca espanca*. Adília alterou-o para *Versos Verdes* na segunda reunião de poemas, *Dobra*.

[40] Transcrevo o início da *Epístola aos Pisões*, que consiste na imagem inicial retomada por Adília Lopes: "Si un peintre voulait ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes, de sorte qu'un beau buste de femme se terminât en laide queue de poisson, à ce spetacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire?" Horace. "Art poétique". In: *Oeuvres*. Trad. e Introd. François Richard. Paris: Garnier-Flammarion, 1976, p. 259.

imprescindível haver unidade, adequação e harmonia. Em suma, a "Epístola aos Pisões" serve como um manual de composição artística segundo os moldes clássicos.

Já a poética sugerida por Adília Lopes, baseando-se nas considerações do poeta clássico, problematiza os moldes tradicionais. O título do poema marca, com um "golpe certeiro", a presença intertextual, mas também prevê o efeito paródico-irônico. À primeira vista, baseando-se somente na leitura do título, poderíamos pensar que este poema resulta mesmo de uma cópia de Horácio. Contudo, quando passamos aos versos, verificamos que o efeito alcançado graças aos novos ajustes parecem assegurar o contrário, ou seja, o leitor não está diante de uma cópia do texto e da prescrição horaciana.

A arte poética amplamente conhecida e bastante difundida de Horácio ganha novas roupagens, comprovando o empréstimo de palavras e ideias amplamente difundido na literatura. De acordo com Leila Perrone-Moisés,

> *"o inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura".*[41]

Retomando a proposição de Julia Kristeva, na qual um texto é formado a partir de fragmentos de outros textos, o poema de Adília Lopes faz um verdadeiro entrelaçamento com o texto de Horácio. Como forma de elucidar o título do poema, pode-se afirmar que, se há uma cópia do texto de Horácio, ela se dá justamente pelo empréstimo de alguns termos usados pelo poeta latino. Em contrapartida, a ideia veiculada no poema opõe-se frontalmente aos preceitos da estética clássica.

[41] Perrone-Moisés, Leyla. "Crítica e Intertextualidade". In: *Texto, crítica, escritura*. 3ª ed. SP: Martins Fontes, 2005, p. 62.

Os dois primeiros versos, “Se uma pintora / quiser juntar…”, nos remete diretamente ao texto clássico. Neles, o sujeito lírico apresenta também uma hipótese – que à primeira vista parece coincidir com os preceitos horacianos, isto é, fazer uma arte poética –, mas aponta caminhos divergentes. Enquanto em Horácio vemos a figura de um pintor, quem produzirá a obra no poema de Adília Lopes é uma pintora. Aliada a esta mudança de gêneros, verificamos que a interdição quanto à ajustada forma de construir uma obra sugerida pelo poeta latino é, literalmente, negada no poema contemporâneo. Contudo, esta divergência é construída a partir de índices semelhantes. Para construir sua figura “desajustada”, o poema de Adília resgata algumas expressões presentes no texto de Horácio, a saber: “pescoço de cavalo”, “cabeça de homem”, “plumas variegadas”, para reutilizá-las em seu poema.

A ordem “livre” destes elementos citados por Adília Lopes – diferente da epístola de Horácio, a primeira parte descrita que vemos no poema é “um pescoço / de cavalo”, que aparece formalmente desmembrado devido ao corte dos versos – serve para acentuar a ideia geral do poema. A figura que visualizamos a partir desta colagem pictórica destoa de um desenho real moldado a partir dos padrões “normais” ditados pela sociedade. Contudo, mesmo distinta, a produção singular deste quadro pode acontecer porque, segundo o sujeito poético, uma “mulher de bela face” será seu agente.

Através desta “cópia” de Horácio, parodiada expressivamente por Adília Lopes, percebemos que um traço do passado incorporado ao presente gera novas perspectivas e propõe modos diferentes de olhar um objeto, seja um quadro ou poema. Se antes um quadro formado por partes heterogêneas – como aquele aludido por Horácio – era motivo de riso, evidenciando, dentre outras coisas, desprestígio do artista, nos dias atuais, graças às mudanças e inovações pictóricas, introduzidas principalmente pelas vanguardas europeias, a forma de avaliação parece ser de outra espécie.

Apoiando-se na "dedicatória" colocada no início poema, podemos propor ainda outra leitura. Nela, o quadro produzido pela "mulher de bela face" poderia ser visto à luz da estética surrealista. Sabe-se que as composições desta pintora, seguindo os preceitos defendidos pelo surrealismo, desconsideram os modelos estéticos eleitos pela tradição e aderem a uma composição em que prevalece a liberdade de expressão e a livre associação de imagens e ideias. André Breton, figura crucial do movimento surrealista, afirma que:

> *"a ideia de surrealismo tende simplesmente à recuperação total de nossa força psíquica por um processo que não é outro senão a descida vertiginosa em nós, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o perpétuo passeio em plena zona interdita (...)"*[42].

De acordo com o movimento surrealista, era necessário acabar com a lógica imposta pelos padrões comportamentais e morais ditados pela sociedade e, em seu lugar, dar vazão ao sonho e ao inconsciente, para assim conseguir conceber uma realidade destituída de regras e imposições. Utilizando a linguagem poética, Adília Lopes propõe uma conversa contemporânea com o texto de Horácio e, partindo dela, revisa criticamente uma "zona interdita" da tradição clássica. Se antes era fundamental para a arte clássica a unidade e a adequação em uma obra, na poética contemporânea estes fatores apresentam-se relativizados ou mesmo contraditórios. A poetisa retira da própria matéria com a qual dialoga elementos necessários para questionar a fonte clássica. Percebe-se então que a tática descritiva usada por Horácio para delimitar a concepção de arte foi usada estrategicamente, no caso do poema de Adília, para reavaliar o estatuto da obra de arte. Em outras palavras, podemos afirmar que o resultado alcançado pelo

[42] Breton, André. "Segundo manifesto do surrealismo". In: *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993, p. 138. O movimento surrealista surge na década de 1920 em Paris. André Breton, poeta e crítico, produziu dois manifestos do surrealismo. Por meio deles, ele aponta os pressupostos que levaram a criação desta estética, como também descreve os objetivos por ela almejados.

poema de Adília baseou-se em fórmula análoga àquela contida em um provérbio popular segundo o qual "o feitiço foi usado contra o feiticeiro".

Desta forma, tanto as imagens criadas por esta pintora em seus quadros como o poema adiliano parecem compartilhar o mesmo objetivo. Ambos procuram revisar moldes e preceitos tradicionais, apontando novas formas de composição, segundo as quais as regras e as normas necessárias para se obter uma obra não pressupõem mais a verossimilhança e a suposta coerência difundida e compartilhada pela sociedade como parâmetro criador, porque parecem guiar-se "para além de qualquer preocupação estética ou moral"[43].

Se a paródia é facilmente identificada nesta "cópia" de Horácio, isto se dá graças à ironia, que incide de diversas formas no poema, envolvendo-o como um todo. A primeira evidência irônica encontra-se no título. Conforme dito, ao nomeá-lo "Copiado de Horácio", Adília Lopes conduz o leitor a um determinado modo de leitura, segundo o qual a matéria de que trata seu poema provém diretamente da arte poética construída pelo poeta latino. Isso ocorre pelo uso do verbo "copiar", que alude diretamente a uma cópia do texto clássico, que, por sua vez, procura construir uma cópia da realidade.

Contudo, está hipótese inicial torna-se simplória com a leitura atenta do poema. Se existem realmente partes do texto de Horácio compondo o poema, elas não estão dispostas de modo despreocupado. Adília se vale de algumas expressões utilizadas por Horácio em sua arte poética, mas também acrescenta outras. Isto é, os restos textualizados servem de estímulo para a criação literária, já que podem complementar uma ideia ou ainda servir como mecanismo para gerar novas combinações e possibilidades. É por meio do tom irônico, efeito desta junção e reorganização, que

[43] Breton, Andre. "Manifesto do surrealismo". In: *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993, p. 34.

ocorre uma alteração de sentido, ocasionando, com isso, um contraste no conteúdo das artes poéticas.

Outro sinal de ironia presente no poema incide sobre a posição ocupada pela figura da mulher. Enquanto na arte poética de Horácio a imagem feminina é usada somente como forma de exemplo – um "belo busto de mulher" pode transformar-se em "uma feia cauda de peixe" –, ela é fundamental no poema de Adília, uma vez que marca o agente responsável pela composição pictórica: "se uma pintora / quiser juntar". Esta pintora poderá produzir um quadro cujas partes podem ser compostas de elementos díspares. Isto é, por meio de uma colagem – resgatada ironicamente do texto clássico – a pintora "de bela face" pode, despreocupadamente e sem impedimentos, compor sua obra.

Adília utiliza inversamente a interdição feita por Horácio em relação à composição sem unidade do pintor. Nesta "cópia de Horácio", é justamente a heterogeneidade o parâmetro construtor da obra. Valendo-se de uma composição desprezível e inadequada segundo os moldes tradicionais, a pintora, dotada de beleza, pode compor uma imagem que não encontra na realidade modelo correspondente. A característica paródico-irônica do poema é o dispositivo crucial que faz com que as divergências sugeridas pela poetisa tenham seu mecanismo e seu funcionamento em ordem. Retomando a proposição de Linda Hutcheon sobre o alargamento do significado do termo "paródia" aplicada nas artes atuais, podemos notar que a "cópia" de Adília anda ao lado do texto de Horácio, estabelecendo com ele uma relação de questionamento e diálogo.

Na "cópia" de Horácio, os "restos textualizados" dialogam com os dados do presente. Falando a partir – e dentro – do discurso de Horácio, mas se opondo às suas orientações, o desenho heterogêneo feito pela pintora adverte para a criação de novas direções artísticas. A arte não se coloca mais como um espelho fiel, cuja função é retratar a realidade, mantendo os moldes de adequação e unidade; antes, ela contesta os valores e

questiona os parâmetros artísticos. O indivíduo diante deste quadro apreende outra "realidade" destituída de harmonia, clareza e adequação, segundo os padrões clássicos. Partindo da semelhança, retomando aqui mais uma vez as ideias de Hutcheon, Adília propõe divergências porque considera a arte um mecanismo questionador do próprio estatuto da arte.

A retomada crítica do passado, segundo Schneider

> *"É o que faz com que a arte não se inscreva na trajetória cumulativa de um progresso, mas nos cortes, curvas e recortes incessantes do antigo pelo novo. Mas também do novo pelo antigo. A invenção confunde lembrança e esquecimento. A originalidade não está no fato de não ter origem, mas de fundar, de certo modo, sua própria origem".*[44]

Parece haver na arte contemporânea um "incessante" recorte "do antigo pelo novo". Este fator estabelece um diálogo com o passado e, concomitantemente, marca uma característica *sui generis* da literatura: voltar-se para si mesma, constituindo matéria de sua própria produção, já que "a literatura só existe porque já existe a literatura"[45].

Ao nomear o poema de "Copiado de Horácio", Adília Lopes não só questiona e problematiza os atributos sugeridos pelo poeta latino, apontando uma diferença, mas também indica o caráter de inter-relacionamento infinito dos textos literários. São os fragmentos retirados da poética de Horácio que servem para o mote e a construção de seu poema. Contudo, há algumas alterações destes fragmentos marcando a diferença: a substituição de gênero, tanto literário quanto humano, e o consentimento de elementos heterogêneos parecem marcar um novo modo de ver e ler o mundo. Logo, chamar de cópia o que se pretende mais como questionamento evidencia um aspecto que não se mostra apenas paródico e irônico, mas também provocativo.

---

[44] Schneider, Michel. "A origem e a originalidade". In: *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990, p. 138.

[45] Samoyault, Tiphaine. "A memória da literatura". In: *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. SP: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 74.

Enfim, podemos afirmar que o poema de Adília Lopes promove um “recorte” e conduz a uma “curva”, na qual o texto de Horácio serve, inicialmente, para traçar um caminho a que se pretende alcançar. Porém, graças ao uso de recursos como a paródia e a ironia, a direção a que o sujeito lírico alude ganha contornos diversos. A lembrança do texto clássico, que vem à tona já no título do poema, evidencia o entretecer dos textos, como também atesta a importância destes recursos literários.

Capítulo 2

O texto como colcha de retalhos

Adília Lopes opera como se construísse uma "colcha de retalhos". Por meio desta imagem, podemos afirmar que muitos de seus poemas resultam de uma somatória de outros textos, os quais, usados como retalhos, são costurados por sua pena, efetivando um diálogo e instaurando a intertextualidade.

Para a execução desta costura intertextual, muitas vezes paródica e irônica, um utensílio imprescindível para unir adequadamente os retalhos é a linha. Assim como uma boa costureira, preocupada com o resultado final de sua costura, Adília constrói uma linha responsável em ligar os tecidos textuais encontrados em seus poemas. Com isso, os textos com os quais dialoga não aparecem de forma ocasional ou ainda como uma mera citação. Eles sugerem um recorte consciente e perspicaz, promovendo reflexão e questionamento.

Visto deste ângulo, seu poema possui mecanismos linguísticos responsáveis pela justa apropriação e adequação dos outros textos. Não é gratuito o modo como, por exemplo, ela utiliza um verso de Luís de Camões ou de Sophia de Melo Breyner Andresen. O leitor, diante de seus poemas, pode reconhecer um verso, uma expressão ou um fragmento textual de outro escritor, porém a maneira particular como toma emprestado um tecido verbal "alheio" não resulta em uma simples citação, pois os fragmentos que lemos em seus poemas passam para o plano do diálogo. Um determinado tecido verbal que, em um primeiro momento, sinaliza uma diferença no poema uma vez que permite ao leitor o reconhecimento de outra voz, ao passar pelos recursos linguísticos usados por Adília, integra-se ao poema, adequando-se a ele e compondo-o como um todo. Aquilo que parecia distinto torna-se peça integrante.

Esta colcha de retalhos pressupõe a identificação de uma característica que se pode extrair da leitura da poesia adiliana: perceber o papel de exímia e atenta leitora. Este traço é recorrente em outros poetas e escritores. Apoiar-se em uma obra e dela extrair fragmentos ou passagens que serão reatualizados e reaproveitados constitui um procedimento literário muito recorrente na poesia contemporânea.

Para exemplificar melhor este ato, podemos apropriar-nos das palavras de Ida Ferreira Alves que ao falar da obra de Nuno Júdice, poeta contemporâneo português, afirma que "o poeta é um leitor voraz que cruza em sua própria escrita, de forma provocativa, textos alheios, construindo sua textualidade pela absorção crítica e avaliadora da palavra do outro"[46]. Assim, uma obra literária ou mesmo um fragmento retirado dela pode servir de matéria para a construção crítica de uma nova textualidade. O poema abaixo é resultado dessa absorção e síntese:

A SEGUIR A LER O HAMLET
DE SHAKEASPEARE
Dois
podres odres
duas
mamas ocas
sugam
o seu espírito (César a César, p. 492*)*

As marcas que denunciam a posição de Adília Lopes como uma leitora são evidentes neste poema. Em seu título transparece explicitamente o exercício da leitura, uma vez que afirma ser seu poema o resultado derivado da leitura de uma das mais importantes peças teatrais de William Shakespeare, *Hamlet*. A "resposta" provocada pelo impacto desta leitura é sinteticamente elaborada em uma única estrofe, a qual condensa as impressões extraídas da leitura da tragédia clássica.

[46] Alves, Ida Ferreira. "Releituras da tradição lírica na poesia portuguesa moderno-contemporânea". In: *Modernidade Lírica: construção e legado*. Org. Antônio D. Pires, Maria Lúcia O. Fernandes. SP: Cultura acadêmica. 2005, p.177.

Neste poema o poder de síntese e concentração é claramente notado. Dos inúmeros signos e referências que existem na peça teatral, a seleção e o recorte feitos por Adília Lopes confirmam a absorção crítica da fonte trágica e sua posterior conversão em uma nova textualidade.

Este pequeno poema estrutura-se pelo princípio da condensação, observado tanto no plano formal quanto no plano do sentido. Do ponto de vista formal, ele possui apenas seis versos curtos – os versos 1,3,5 contêm uma sílaba poética; o 2° e o 4°, três sílabas e maior deles, o 6°, possui quatro sílabas poéticas. A escolha econômica e significativa das palavras faz com que pensemos mesmo se tratar, inicialmente, de uma anotação despreocupada. Contudo, a síntese apresentada por Adília toca no ponto nevrálgico do enredo de *Hamlet*. Dos inúmeros personagens que existem na peça teatral, a poetisa destaca apenas três, condensando, desta forma, as muitas intrigas que ocorrem no decorrer das cenas do texto teatral e "anotando" em seu poema o aspecto que considera mais importante.

Mesmo não sendo nomeados, podemos pensar que se tratam dos personagens principais: Hamlet, Gertrudes, sua mãe e Cláudio, seu tio. Sendo o tio, comprovado no desenrolar da peça, o assassino do irmão, e tendo a mãe se unido a ele após a morte do marido, a união de ambos enegrece e difama suas condutas, tornando-os infames aos olhos do jovem príncipe.

O nefasto casal aparece no poema através do uso enfático dos numerais, permitindo-nos identificá-los, inicialmente, graças à presença explícita de gêneros: "dois" (masculino) parece remeter ao tio, enquanto "duas" (feminino) à mãe. A partir deste prisma, convém atentar-se para as outras classes gramaticais (o uso alternado de adjetivo e substantivo, respectivamente) responsáveis em acentuar a distinção do casal. Primeiramente, o substantivo odre, espécie de recipiente feito com pele de animal usado para armazenar

líquido (do qual se serviu Cláudio para transportar o veneno que mataria o irmão?), parece aludir, tendo em mente o contexto da peça, ao tio assassino. Já a mãe está representada pelo vocábulo “mamas”, que aliada ao adjetivo “ocas” intensifica tanto a personalidade quanto a postura de Gertrudes em relação aos acontecimentos da trama.

O uso da expressão “podres odres” para retratar o tio, permite-nos identificar além do simples reconhecimento de gênero, o teor sexualizado contido no poema. Desta maneira, podemos ler o termo “odres” como uma metáfora para o órgão masculino: são os testículos masculinos que armazenam o sêmen. Esta hipótese torna-se mais pertinente quando nos deparamos com o substantivo usado para se referir à mãe: “mamas”. A escolha lexical de Adília, vista a partir da imagem que Hamlet constrói deste casal no decorrer da tragédia, parece apontar para a falta de virtude tanto de Gertrudes quanto de Cláudio, como também denuncia o caráter de devassidão e luxúria de ambos. A única ação presente no poema encaixa-se adequadamente nessa leitura. A conotação sexual ganha contorno mais nítido com o uso do verbo sugar. Tanto os odres quanto as mamas “chupam” e “sorvem” o espírito de Hamlet, que, após a morte do pai, parece guiar-se apenas pela vontade potente de vingança.

Enfim, por meio deste poema, oriundo da leitura atenta do *Hamlet* de Shakespeare, percebemos claramente a presença de uma leitora voraz e de sagaz percepção que registra poeticamente e pontualmente suas impressões. Ela, concomitantemente, sintetiza o enredo da peça, sugerindo uma riqueza de sentido. Adília Lopes transporta para os dias atuais a aflição deste príncipe, como também, apoiada na presentificação histórica do verbo “sugar”, indica uma ideia de continuidade.

A tradição revisitada

Para analisar o jogo intertextual proposto por Adília Lopes com a tradição, é preciso, primeiramente, esclarecer uma questão terminológica que reside no emprego do termo "tradição". Embora possamos entendê-lo de maneira abrangente, convém destacar que seu uso aqui é "restrito", ou seja, sua função é fazer um recorte dentro do amplo campo da tradição. Assim, sabendo que a "tradição literária" comporta inúmeros autores, selecionei dois principais autores portugueses, Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa, para mostrar este diálogo.

Convém destacar também que a escolha destes dois poetas não exclui a presença, no decorrer da dissertação, de outros escritores e poetas que participam do jogo intertextual proposto pela poetisa e cujo tema mantém estreita relação com aquele abordado nos poemas selecionados.

Pilares da literatura em Portugal, ambos os poetas legaram um amplo arcabouço literário. Apesar dos séculos que os separam, tanto Camões quanto Pessoa produziram obras significativas que não apenas dialogavam com seu tempo, mas também serviram para demarcar novas tendências artísticas. No século XVI, enquanto Camões, figura maior do classicismo português, altera e diversifica os padrões literários de acordo com os preceitos renascentistas, Fernando Pessoa, no início do século XX, encabeça e introduz o movimento modernista em Portugal. Desta forma, um e outro contribuíram para a modernização literária portuguesa. O primeiro pela execução da obra que o enquadrou como extraordinário poeta e elevou sua figura para um patamar considerável no cenário da literatura portuguesa e mundial. No decorrer de *Os Lusíadas* percorremos por meio da aventura do protagonista em busca de novos horizontes, a história de uma civilização, repleta de glória e feitos. O segundo, principalmente por sua criação heteronímica, alavancou consideravelmente o estatuto da literatura portuguesa no início

do século XX. Encontramos na complexa e grandiosa obra de Fernando Pessoa a tradução cabal da subjetividade moderna.

Adília Lopes lendo Camões

Ainda que não seja o propósito deste trabalho fazer "comentários" sobre a vida dos autores estudados ou ainda traçar "mapeamentos" biográficos, é necessário, antes de entrar propriamente no diálogo que a obra de Adília Lopes mantém com a poesia do passado, intitulada aqui "tradição", construir um pequeno esboço sobre a vida de Luís de Camões.

Dos inúmeros livros dedicados à vida de Camões há talvez um ponto convergente entre eles: a afirmação de que sua vida está envolta em hiatos e "sombras". A sua biografia, segundo Américo da Costa Ramalho, "está cheia de lacunas", pois "faltam documentos, escasseiam as informações, abundam as conjecturas"[47]. O efeito imediato deixado por estas lacunas reside no aparecimento de leituras romanceadas cuja tentativa consiste em preencher os muitos espaços vazios que pairam sobre sua vida. Assim, suposições e hipóteses são criadas a fim de unir os "fios" soltos e os variados atalhos que existem quando se trata de Camões.

Mesmo não havendo fontes seguras que confirmem ações ou eventos vivenciados pelo poeta, a existência de sua rica e abundante produção literária é responsável em "preencher" esta frágil lacuna. Ou seja, saber se de fato ocorreu tal evento durante a árdua vida de Camões não altera a sua importância no campo literário, pois quando nos

[47] Ramalho, Américo da Costa. "Camões e os seus contemporâneos". In: *Camões no seu tempo e no nosso*. Livraria Almeina, Coimbra, 1992, p. 9. Neste livro, o autor mostra como alguns escritores fantasiaram a vida de Camões, criando episódios e conflitos hipotéticos. Assim, valendo-se de livre interpretação propuseram novas configurações para a vida do poeta, repletas de adornos e adereços.

deparamos com sua extensa e complexa obra literária, percebemos e lemos seu empenho em elevar significativamente a literatura em Portugal.

Agindo diferente de alguns críticos responsáveis em fomentar lendas e propagar especulações em torno de Camões, Eduardo Lourenço afirma que, sob a ótica do romantismo, Camões passa do estatuto de poeta cujo objetivo consistiu na criação de um passado grandioso de seu povo para se tornar estrela fixa, onde habita, assim como outros grandes e virtuosos homens, "o único Olimpo digno da fervorosa contemplação humana"[48]. Isto se deve não somente pelo "destino maldito por causa de seu gênio, incomparável com a ordem do mundo que o rodeia", mas também pelo fato de Camões encarnar a "ideia do genial e do absoluto"[49]. O resultado deste deslocamento produzido pela configuração romântica alterou sua imagem conferindo-lhe o estatuto de mito literário.

Depois de consolidada esta imagem, podemos verificar a maneira como ecoa, séculos mais tarde, a figura do poeta clássico português. Na pertinente visão poética traçada por Eugênio de Andrade, Camões, com sua "capacidade visionária" abordou temas caros a Portugal de sua época, não se afastando de questões morais e religiosas, como também elevou sua poesia amorosa à "esfera do platonismo". Eugênio de Andrade afirma que "como homem, medida de todas as coisas", Camões "estava destinado a consolidar a Hierarquia com seu Canto – o supremo ressoar das águas de todos os nossos mares e de todos os nossos olhos"[50]. As lentes poéticas de Eugênio de Andrade usadas para "medir" a importância de Camões na literatura portuguesa são eficazes e certeiras, pois,

---

[48] Lourenço, Eduardo. "Romantismo, Camões e a saudade". In: *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. SP: Cia das letras, 1999, p.55.
[49] Idem, 1999, p.55.
[50] Andrade, Eugênio. Prefácio de *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Lisboa: Moraes editores. 1977, p. 9.

ao mostrar as contribuições de sua obra, não deixa de apontar alguns empecilhos, como os desencontros amorosos e os acontecimentos indesejáveis enfrentados por Camões.

Dentre os muitos episódios de sua vida, o mais difundido é o incidente do naufrágio. Neste episódio – transformado e convertido em lenda biográfica –, geralmente aparecem dois outros importantes personagens que interagem diretamente com o poeta: uma possível amada de Camões e os manuscritos de sua obra maior *Os Lusíadas*. Seguindo o curso deste episódio, a embarcação que trazia o poeta naufraga próxima a terra. Camões, sabendo da iminência do naufrágio salva o livro e abandona sua amada. Escolher a morte da amada ou o desaparecimento do livro: eis o dilema de Camões, amplamente difundido pela história.

Aceitar a perda do ser amado ou salvar aquilo que o imortalizaria na história? Estas e outras perguntas são recorrentes quando se pretende abordar ou ainda contar este "acontecimento". Longe de pretender dar uma resposta segura e verossímil a respeito deste fato, as conjecturas que se formam a partir dele desempenham um importante papel, já que são elas que permitem a propagação de uma "realidade" cambiante, transformada, como bem apontou Lourenço numa lenda biográfica. Esta por sua vez prolonga a conversa, convertendo-se em fonte inesgotável de leituras e diálogos.

Com as transformações e modificações do mundo, sobretudo pela propagação generalizada de informações ocasionada pela revolução tecnológica, a vida e a obra de importantes escritores não se restringem apenas ao meio acadêmico, mas proliferam-se – germinam – vertiginosamente em outras ferramentas de comunicação, como a internet. Logo, a rica obra de Luís de Camões segue o mesmo ritmo. Sites e blogs disponibilizam, em instantes, um contato direto com textos camonianos, assim como servem para difundir a mitologia camoniana que se criou ao longo dos séculos. Um

exemplo deste efeito midiático é o fragmento abaixo que conta poeticamente o episódio do naufrágio:

> *"No regresso, o susto, o naufrágio. Está na Costa de Camboja, próximo do Rio Mecom. Camões salta do barco.* ***Os Lusíadas*** *colado ao corpo. Braçadas. Mais braçadas. Turbilhão de água, escassez de ar. Camões nada, incansavelmente. Terra firme. Ainda não perdeu os sentidos. Sabe que está vivo. Olhar de soslaio, o manuscrito está salvo. Já pode desmaiar. O corpo a transpirar, ardência, febre. A infância, paixões e conflitos, lampejos. Mazelas"* [51].

Para recriar o tão conhecido episódio, percebe-se neste fragmento o uso de uma linguagem em que ecos e exageros fantasiosos, aludindo diretamente à estética romântica, podem ser facilmente identificados. As orações coordenadas desenham de modo idealizado o trágico episódio camoniano. Seu autor coloca em primeiro plano a bravura de Camões e enfatiza a condição heroica a ele atribuída, seja o destemido homem[52], que luta para salvar sua vida e obra, seja o célebre poeta, que como herói exterioriza suas virtudes. Entretanto, a este desenho idealizado parece haver pouca ou quase nenhuma crítica. Assim, sabendo da escolha feita pelo poeta clássico durante o naufrágio, pode-se questionar se sua imagem será mesmo imortalizada como a de um herói que salva sua obra ou a de um egoísta que abandona a amada, pensando apenas na glória que o livro lhe proporcionará.

Apesar de haver inúmeras especulações e hipóteses, é fato incontestável que Camões foi e continua sendo uma fonte inspiradora não somente para escritores e poetas portugueses. Muitos se apoiam no rico e "fantasioso" imaginário criado em torno não somente de sua vida, mas também de sua epopeia, *Os Lusíadas*, para a criação (continuação) de novos textos.

---

[51] Fragmento retirado do blog: *http://www.vidaslusofonas.pt/luis_de_camoes.htm*. Acesso em 24/06/2012.

[52] Em outro blog, podemos ler: "é essa a imagem que temos dele: a nadar com um braço no ar a segurar 'Os Lusíadas', que tinha começado a escrever, e a chegar até uma gruta onde continuou a escrevê-los". In: *http://www.junior.te.pt/servlets/Rua?P=Portugal&ID=215*. Acesso em 24/06/2012.

A partir desta ótica, difundida, principalmente durante a estética romântica, Camões deixa de ser apenas um escritor, inscrito na história portuguesa durante o século XVI, e passa a ser parte da mitologia de Portugal. De acordo com Eduardo Lourenço, foi o poeta Almeida Garrett, levado pelos impulsos visionários do romantismo que colocou Camões, "de uma vez para sempre" no "centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos sem dúvidas, mas pátria de canto e de cultura"[53]. A ação do poeta romântico acentuou significativamente a convivência harmônica entre o Camões escritor e o Camões mítico, convertido em "herói" português. Assim, como todo herói, sua vida é entrecruzada por variadas peripécias. A mitologia que a envolve transcende sua própria história, pois se "o imaginário transcende a mitologia constituída ou plausível", é por meio da "ficcionalização imanente à história vivida, que melhor o podemos apreender"[54].

Para falar da vida (mito) de Camões, Adília Lopes se apropria da imagem do poeta clássico feita por outro poeta português, Cesário Verde. Assim, ela faz do episódio do naufrágio, o mote estruturante do seu "singelo" poema, colocado como epígrafe de seu terceiro livro, *A pão e água de colónia*.

Um livro no Sul
Salva Camões de morrer afogado

Luta Camões no Sul
salvando um livro a nado

Visto de forma rápida e despreocupada, o modo como Adília aborda este episódio pode parecer, à primeira vista, simplificador. Assim como em muitos de seus poemas, neste ato aparentemente banal residem outros questionamentos que, em um primeiro

[53] Lourenço, Eduardo. "Portugal como destino". In*: Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino.* SP: Cia das Letras, 1999, p. 108.
[54] Idem, ibidem, p. 93.

momento, parecem ocultar-se. Porém, ao redobrar a atenção, a leitura superficial cede lugar a um jogo linguístico bem orquestrado.

Em linhas gerais, o poema constrói uma imagem do naufrágio do poeta. Mas a saída encontrada por Adília não repousa na mesma (e única) base idealizadora sugerida no fragmento retirado do blog. Se há mitificação em torno do incidente camoniano, há também questionamentos.

Do ponto de vista formal, o poema é composto por dois dísticos, colocados de forma espelhada, sendo o segundo decorrente do primeiro. A repetição, mecanismo linguístico amplamente usado na poética de Adília Lopes, contribui significativamente para o efeito almejado, seja ele formal ou semântico. O remanejamento das palavras chave do poema, "Camões" e "livro" sugerem uma ideia de ondulação. O leitor pode ver os quatro versos como o fluxo contínuo das ondas do mar. Neste ir e vir ininterrupto avistamos o poeta, que luta para salvar um livro a nado, e, em contrapartida, também é salvo pelo livro.

Para formar a imagem do incidente com Camões, Adília toma emprestado um verso de um dos poemas de Cesário Verde, "O sentimento dum ocidental". Neste poema, o sujeito lírico, passeando pela cidade, descreve em tom melancólico as imagens que capta ao trafegar pelas ruas. Sobressai-se destas impressões o aspecto lúgubre e soturno dos locais vistos. Após apontar alguns acontecimentos que pululam à sua frente, como o céu da cidade baixo e carregado de neblina, as casas que mais lhe parecem gaiolas ou ainda os mestres carpinteiros que por saltar de viga em viga assemelham-se a morcegos, ele, diante do mar, prossegue:

> *E evoco, então, as crônicas navais:*
> *Mouros, baixéis, heróis, tudo ressucitado!*
> *Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!*
> *Singram soberbas naus que eu não verei jamais!* [55]

[55] Cesário Verde, José Joaquim. "O sentimento dum ocidental". In: *Obra completa de Cesário Verde*. Org. por Joel Serrão. Lisboa: Portugália Editora. 1964, p. 104. O poema de Cesário Verde encontra-se na parte

Nesta estrofe, o grande poeta português surge de uma evocação feita pelo eu lírico de "O sentimento dum ocidental". Diante da amplidão do mar, ele vê, em um lampejo, "tudo" ressuscitar: "mouros, baixeis, heróis". Em meio a eles e a "soberbas naus", aparece Camões que luta "no Sul" para salvar "um livro a nado". Este curto verso remete, resumidamente, a imagem do naufrágio camoniano. A indicação espacial aqui apontada parece indicar o lugar onde teria ocorrido o acidente, a saber, em Macau, próximo ao rio Mecom.

Destaca-se nesta descrição a indefinição atribuída à grande obra do escritor clássico, *Os Lusíadas*. O tom que Cesário Verde utiliza para se reportar à obra responsável por elevar a história e os feitos de Portugal parece singular. Em meio à sua visão, o eu lírico descreve Camões lutando para salvar um livro a nado. Convém destacar que no verso de Cesário Verde há o emprego do artigo indefinido "um" para se referir à grande epopeia camoniana. Pensando na grandiosidade deste livro, podemos supor, à primeira vista, que Cesário Verde ao empregar este artigo – e também Adília Lopes que o reaproveita – parece apontar uma espécie de rebaixamento da obra. Entretanto esta hipótese torna-se inválida quando passamos a olhar com mais cuidado o conteúdo da estrofe. Cesário Verde, com a indefinição do artigo, chama a atenção para o tempo necessário que um livro precisa ter para se tornar uma referência no campo literário.

Pode-se pensar que, no momento em que acontece o episódio, o livro ainda estivesse na condição de manuscrito. Isto parece ser justamente uma das razões pelas quais Camões procura salvá-lo. Como grande poeta, sabe do trabalho e do esforço necessários para a construção de uma epopeia. Daí, o empenho para não deixar o livro naufragar.

---

de anexos.

Com este verso, Cesário atualiza, em poucas palavras, a história / mito que gira em torno da figura de Luís de Camões. A imagem de poeta clássico resulta de uma reflexão nostálgica e melancólica do eu lírico, que, ao se deparar com a realidade à sua volta, rememora o passado glorioso de sua Pátria. As grandes e "soberbas naus" que possibilitaram o apogeu do império português no século XVI, e que também, de certa forma, permitiram o deslocamento físico do poeta clássico, e, consequentemente, o acidente no mar, "singram" metaforicamente na visão projetada pelo eu lírico, mas desaparecem definitivamente. Apesar de terem navegado por vastos territórios estrangeiros, estas embarcações não passam de lembranças.

No poema de Adília Lopes, o verso de Cesário Verde é emprestado integralmente, mas aparece com duas alterações: a supressão da vírgula e a quebra do verso formando um dístico. Estas simples modificações permitem ao leitor, que desconhece, por exemplo, o poema do qual foi retirado, uma leitura distinta. É provável que, pensando se tratar de um verso de Adília Lopes, o leitor atribuísse, unicamente, à imagem nele descrita apenas o episódio vivido por Camões. Desta maneira, este verso funcionaria como síntese adiliana a respeito da vida/mito de Camões.

Entretanto, a hipótese criada com a leitura do primeiro dístico é radicalmente alterada, tanto em seu aspecto formal quanto semântico, quando passamos para o dístico seguinte graficamente invertido. As alterações contidas nele fazem com que o incidente histórico revista-se de novas formas interpretativas. O livro ganha outra função, deixando de ser mero objeto, passando a ser o agente da ação: é ele quem "salva" o poeta do "naufrágio". Esta simples inversão gera outro deslocamento no poema que incide na relação de subordinação entre autor e obra. Se na estrofe inicial, Camões atua como sujeito, responsável por salvar um livro, na posterior, ele aparece subordinado a ele. O livro é quem salva seu autor, imortalizando-o na história e inscrevendo-o dentro da

tradição literária. As inversões sugeridas acima podem ser sintetizadas no esquema abaixo:

Primeiro dístico – Camões (agente) salva um livro
Segundo dístico – livro (agente) salva Camões

Aliado ao aspecto temático há também o formal, a saber, a repetição de signos linguísticos. Os termos essenciais do poema (Camões, livro) são costurados inversamente. Esta disposição de retalhos verbais possibilita a existência de novos eixos de leitura. Se a informação expressa no primeiro dístico parecia sedimentar o incidente em um eixo histórico, uma vez que retoma a ideia contida no poema de Cesário, as mudanças pontuais e precisas apontadas nos versos invertidos (o poeta é salvo pelo livro) inscrevem-no em um eixo ficcionalizante e metafórico.

Por meio desta intervenção linguística e também plástico-visual, Adília Lopes enfatiza o papel da obra, atribuindo-lhe destaque e importância, pois os livros "salvam" os autores do esquecimento e de morrerem "afogados", dando-lhes prestígio e mérito.

Com a inversão das palavras centrais do poema, o segundo dístico questiona, explicitamente, o valor que possui uma obra – sintetizada na imagem do "livro". O livro personificado que "salva Camões de morrer afogado" acentua o teor bem humorado do poema, mas também sublinha eficazmente a função que este "amuleto" verbal exerce na história do homem. Os livros imortalizam seus autores à proporção que os perpetuam no tempo. São os livros de Shakespeare, de Camões, de Pessoa e de muitos outros, que, quando lidos, salvam os escritores do esquecimento. Constantemente, atualizamos nosso repertório literário e cultural, corroborando, com isso, a imortalidade do autor.

Sabemos que *Os Lusíadas*, epopeia que narra os feitos de um Portugal poderoso e desbravador, têm seguramente um papel de destaque no cenário literário mundial. Segundo Lourenço, este destaque deve-se ao fato desta epopeia guardar a memória do

“seu passado simbolicamente intacto”. Inserindo-o dentro do contexto histórico no qual foi produzido, sobretudo na crença popular do retorno do rei D. Sebastião, vencido prematuramente no combate de Alcácer-Quibir, a obra de Camões converter-se-ia na referência mítica por excelência da cultura portuguesa no “verdadeiro D. Sebastião”[56]. Este poema, tomando o conciso conjunto dos versos, pode ser visto como um “espelho d´água”, segundo o qual, a primeira estrofe aparece parcialmente invertida na segunda. Contudo, longe de mostrar uma imagem parecida – pensando aqui na imagem refletida em um espelho – o “reflexo” obtido neste espelhamento é díspar, pois altera a ordem dos elementos principais do poema (autor, livro), gerando uma significativa modificação. Esta divergência das imagens serve principalmente para acentuar a relação de subordinação entre eles e evidenciar as distintas leituras que deles podemos extrair.

O uso de poucos vocábulos, configurados dentro de um mecanismo de linguagem capaz de potencializar seu sentido, aliado ao aspecto formal, faz do poema de Adília uma elaborada máquina de significados. Isso possibilita que a simplicidade ocasionada por uma primeira leitura superficial ceda lugar a outra que possua importantes desdobramentos. A perspicácia de sua escrita (forma) configura e instaura uma verdadeira “arte do disfarce”, resumida na seguinte expressão: pode-se atingir o máximo apenas com o pouco.

Procurando retratar as inúmeras facetas camonianas, após a análise do poema anterior, que destacou o episódio mais conhecido que gira em torno da vida de Camões, passarei a outro poema cujo tema propõe um diálogo com a rica e complexa lírica camoniana. Desta forma, para mostrar o diálogo, transcrevo inicialmente o soneto de Camões que serviu de base para o poema de Adília Lopes.

[56] Idem, ibidem, p. 97.

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor? [57]

O poema de Adília Lopes:

Com o fogo não se brinca
porque o fogo queima
com o fogo que arde sem se ver
ainda se deve brincar menos
do que com o fogo com fumo
porque o fogo que arde sem se ver
é um fogo que queima
muito
e como queima muito
custa mais
a apagar
do que o fogo com fumo *(Um jogo bastante perigoso,* p. 33*)*

Para a construção de seu poema, a poetisa utiliza e atualiza a primeira imagem/metáfora contida no soneto camoniano "amor é fogo que arde sem se ver". Evidenciando o mecanismo intertextual, neste poema podem ser percebidos recursos literários singulares da tessitura de Adília Lopes, como a paródia e a ironia. A união deles possibilita uma atualização pertinente, mas também provocadora do tema tão bem investigado, séculos atrás, por Luís de Camões: o amor.

[57] Camões, Luís de. *Versos e alguma prosa*. Prefácio e seleção de textos de Eugénio de Andrade. Lisboa: Moraes editores, 1977, p. 26.

Em linhas gerais, a saída encontrada por Camões para retratar o amor é engenhosa. Seu poema não retrata uma só individualidade, interrogando-a exaustivamente na procura de respostas que consigam traduzir este sentimento, mas busca, de forma imparcial e universalizante, proposições que retratem ou mesmo tentem, teórica e objetivamente, apreender o amor. Como solução, Camões utiliza como base principal imagens paradoxais, através das quais pretende esmiuçar criticamente o amor, visto como um sentimento complexo, mas essencial aos homens.

A primeira imagem que temos é a do amor como "fogo que arde sem se ver". Usar a figura do fogo de modo paradoxal para teorizar o amor parece evidenciar inicialmente a contradição que envolve este poderoso sentimento. Sabendo que o fogo é ocasionado graças à rápida oxidação de um material combustível e que a sua potente materialidade produz luz e calor, quando registrada pela ótica camoniana, esta imagem, tão conhecida pelos homens, é alterada. Mesmo que possa queimar, este fogo não pode ser visto. Isto certamente gera angústia e aflição. Em outras palavras, ainda que se possa sentir a presença deste fogo, não é possível conhecer os "elementos" que o originaram.

O esforço na teorização do amor faz com que o poeta utilize uma série de imagens para tentar chegar a uma definição. No decorrer do soneto, existem diversas delas que explicitam as contradições do amor. Além da imagem de abertura, há também a da ferida que provoca dor e sofrimento, mesmo não sendo sentida; a imagem da dor que se alastra, mas não dói. Tanto uma quanto a outra servem para intensificar o universo antagônico e contraditório do amor. Apesar de tamanho esforço, o resultado, contudo, é ilusório, uma vez que explicar como o amor convive contraditoriamente nos "corações humanos" parece uma tarefa interminável e sem saída.

Voltando-se para a lírica de Adília Lopes, encontramos "absorvida" apenas a primeira ideia/imagem camoniana. Primeiramente, os dois versos iniciais marcam um registro

que remete diretamente à fala comum e cotidiana. Adília (re)escreve poeticamente um ditado popular bastante difundido e conhecido por muitos: quem brinca com fogo acaba se queimando[58]. Como uma forma de advertência, o poema afirma que não devemos brincar com o fogo porque o fogo queima. Estes versos lembram o discurso informal, despreocupado com regras e formalidades e geram, num primeiro momento, uma amplitude temática, já que, separando-os do contexto lírico em questão, podemos pensá-los em variadas situações: uma forma de conselho difundida pelo provérbio popular ou ainda uma resposta dada a alguém que precisa realmente se preocupar com determinada circunstância.

Contudo, a partir do terceiro verso a amplitude de significados que poderia haver nesta forma de advertência passa a ser restrita. Se os versos iniciais aludem ao âmbito popular, o verso seguinte provém do discurso erudito, explicitando o jogo intertextual[59]. Ao lermos "com o fogo que arde sem se ver" somos direcionados ao tão conhecido soneto de Camões. Com este verso sabemos com qual tipo de fogo não se deve brincar. Desta forma, parte do verso de Camões sugere novas roupagens à tradição lírica[60]. Esta modificação revê a tradição não como algo que precisa ser combatido ou mesmo substituído, mas como uma linguagem dialogável que pode ser reatualizada. O tecido verbal retirado do passado, além de ratificar a função da poetisa como leitora, serve para mostrar como um "tecido" contribui para a produção de uma nova "colcha".

---

[58] Passeando pela obra de Adília Lopes, encontramos vários exemplos de provérbios mesclados poeticamente a outros assuntos. São exemplos: "conheço o pão / que o Diabo / amassou / e o maná" (*Sete rios entre campos*), "tempestade / num copo / de água / tentar escrever / e não conseguir" (*Versos verdes*), ou ainda, na releitura que faz da tradição bíblica, o sujeito lírico diz que Adão expulsara Eva com "sete pedras na mão" (*Clube da poetisa morta*).

[59] Muitas dessas considerações foram extraídas das aulas da professora Paola Poma, que analisou de modo detido e cuidadoso alguns poemas que considera crucias para entender a poética de Adília Lopes.

[60] Segundo Hutcheon, "a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje" é que o passado enquanto referente não pode ser "enquadrado nem apagado", mas "incorporado e modificado". Hutcheon, Linda. "Moldando o pós-moderno: a paródia e a política". In: *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. RJ: Imago Ed., 1991, p. 45.

Longe de se afastar dos questionamentos levantados por Camões, Adília reitera, contemporaneamente, o perigo existente no sentimento indicado metaforicamente pela imagem do fogo que arde sem se ver, ou seja, o amor. O quarto verso do poema acentua ainda mais a advertência inicial, uma vez que indica que com esta espécie de fogo, especificada pelo diálogo estabelecido com o soneto camoniano "se deve brincar menos".

Após identificar qual o tema levantado pelo sujeito lírico, o leitor encontra novamente, no restante do poema, indícios do discurso popular. O quinto verso apresenta uma comparação cuja finalidade é acentuar imageticamente o perigo que há no fogo que não se pode ver quando comparado com outra forma de fogo: o "fogo com fumo". Os versos que dão continuidade ao poema explicitam e comprovam esta comparação. Diferente do "fogo com fumo" que apaga mais facilmente graças a sua materialidade, percebidos a olho nu, a outra forma de fogo, imaterial e imprecisa, impede que seja apagado com facilidade. O trabalho e a força necessários para apagar este "fogo" parecem ter conduzido o sujeito poético a abrir o poema com o tom de advertência. Em outros termos, é preciso se afastar do "fogo que arde sem se ver", evitando sobretudo brincadeiras.

Mais uma vez a imagem do poema como colcha de retalhos pode ser verificada também aqui. A mistura dos discursos apontados anteriormente configura a heterogeneidade dos tecidos trabalhados por Adília Lopes. Ecoam em uma mesma estrutura poética tanto a releitura do provérbio popular "com o fogo não se brinca", quanto o "fio" erudito que serve de núcleo ao poema: "fogo que arde sem se ver", retirado do soneto clássico.

Segundo Rosa Martelo, apropriar-se da cultura popular e de massas e "misturar" com a cultura erudita é uma característica marcadamente irônica da poesia de Adília Lopes. Sua escrita transita "entre cultura erudita e cultura de massas, entre referências eruditas

e linguagem muito próxima dos registros orais pouco vigiados, usando um verso que por vezes, parece premeditadamente distraído num ritmo muito fácil"[61]. Contudo, como bem explicita Martelo, o resultado destoa completamente daquilo que, à primeira vista, poderia parecer. Aqui, mais uma vez, o véu que separa o "ser" do "parecer" é finamente estendido aos olhos do leitor. É preciso estar atento ao jogo linguístico e as ferramentas utilizadas no processo criativo de Adília Lopes, para só assim perceber o árduo trabalho de "contorcionista" da palavra.

Se o amor é o tema explicitamente debatido por Camões, em Adília visualizamos, inicialmente, apenas sua "penumbra". Operando através de um mecanismo linguístico cujo núcleo parece orientado pelo par ocultar/mostrar, o leitor identifica no poema adiliano, a partir da (re)utilização do verso de Camões, a mesma temática abordada por Camões, porém de maneira irônica e bem humorada. Mesmo restringindo a gama de metáforas apresentadas no soneto camoniano e escolhendo apenas a do "fogo" – acrescentando-lhe à imagem extraída do contexto popular –, Adília atualiza de modo particular as contradições que pairam sobre o amor, valendo-se de um estilo que incorpora procedimentos irônicos, como a mistura de discursos e o uso econômico das palavras.

Enfim, se há um teor de brincadeira no poema, ocasionado pelo modo prosaico e "despreocupado" em atualizar um tema tão importante e caro aos homens como o amor, é este mesmo aspecto "pueril", presente não só neste, mas em outros poemas da autora, que nos faz despertar para sua escrita. Muito desta ação se dá graças à ironia. Como uma moeda de dois lados, o viés irônico condiciona certa "leveza" ao poema – pensando aqui na comparação aparentemente díspar entre a metáfora do amor apresentada de maneira erudita por Camões e a imagem corriqueira do fogo com fumo

[61] Martelo, Rosa Maria. *Adília Lopes - ironista*, Revista Scripta, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2º semestre 2004, p. 106.

atribuída pela poetisa – mas também dá continuidade, em meio a aparente superficialidade, à reflexão em torno da imagem do amor. Estamos, apesar da diferença de linguagem empregada por cada um dos poetas, diante de um mesmo e contraditório sentimento, capaz de modificar o comportamento e as ações humanas.

Após analisar detalhadamente os poemas em que Adília Lopes estabelece um diálogo com a obra de Camões, evidenciando, por exemplo, as conversas desdobradas utilizadas para a composição de muitos deles, como é o caso do verso emprestado de Cesário Verde, que parece ter servido de chave para a construção do poema sobre o naufrágio de Camões e do livro, encontramos um poema singular da poetisa que parece complementar e resumir o diálogo apontado nos dois poemas anteriores. Graças ao forte caráter lúdico, podemos ver o poema abaixo como uma "resposta" sucinta e sutil aos questionamentos levantados anteriormente sobre Camões – não somente a respeito das especulações em torno de sua biografia (1° poema), mas principalmente a maneira como a complexa lírica camoniana tematiza o amor (2° poema). Eis o poema:

(anti-Camões)

É bom
tu não seres

é bom
eu ser eu
e tu seres tu

A madrugada
não separa
o amado
da amada
não separa
nada

Que o livro
vá por
água abaixo
mas que maridos
me aconteçam *(Sete rios entre campos,* p. 361*)*

Adília Lopes lendo Fernando Pessoa

O diálogo com a "tradição" estende-se até o século XX e é feito com outro importante poeta português, Fernando Pessoa. Para mostrá-lo, a análise será dividida em dois momentos. O primeiro abordará o processo heteronímico, fator ímpar e crucial da poética pessoana; o segundo, derivado do primeiro, centrar-se-á na maneira como Adília Lopes lê um dos heterônimos de Fernando Pessoa, Ricardo Reis.

Por meio deste recorte, espera-se questionar pontos significativos da obra de um dos mais importantes poetas da literatura portuguesa, cuja obra, reconhecida mundialmente, é fonte de inspiração e diálogo para diversos artistas, portugueses ou estrangeiros. Convém reiterar que a fecunda obra de Fernando Pessoa, dentro do cenário literário português, constitui uma fonte significativa para muitos escritores.

Sabendo da riqueza da fortuna crítica deste poeta, a leitura feita aqui partirá, principalmente, da visão adiliana, ou seja, os questionamentos serão delimitados a partir do olhar da poetisa em relação à obra de Pessoa explicitado nos poemas escolhidos, seja em relação ao questionamento heteronímico, seja no diálogo com o heterônimo Ricardo Reis.

No poema abaixo, podemos ler o modo como Adília Lopes problematiza com humor o fazer poético dos poetas, usando como parâmetro o caso de Pessoa.

Todos os poetas
têm uma arca

Todos os poetas
têm uma arca
frigorífica

A arca de Pessoa
era frigorífica

A de Noé não
graças a Deus (*Clube da poetisa morta*, p. 296)

Como ocorre em muitos poemas adilianos, é possível – e também intencional – que a leitura deste poema, em um primeiro momento, denote certo ar lúdico, graças à comparação inusitada e bem humorada entre a arca de Pessoa e a arca de Noé. Porém desta suposta "brincadeira" podemos extrair um elaborado jogo poético, marca expressiva de Adília Lopes. Para isso, é necessária uma análise mais cuidadosa capaz de revelar a complexidade que repousa nesta frágil e aparente estrutura.

O poema possui 4 curtas estrofes – sendo a segunda estrofe uma espécie de prolongamento da primeira – e é construído novamente a partir da repetição de palavras-chave: "poetas" e "arca"[62]. Sucintamente, partindo de uma estrutura que vai do âmbito geral em direção ao particular, o sujeito lírico afirma, por meio de uma linguagem prosaica, que todos os poetas têm uma "arca", cuja especificidade é ser "frigorífica". Em seguida exemplifica o caso do poeta Fernando Pessoa, o qual, como os demais poetas, possuía uma arca frigorífica e conclui com a oposição entre a arca do poeta e a de Noé.

Atentando-se ao poema, podemos identificar ao menos três arcas. A primeira, que consta no primeiro dístico, parece se referir à arca no sentido mais geral e abrangente, isto é, ela pode ser entendida aqui como um local que serve para armazenar coisas ou objetos. Por se tratar de uma arca de poetas, podemos afirmar que esta arca é um local onde se guardam os textos produzidos pelos poetas.

A segunda arca que surge na estrofe seguinte possui uma especificação: trata-se de uma arca frigorífica. Dando continuidade ao primeiro dístico o sujeito lírico acrescenta uma particularidade às arcas dos poetas, a saber, elas são frigoríficas. O uso deste qualificativo para se referir à arca dos poetas gera uma instabilidade na leitura, já que quando se pensa em escritores e poetas, os quais trabalham com um certo tipo de

[62] Neste poema, Adília Lopes utiliza um procedimento idêntico ao poema que problematiza o naufrágio de Camões, ou seja, a repetição de palavras-chave.

material, os textos, não é de se esperar, pelo menos à primeira vista, que eles tenham uma arca frigorífica. Vale lembrar também que o uso da palavra "arca" para se referir à "arca frigorífica" dos poetas parece causar uma estranheza. Em se tratando do local em que poetas armazenam textos e papéis, seria mais comum, ou previsível, encontrarmos a palavra "baú" em lugar de arca.

Esta estranheza ocorre pelo fato de saber que a função de uma arca frigorífica concreta consiste na produção e na conservação de um ambiente propício para que os produtos nela armazenados sejam conservados, evitando, com isso, sua deterioração. Graças às condições da temperatura, os produtos colocados dentro deste local possuem sua durabilidade garantida. Em linhas gerais, guardam-se em arcas frigoríficas produtos sem vida.

Adília importa esta imagem de conservação para o campo literário, delineando-a com traços poéticos. De acordo com esta perspectiva, podemos supor que a metáfora da arca frigorífica teria uma dupla função: apontar tanto o processo produtivo dos poetas, como servir de suporte físico para a conservação da produção literária por eles deixada. É sabido que alguns escritores armazenavam e guardavam seus textos em baús, a fim de protegê-los e conservá-los. O caso de Fernando Pessoa parece exemplificar de modo certeiro esta prática. Talvez seja este um dos motivos que levou a poetisa a usar a imagem da arca para exemplificar seu poema.

Por fim há a terceira e "verdadeira" arca: a arca de Noé. Esta nos parece mais familiar, uma vez que está bastante difundida no imaginário cristão. Assim, se podemos atribuir à imagem da arca frigorífica dos poetas as funções citadas anteriormente, o tratamento dado à arca bíblica é outro, pois ela não comporta a particularidade que marca a arca dos poetas, ou seja, não é frigorífica. Diferente das arcas anteriores, encontramos na imagem da arca de Noé a conservação da vida.

Segundo a Bíblia[63], Noé, homem justo e íntegro, que "desfrutava de íntima comunhão com Deus"[64], foi incumbido de construir um grande navio para conduzir e proteger, durante o dilúvio terrestre, sua família e um casal de inúmeras espécies de animais existentes no mundo, evitando, com isso, o fim da vida na terra. Logo, o objetivo desta arca mítica, designada por Deus, era conduzir e conservar as espécies durante o dilúvio, preservando, com isso a vida. Como conta as sagradas escrituras, quando terminado o dilúvio, a tarefa de Noé estava cumprida, e os seres que foram transportados para a arca, habitaram novamente a terra e continuaram sua função elementar: a proliferação da espécie e a continuidade da vida.

Sabendo que a importante função da arca mítica consistia na preservação dos seres terrestres, segundo a ótica religiosa, o qualificativo "frigorífica" que lhe fora recusado no último dístico ganha outra carga significativa. Não podia ser mesmo frigorífica a arca de Noé, uma vez que o "material" conservado temporariamente por ela era dotado de vida. O leve humor que sentimos na primeira leitura torna-se agora bastante coerente. Isto é obtido pelo uso da expressão cristã "graças a Deus", que serve para corroborar a diferença entre as arcas. Esta expressão, usada reiteradamente como forma de agradecer diferentes tipos de benefícios propiciados por Deus, como o amparo tão esperado de um pedido de auxílio ou apenas a constatação sobre o perfeito estado de saúde de um indivíduo, pode ser vista como uma "frase-agradecimento" cuja função consiste em destacar a peculiaridade da arca de Noé. De acordo com o poema adiliano, caso a arca mítica fosse frigorífica, seria bem provável não existir mais vida na terra. O sujeito

[63] Esta passagem encontra-se no *Gênesis*, 7 e 8. In: *A Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. RJ: Sociedade Bíblica do Brasil. 1957, p. 5. A religião é outro tema importante para Adília Lopes. Há, em sua vasta obra, muitos poemas que abordam, a sua maneira, questões religiosas. Em alguns poemas vemos despontar um vocabulário predominantemente cristão. Cito como exemplo um pequeno fragmento: "Satanás persegue a mulher de encarnado. Mas Maria vigia" (*Irmã barata, irmã batata*, p. 418). Em outro poema lemos: "Cristo é esta osga / que está / antes / de eu chegar / na parede / da minha cozinha / e só agora / eu dou por ela / mas ela / deu por mim / antes de eu / dar por ela / (deu por mim/antigamente)" (*A mulher-a-dias*, p. 468).

[64] Douglas, J.D. *O novo dicionário da Bíblia*. Trad. João Bentes. Vol II. SP: Ed. Vida Nova, 1986, p. 1115.

lírico parece expressar, com esta frase, uma espécie de alívio e agradecimento ao constatar a continuidade da vida dos seres na terra.

Desta forma, ao encerrar o poema apresentando o contraste entre a arca dos poetas e a arca bíblica, o sujeito lírico constrói um traço bem humorado – e também irônico. Ao passo que na primeira (arca dos poetas) encontramos materiais destituídos de vida, os textos, a segunda serve de metáfora para pensar a vida, entendida em um aspecto geral e abrangente.

Enfim, por meio da inusitada comparação, Adília traz do registro popular e bastante difundido no imaginário cristão tanto a imagem da arca quanto a expressão bíblica e as transporta para o campo literário, revisitando, com novas roupagens, o tema da criação poética. Ao nomear a arca dos poetas de frigorífica, a poetisa sublinha o importante papel da literatura. Assim, ainda que os textos não possuam vida, eles desempenham uma função bastante significativa: vivificar a imagem dos escritores.

Para adentrar o terreno da heteronímia pessoana, tão debatido e revisitado pela crítica, podemos usar como porta de entrada este poema, uma vez que o exemplo dado por Adília da arca frigorífica é o próprio Pessoa. Por se tratar deste poeta, podemos acrescentar mais uma particularidade no qualificativo atribuído à sua arca, a saber, que ela não só é frigorífica, mas também complexa.

É sabido que houve uma reestruturação no campo literário português, introduzida pela obra de Pessoa, mais precisamente por sua criação heteronímia, a qual, nas palavras de Eduardo Lourenço instaura o "caos da complexidade de Pessoa"[65]. Considerado um dos mais importantes autores do século XX, Pessoa "armazenou", com maestria e precisão, seus heterônimos mais notáveis: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

Em se tratando do processo heteronímico, Pessoa afirma:

[65] Lourenço, Eduardo. "Considerações pouco ou nada intempestivas". In: *Fernando Pessoa revisitado*. 2ª Ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 22.

> *"criei então uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim"* [66].

Fica claro neste excerto o aspecto paradoxal que o poeta utiliza para se referir ao processo heteronímico. Ao mesmo tempo que afirma ser consciente de sua criação, Pessoa coloca em dúvida toda a construção por ele elaborada. Mesmo sendo ele o responsável e criador dos demais poetas, que com ele passam a conviver, o poeta, após medir, graduar e esquematizar os novos "companheiros", não se vê como criador. Apesar da certeza heteronímica, parece-lhe que tudo foi elaborado sem a sua ajuda: "parece que tudo se passou independentemente de mim", afirma.

Segundo Maria Aliete Galhoz, este caráter impreciso e rico em hipóteses criado pelo poeta como forma de procurar entender um dos aspectos mais relevantes de sua obra, deve-se ao fato de ser o próprio processo heteronímico que "o ajuda, talvez, a tornar possíveis as coincidências e os afastamentos simultâneos da sua vivência poética e o sossega intelectualmente com as particulares justificações exteriores em que se ocupa"[67].

Quando nos debruçamos sobre a vantajosa "arca frigorífica" deixada por Pessoa, contemplamos (lemos) excepcionais obras literárias cujos traços estilísticos permitem distinguir umas das outras. Desta forma, a sensação que podemos experimentar depois de ler os poemas de Alberto Caeiro, será diferente daquela lançada pelas odes de Ricardo Reis. Para falar do processo heteronímico, Eduardo Lourenço, com olhar astuto, afirma de maneira categórica que:

---

[66] Pessoa, Fernando. In: *Obras em prosa*. Org. Cleonice Berardinelli, RJ: Nova Aguilar, 10ª impr. da 1ª Ed., 2004, pp. 96-97.

[67] Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Org. introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. RJ: Companhia Aguilar Editora, 1965, p. 39.

> *"na exegese universal de Pessoa os poemas-Caeiro, Reis, Campos são sombra de seus fictícios pais quando só o inverso é evidente. Alberto Caeiro, Reis, Campos, mas igualmente Fernando Pessoa 'ele-mesmo' são só (e que outra coisa poderiam ser?) os seus poemas."* [68]

Outro estudioso de Pessoa define sua obra como a análise mais complexa, dolorosa, trágica, mas ao mesmo tempo lúdica e impiedosa, do homem do século XX. Segundo Tabucchi, Pessoa pode ser visto como um homem atormentado que escarnece de outrem e de si próprio e que, na sua verdade e na sua maldade, no abuso do paradoxo, na capacidade de afirmar ironicamente o contrário de um axioma já antes ironicamente utilizado, produz uma poesia das mais revolucionárias do século XX[69].

Depois destes sucintos apontamentos sobre a "frigorífica" e complexa arca de Pessoa, passaremos à leitura feita por Adília Lopes de um dos seus heterônimos.

Adília Lopes lendo Ricardo Reis

Dando continuidade ao diálogo estabelecido com Pessoa, Adília Lopes, a partir da intertextualidade, questiona o heterônimo Ricardo Reis.

"pega tu nelas"
RICARDO REIS

Mão morta vai bater àquela porta
as rosas amo do jardim de Adónis
ao escrever
é preciso reconciliar uma lebre
com uma tartaruga
oh como era lebre a tartaruga
*
Mas porque será sempre Lídia

[68] Lourenço, Eduardo. "Considerações pouco ou nada intempestivas". In: *Fernando Pessoa revisitado*. 2ª Ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.27.
[69] Tabucchi, Antonio. *Pessoana mínima*. Lousã: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p.19.

a pegar nas rosas
Dr. Ricardo Reis? *(Os 5 livros de versos salvaram o ti*o, p. 163*)*

Em linhas gerais, podemos ler este poema como uma indagação feita a Ricardo Reis. Para formulá-la, Adília Lopes mescla e recombina discursos variados. Isto, mais uma vez evidencia sua posição como uma atenta leitora, que aproveita e recontextualiza fragmentos literários alheios. Pensando na ágil capacidade de reconfigurar diversos discursos, podemos, antes de entrar na análise do poema, chamar a atenção para uma questão importante e também necessária: para obter uma interpretação adequada deste poema, é fundamental que o leitor possua um conhecimento da tradição lírica portuguesa. Só assim, pode-se entender e filtrar melhor os questionamentos apontados.

O título "pega tu nelas" marca o primeiro deles. Embora seja preciso voltar a ele depois – e isto parece ser uma exigência do próprio poema – pode-se afirmar que, à primeira vista, ele nos chama a atenção, principalmente, pelo fato de vir entre aspas. O uso deste tipo de pontuação permite afirmar, sobretudo ao leitor familiarizado com a obra de Pessoa, que se trata de um fragmento de uma conhecida ode de Ricardo Reis[70]. A primeira indagação que fazemos dessa imagem é procurar saber qual o intuito pretendido por Adília com o recorte do verso. De início, podemos ficar com a seguinte hipótese: para a construção do título de seu poema, a poetisa usou um fragmento de um verso e informou a seu leitor o autor, neste caso, Ricardo Reis.

Os dois primeiros versos do poema parecem seguir caminho parecido com aquele que fizemos para entender, inicialmente, o título. Assim, podemos afirmar que tanto um como o outro são retirados também de outros textos. Para compor o primeiro verso, Adília Lopes apropria-se de um excerto encontrado no romance *O ano da morte de*

[70] A ode pode ser consultada na parte dos anexos.

Ricardo Reis de José Saramago[71]. Esta passagem é colocada por Saramago no momento em que o protagonista do romance, o Dr. Ricardo Reis, durante o jantar no hotel em que se encontra, nota uma particularidade em uma das pessoas presentes na sala. Trata-se de Marcenda, que durante todo o jantar deixa imóvel uma de suas mãos. Assim, o Dr. Reis, após ver que a "rapariga magra", sentada com o pai ao lado de sua mesa, afaga uma mão na outra,

> *"repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se de que só a mão direita desdobrara o guardanapo, e agora agarra a esquerda e vai pousá-la sobre a mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato assistindo à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes. Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, por fora e por dentro da pele se arrepia, e olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem, aqui a apanhar sol, aqui a ouvir a conversa, aqui para que te veja aquele senhor doutor que veio do Brasil, mãozinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota, inábil, inerte, mão morta mão morta que não irás bater àquela porta"* [72].

Para a construção de seu verso "mão morta vai bater àquela porta", a poetisa propõe algumas mudanças, dentre elas a ausência da repetição da expressão "mão morta", a mudança temporal do verbo "ir" e a mais expressiva delas, pensando aqui no objetivo almejado por Adília Lopes, que consiste na retirada do advérbio de negação. O efeito dessas modificações será analisado mais à frente.

Neste excerto, vemos o olhar minucioso do Dr. Reis perscrutar de modo detalhado a figura de Marcenda, especialmente a imobilidade da mão esquerda da rapariga. O fascínio do "senhor doutor que veio do Brasil" é tamanho que ele mesmo, "por fora e por dentro da pele" sente um arrepio. A atração daquela mão frágil pousada "sobre a

[71] Saramago. José. "O ano da morte de Ricardo Reis". In: *Obras de José Saramago*. vol. III. Porto: Lello & irmãos editores. 1991.
[72] Saramago. José. "O ano da morte de Ricardo Reis". In: *Obras de José Saramago*. vol. III. Porto: Lello & irmãos editores. 1991, p. 366.

mesa" fascina-o a ponto de imaginar inúmeras ações que a mão imóvel da mulher seria incapaz de realizar sozinha.

Já para compor o segundo verso, Adília Lopes "copia" um verso inteiro de um dos poemas mais conhecidos de Ricardo Reis. Transcrevo a primeira estrofe desta tão conhecida ode:

> *As rosas amo dos jardins de Adónis,*
> *Essas volucres amo, Lídia, rosas,*
> *Que em o dia em que nascem,*
> *Em esse dia morrem* [73].

A partir desta estrofe podemos constatar o gosto que o eu lírico do poema de Reis nutre pela cultura clássica, revelando-o por meio da imagem metafórica da brevidade da vida, sintetizada na passageira beleza das flores. Para tecer estas considerações, o eu lírico usa como interlocutor Lídia, a qual aparece ao seu lado contemplando a rápida passagem do tempo.

Podemos, amparando-se nesta imagem, comparar a frágil existência do homem à breve vida das rosas, as quais "em o dia que nascem / em esse mesmo dia morrem", eis aqui o porquê do amor do eu lírico pelas "volucres rosas" do jardim de Adónis. O adjetivo "volucres", usado para caracterizá-las, intensifica esse caráter de brevidade. O pensamento de Ricardo Reis "compactamente sóbrio"[74] parece sobrevoar incansavelmente a mesma paragem. Nela parece não existir imagens variadas que condensem novas sensações e promovam perspectivas diferentes em relação à vida. É sempre pela mesma lente, compacta e inflexível, que Reis enxerga a vida e com ela se relaciona.

---

[73] Pessoa, Fernando. "Odes de Ricardo Reis". In: *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. RJ: Nova Aguilar, 2005, p. 259. O restante deste poema encontra-se no final da dissertação, na parte de anexos.

[74] Este atributo é feito por Pessoa na nota introdutória da reunião das odes de Ricardo Reis. In: Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. RJ: Nova Aguilar, 2005, p. 251.

“Pagão por caráter” [75], Reis exporta da cultura clássica suas fontes e parâmetros. A maneira como concebe e formata sua poesia – tanto do ponto de vista formal, quanto temático – permite uma aproximação com a poesia e o pensamento clássicos, sobretudo com as odes do poeta latino Quinto Horácio Flaco. Entretanto, se nas odes horacianas saber da brevidade da vida e da passagem rápida do tempo, serve de estímulo aos homens para aproveitar e colher o dia, buscando realizar formas de prazer, em Reis, esta consciência parece não surtir efeito nenhum. Segundo Eduardo Lourenço, Reis usa a forma arcaizante de “Horácio e Virgílio” e “deixa filtrar o seu essencial desespero, mas sempre com voz irreal que o transfigura em canto desencantado e aparentemente sereno”[76].

Enfim, após identificar as fontes usadas por Adília Lopes para a composição dos dois versos, é importante perceber que o estranhamento que temos ao lê-los não se dá somente no plano do sentindo – já que são diversos os contextos e a ideia contida em cada um deles –, mas se estende também ao plano sintático. Enquanto o primeiro verso aparece conjugado na terceira pessoa – existe uma ação que a “mão morta” precisa executar – o segundo encontra-se na primeira pessoa. Nele o eu lírico procura demonstrar seus sentimentos. Em suma, estes versos comprovam o ato do recorte feito pela poetisa.

Depois de identificar as “colagens” (os dois primeiros versos) passaremos à discussão central do poema, inserida a partir do terceiro verso “ao escrever”, de teor metalinguístico. Adília Lopes deixa as referências literárias (Saramago / Reis) e tece um comentário bem humorado, resultado de uma sucinta releitura de uma conhecida fábula

[75] Esta “titulação” atribuída ao poeta é de Álvaro de Campos e está no posfácio publicado pela primeira vez na revista *Presença* em 1931. In: Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. RJ: Nova Aguilar, 2005, p. 246.

[76] Lourenço, Eduardo. “Ricardo Reis ou o inacessível paganismo”. In: *Fernando Pessoa revisitado*. 2ª Ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.50.

de Esopo, *A lebre e a tartaruga* [77]. Ao afirmar ser necessária a reconciliação de uma lebre com uma tartaruga, ela chama a atenção para uma questão que parece ser irreconciliável, pois os atributos da lebre são opostos, de acordo com a fábula, àqueles almejados pela tartaruga. A ironia, nesse caso, parece ser a imagem que melhor explica a "necessidade" desta reconciliação.

Desta forma, podemos traçar uma nova leitura para pensar a existência dos dois versos iniciais, tendo em mente o conjunto desta estrofe. Para isso, temos que relacionar a necessidade de reconciliação sugerida no poema com a poética de Ricardo Reis. Assim, por exemplo, o conteúdo colocado no primeiro verso aludiria à falta de ação presente na poesia de Reis.

Resumidamente, sabemos que Reis, em seus poemas, prefere antes contemplar, estático, o movimento pulsante da vida a experimentá-lo. Em momento algum ele pretende participar ativamente da vida e das coisas que o cercam. A posição assumida por este heterônimo mostra-se sempre passiva.

Ainda trilhando por esta leitura e não esquecendo as adaptações do trecho de Saramago colocadas por Adília Lopes, este verso parece se reportar agora ao próprio Reis, uma vez que a "mão morta" parece servir de metáfora para pensar o universo poético deste heterônimo.

Ao passar para o segundo verso, adentramos em ambiente diverso. Nele, vemos um eu lírico afirmar que ama as rosas do jardim de Adónis. Adília Lopes, ao "copiar" este verso, destaca a presença da beleza dentro da poética de Reis. É como se ela quisesse,

[77]Adília Lopes traduz poeticamente a moral transmitida na tão conhecida fábula de Esopo que gira em torno da aposta que a lebre, julgando ser o animal mais veloz da floresta, faz à tartaruga, para saber quem é mais veloz numa corrida. Sabendo da sua agilidade em se deslocar, e percebendo a desvantagem que tinha a tartaruga, a lebre, dada a largada, e tendo se afastado consideravelmente da tartaruga, resolve descansar. Diferente de sua concorrente, a tartaruga, com seus passos vagarosos, manteve-se constante durante a trajetória e pôde, por descuido da outra que estava dormindo, ganhar a corrida. A astúcia e a perspicácia da tartaruga, que não se intimidara com a aposta da lebre, foi o fator que condicionou sua vitória.

de certa forma, dar paixão ao poeta, valendo-se, para isso, de um verso que, lido isoladamente, alude a um ambiente visual carregado de lirismo. Deixamos a visão "negativista" (verso 1) para adentrar um universo pleno de lirismo (verso 2). Enfim, a tentativa pretendida por este sujeito poético, ao citar estes dois versos, parece ser a de quem procurar meios de reconciliar universos tão contrastantes.

Ao afirmar no último verso da primeira estrofe "oh como era lebre a tartaruga", o sujeito constrói um paradoxo, quando atribui uma característica rápida e dinâmica (qualidades pertencentes a uma lebre) a um ser que durante sua locomoção é excessivamente lento, como a tartaruga. O resultado alcançado por esta contradição consiste na reconciliação feita por Adília Lopes a respeito de quem, no poema, exerceria o papel de lebre e de tartaruga. Seria Ricardo Reis a tartaruga, ao passo que Marcenda e Lídia – mulheres citadas indiretamente – ficariam com o papel da lebre? Ou seria o contrário, os papéis seriam alternados pelas duas referências a Reis que encontramos no poema?

A junção da característica da lebre para mostrar a esperteza da tartaruga sugere ao leitor um leque de opções. A partir dele, parece ser possível estabelecer algumas combinações sobre quem cumpriria tal função, ou melhor, a quem se destinaria o papel de lebre ou de tartaruga, ou ainda quem, a um só tempo, teria ares de um animal (a lebre, por exemplo), enquanto estaria na pele do outro (a tartaruga). Enquanto na análise da primeira estrofe podem existir todas essas hipóteses, a segunda, separada graficamente da primeira, sugere outra forma de questionamento.

Formada por três versos, ela resulta em uma pergunta clara e direta feita ao Dr. Ricardo Reis. Adília interroga o poeta sobre o fato de por que ser sempre Lídia a pegar nas rosas. Se, no decorrer da primeira estrofe, a figura feminina apareceu de maneira indireta, Adília convoca a imagem de Lídia (colocando-se ao lado da musa) como forma

de reiterar a acusação que faz ao heterônimo. A pergunta que encerra o poema parece ter sido formulada a partir da leitura da seguinte estrofe de Reis:

> *Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as*
> *No colo, e que o seu perfume suavize o momento –*
> *Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,*
> *Pagãos inocentes da decadência* [78]

Neste excerto, ao convidar a musa para colher flores, é Lídia quem deve pegar nas rosas, para em seguida deixá-las "no colo". A função do eu lírico consiste apenas em observar este rápido momento. Ele não participa da ação. Este agradável e ameno ato que poderia ser compartilhado e apreciado por ele é realizado apenas por Lídia. O imperativo que marca a segunda oração do verso "colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as" é eficazmente aproveitado por Adília Lopes. Primeiramente, a poetisa parece retirar não só deste verso, mas do conteúdo de toda a estrofe o estímulo de que precisa para formular sua pergunta a Reis (segunda estrofe do poema). É justamente esta pergunta que induz o olhar do leitor para o título.

Esta estratégica dá ao poema um caráter cíclico. Este retorno, construído e manipulado ironicamente pela poetisa, dá, àquilo que consideramos inicialmente um título, outro tom. Agora, estamos diante de uma clara reprimenda ao Dr. Ricardo Reis. É ele quem deve pegar nas rosas e não mais Lídia. Ele precisa sair de seu estado contemplativo e praticar ações.

Esta repreensão feita a Ricardo Reis parece tornar clara, no poema, a problematização em torno do gênero. Como apontado antes, sabemos que tanto no primeiro como no segundo verso há a presença da figura feminina[79]. No primeiro encontramos Marcenda,

---

[78] Pessoa, 2005, p. 256.

[79] Embora não seja o foco deste trabalho, é importante frisar que a questão do gênero é recorrente na obra de Adília Lopes. Em inúmeros poemas, a poetisa tematiza, valendo-se em alguns casos de humor e ironia, a figura feminina. Muitos destes questionamentos são apresentados como uma maneira para refletir o

no segundo, Lídia, musas evocadas nos poemas de Reis. Agora não serão mais as mulheres que deverão praticar alguma atitude ou ação, e sim o heterônimo.

Quando Adília Lopes faz com que a própria poesia de Reis volte-se contra ele mesmo, deixa transparecer uma verdadeira astúcia literária. Isto, por sua vez, permite aproximar a imagem da poetisa à imagem da tartaruga muito "lebre" do poema. É irônica a maneira como o sujeito poético, para chegar à questão crucial, costura os variados fragmentos textuais do poema. Assim, os versos do próprio Reis, o trecho adaptado de José Saramago e o comentário da fábula de Esopo servem para colocar em xeque a postura deste heterônimo.

Enfim, da mesma forma como Adília Lopes constrói este poema para problematizar a maneira como Reis enxerga e se relaciona com a vida, ela faz outro procurando responder os questionamentos aqui apontados. Deste modo, podemos enxergar o poema a seguir como um "manual" prático e bastante elucidativo. Nele encontramos direcionamentos explícitos cuja finalidade é revelar outro universo – agora concreto e pragmático – para o heterônimo. É preciso que Reis participe efetivamente do mundo à sua volta, abandonando definitivamente o aspecto contemplativo.

(anti-Ricardo Reis)

O rio
é bom
para nadar
e as flores
para dar
o resto
são cantigas
casa-te com Lídia

---

papel da mulher dentro de uma sociedade predominantemente machista e conservadora. Um bom exemplo é o sucinto poema que ela relê o famoso poema *autopsicografia* de Fernando Pessoa, procurando enfatizar e destacar a figura feminina: "O taxista / que me leva / para casa / quer ser meu namorado / você deve ser uma moça porreira / e eu tristíssima gorda disforme / digo-lhe que não pode ser / pelo telefone / (numa inspiração / tinha-lhe dito meu nome / e dado o meu número de telefone) / o cumprimento do taxista / tão gentil / foi a minha paga / de mais um ano de estudos perdido / a dormitar e rilhar asneiras". (*O peixe na água*, p. 200)

tem bebés
passa a lua-de-mel
na Grécia *(Sete rios entre campos, p. 361)*

Capítulo 3

Diálogo com a contemporaneidade

No capítulo anterior, o diálogo com a tradição se deu com dois grandes pilares da literatura portuguesa, Camões e Pessoa. Neste, o diálogo com a contemporaneidade [80] será feito com duas escritoras. A primeira é Fiama Hasse Pais Brandão, poetisa portuguesa, e a segunda é a escritora brasileira, Clarice Lispector.

Do diálogo com a tradição para o diálogo com a contemporaneidade, haverá não apenas uma mudança de gênero na escolha dos autores, mas também uma mudança temporal. Se havia uma significativa distância temporal entre Camões e Pessoa – quase quatro séculos –, no diálogo com a contemporaneidade, as escritoras escolhidas viveram e produziram algumas de suas obras em período semelhante, isto é, no decorrer do século XX.

A escolha destes nomes deve-se a um denominador comum encontrado em ambos os poemas dedicados a elas: a relação que cada uma estabelece com uma espécie de animal[81]. De Fiama, a poetisa captura o cisne, enquanto de Clarice retrata os peixes.

De início, convém apontar que os animais tem uma função importante na obra de Adília Lopes. Vemos, em boa parte de seus livros, a presença de muitos deles. No primeiro capítulo deste trabalho, quando a poetisa aborda o fazer literário, ela o faz por meio da imagem de dois animais, peixe e tigre. De um lado, vimos a luta de alguém que se debate para pegar um peixe com as mãos; de outro, temos a imagem de um domador de

[80] As poetisas que configuram o chamado diálogo com a contemporaneidade tiveram suas obras publicadas a partir do final da primeira metade do século XX, caso da escritora brasileira Clarice Lispector que publicou seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, na década de 1940. Já Fiama Hasse P. Brandão teve seus primeiros livros publicados na década de 1960. Mesmo tendo sido publicada já na década de 1940, convém destacar que a obra de Lispector com que Adília dialoga, o livro infanto-juvenil, *A mulher que matou os peixes*, foi publicado em 1968.

[81] É bom salientar que estes poemas encontram-se, um após o outro, no mesmo livro de Adília Lopes intitulado *Clube da poetisa morta*, 1997. Em primeiro lugar temos o poema em que Adília dialoga com Fiama e posteriormente o poema que dialoga com Clarice Lispector.

tigres que precisa, cuidadosamente, domar o animal, evitando, com isso, sua morte. Além desses exemplos, há outros animais como os gatos, que surgem frequentemente em sua poesia. Encontramos desde poemas[82] e textos sobre (seus) gatos, como também dedicatórias de livros feitas a eles. No final do livro *César a César*, temos a seguinte passagem: "para a minha gata Ofélia (morreu a 14.X.2001, nasceu a I.IV.1987)". Em *Ovos*, livro publicado em 2004, a dedicatória é feita também para dois de seus gatos: "para o Mémé e para a Lu". Sabemos que se tratam de animais da autora, porque, eles aparecem também em outros poemas.

Por ora, basta perceber que a presença constante de bichos na obra da poetisa, assim como a relação que ela estabelece com muitos deles, sobretudo com aqueles que convive, é bastante afetuosa. Nos exemplos citados aqui, vemos que Adília faz questão de nomear os seus gatos. Do mesmo modo que parece comum a muitos homens guardar a data de nascimento e morte de pessoas queridas, a poetisa estende esta forma de atenção a seus animais de estimação. Isto, seguramente, comprova o carinho e o cuidado que ela possui por estes animais.

Nos poemas que analisarei a seguir, a poetisa faz com que os animais estabeleçam uma relação direta com seus respectivos autores. Neles, assistimos à interação das escritoras com os animais, que deixam a condição de meros "personagens", e ganham outros atributos. Para mostrar este diálogo, começaremos por Portugal e depois passaremos a solo brasileiro.

[82] Colocarei na parte de anexos um poema de Adília Lopes sobre animais.

Fiama e o cisne

Percorrendo a obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão, percebemos que os animais são uma constante, e que em muitos de seus livros há poemas dedicados a eles. Em 1967, a poetisa publicou *Barcas Novas*. Neste livro encontramos um conjunto de cinco poemas sobre animais, chamado *Bestiário.* Dentre eles, há: touro, cabra, camaleão, cisne e raposo.

É curioso notar que o modo de composição destes poemas mantém certa relação com um traço da poética de Adília Lopes, isto é, assim como muitos poemas adilianos são feitos a partir da leitura de outros escritores, *Bestiário* usa como mote fragmentos de um livro do autor humanista português, Gil Vicente, *Farsa chamada auto das fadas*, 1527.

Este retorno ao texto de Gil Vicente feito por Fiama faz com que convoquemos, mais uma vez, a imagem da colcha de retalhos, usada no capítulo anterior. Uma peça importante do fazer literário parece ser justamente a "conversa" constante entre textos, isto é, a intertextualidade. Para a construção de seu poema, Adília convoca Fiama, a qual, por sua vez, estabelece um diálogo direto com Gil Vicente. De certa forma, este traço literário, que extraímos a partir da leitura destes poemas, serve igualmente para exemplificar a ideia de "circulação de moedas", citada no primeiro capítulo deste trabalho, cunhada por Roland Barthes. Da mesma forma como Adília revisita vários poetas e escritores para a construção de seus poemas, Fiama, em *Bestiário*, percorre caminho semelhante.

Antes de passar ao poema de Adília, abordaremos primeiramente o poema "cisne" retirado de *Bestiário*.

CISNE

Esta ave segue um extremo
que canta contra a razão

quando mata o coração
ib.

No extremo do coração
cantar
não tem razão

Quando acaba o coração
não tem o canto
razão

Quando o canto ao cantar
mata
o coração

é porque vai contra o canto
a razão
do coração [83]

Fiama abre seu poema com a inscrição de Gil Vicente, que parece seguir (e reproduzir) certa concepção mitológica que gira em torno desta ave. Em linhas gerais, os versos do autor humanista chamam a atenção para a peculiaridade do cisne o qual, ao se aproximar dos momentos finais de vida é capaz de emitir um belo canto, ainda que este ato seja contrário à vida, ou seja, ele "canta contra a razão". Se Gil Vicente compõe seu texto apoiando-se nesta concepção mitológica, podemos encontrar outras leituras para a figura deste animal.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, há inúmeras interpretações em torno do cisne. Para alguns povos e tradições, esta ave, de beleza deslumbrante e imaculada, encarna, ao mesmo tempo, atributos masculinos e femininos. Para outros, o cisne, ave imaculada e emblemática, ao mesmo tempo solar e lunar, é responsável por executar, quando se aproxima da morte, um canto harmônico e belo – Gil Vicente parece reproduzir em seus versos esta segunda concepção.

[83] Brandão, Fiama H. Pais. "Barcas novas". In: *Obra breve*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2006, p. 45. Além deste poema, há, em sua extensa obra, mais poemas em que aparece a imagem do cisne como tema principal. Estes poemas estão na parte dos anexos no final da dissertação.

O canto desta ave, pela psicanálise, representa a "cadeia simbólica luz-palavra-sêmen"[84]. Assim, pode-se pensar o canto enquanto manifestação mítica originária de luz (criação), como também da palavra. Alargando ainda mais este caminho interpretativo, podemos conceber o canto do cisne como uma metáfora para a própria poesia. Pensando na relação que se pode traçar entre o canto do cisne e a palavra, podemos melhor abordar o poema de Fiama.

Composto de quatro estrofes de três versos, o poema gira em torno de palavras chave: coração, canto e razão, emprestadas da citação de Gil Vicente. Ao ler o poema de Fiama, o leitor depara-se com uma espécie de desdobramento destes elementos principais, e não com uma abordagem direta retratando aspectos singulares da ave. Desta maneira, o poema mostra, gradativamente, diferenças entre o ato de cantar e a razão, não só aquela responsável pela execução do canto, mas também "a razão do coração".

Na primeira estrofe, retomando as ideias do texto de Gil Vicente, o sujeito lírico sublinha a falta de razão que deve haver quando se canta "no extremo do coração". Quando o ato de cantar encontra-se neste "local", parece não ser necessário haver razão para justificar o canto. Em outras palavras, podemos afirmar que quando se está diante de uma situação visceral e extremada, o ato de cantar não depende de nada para acontecer. Ele ocorre por si só.

Já na estrofe seguinte, a ausência do coração faz com que o canto não tenha razão. Podemos pensar o verso "quando acaba o coração" a partir da ideia de esvaziamento. Isto nos permite fazer duas leituras. A primeira delas – mais óbvia – a ausência do coração pode ser entendida de forma literal, isto é, a ave não possui mais o órgão vital

[84] O desejo é outro atributo que aparece ligado ao canto do cisne, já que ele pode ser visto também como as "eloquentes juras do amante". O fato de morrer cantando e cantar morrendo faz de seu canto "o símbolo do primeiro desejo que é desejo sexual". Chevalier, Jean et ali. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et ali. 8ª ed. RJ: José Olympio, 2008, p. 258.

que lhe proporciona a vida, portanto o ato de cantar não é mais possível. A outra leitura permite pensar metaforicamente a ausência do coração. O canto não tem razão porque não é mais dado ao coração extrair sentimentos e sensações, ou seja, quando o coração torna-se insensível e indiferente aos sentimentos, parece não haver mais razão para o canto.

A terceira e a quarta estrofes sugerem outros direcionamentos, uma vez que modificam o agente da ação: agora o responsável pela "morte" do coração é o próprio canto. A explicação deste fato, feita na derradeira estrofe, ocorre porque o canto enquanto ação (ao cantar) diverge da razão do coração. O ato do canto, produzido no "extremo do coração" gera a morte do coração porque parece desconhecer as razões deste tão importante órgão, que produz a vida. Neste sentido, o conteúdo colocado nestas duas últimas estrofes parece dialogar com a mitologia criada em torno do belo canto que esta ave produz nos momentos finais da vida. O canto do cisne é um prenúncio da própria morte.

Neste poema, a preocupação maior da poetisa parece residir na linguagem, mais precisamente em seu arranjo meticuloso. Essa peculiaridade de sua poesia é o que torna possível entender este poema como se estivéssemos diante de um caleidoscópio, e pudéssemos extrair, dependendo do ângulo do olhar, outras imagens. Valendo-se dessa metáfora, poderíamos extrair outras leituras deste poema. Uma delas seria formada primeiramente pelo deslocamento e ênfase dados no primeiro verso "No extremo do coração". Ele, por sua vez, serviria para destacar o "local" responsável por gerar todo o conteúdo colocado nas demais estrofes. Assim, leríamos as outras estrofes como um todo e não separadas como aparece claramente no poema. O advérbio temporal "quando", presente nos versos que iniciam a segunda e a terceira estrofes, poderia ser lido também como continuidade da estrofe anterior. Desta forma chegaríamos à seguinte

leitura: "(…) cantar / não tem razão / quando acaba o coração / não tem o canto / razão / quando o canto ao cantar /…".

Os versos do poema, valendo-se dos termos de Rosa Maria Martelo, parecem resultar de uma tensão entre "o objeto e a imagem do objeto", "entre a palavra e a coisa"[85]. Desta maneira, a imagem da ave que serviu de matéria para a construção do poema, dissolve-se metaforicamente ao longo do poema, possibilitando, mais de uma leitura. Em outras palavras, a referência do animal "cisne" presente no texto vicentino, converte-se em um entrelaçado e elaborado jogo de linguagem na ótica de Fiama.

Segundo a própria poetisa, um dos objetivos de sua linguagem é "purgar cada palavra", buscando extrair novas possibilidades semânticas, divergentes daquelas que essas mesmas palavras possuem no "hábito linguístico que as gerou, sem desprover da sua capacidade designativa". Fiama procurava, a partir desta organização, uma integralidade da palavra. Podemos notar que no poema *Cisne* as palavras, embora estabeleçam relação entre si, encontram certa autonomia, que, por sua vez, tende a amplificar sua própria "zona de significação convencional"[86].

Enfim, ainda que tenha utilizado Gil Vicente como mote principal de seu poema, o enfoque feito por Fiama para falar do cisne ganha novos contornos. Destaca-se, em Fiama, a maneira peculiar como opera a linguagem. Por não seguir os moldes convencionais, sua poética é marcada, segundo Martelo, "por um profundo domínio do discurso poético" [87]. Esse profundo domínio é o que pode justificar a composição de seu

---

[85] Martelo, Rosa Maria. "Fiama e a 'fala perfeita'". In: *Em parte incerta – estudos da poesia portuguesa moderna e contemporânea.* Porto: Campo das Letras, 2004, p. 183.

[86] Fiama Hasse Pais Brandão. "Poesia 61" (entrevista). *Diário de Notícias*, 25 de maio de 1961, p.14. Martelo, Rosa Maria. "Fiama e a 'fala perfeita'". In: *Em parte incerta – estudos da poesia portuguesa moderna e contemporânea.* Porto: Campo das Letras, 2004, p. 176.

[87] Martelo, Rosa Maria. "Nomear os nomes". In: *A forma informe – leitura de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.127.

poema de modo caleidoscópico, traço que permite ao leitor obter a cada leitura, novas imagens.

Feita a análise do poema de Fiama, passemos agora ao poema de Adília Lopes. Aqui a imagem do cisne ganha atributos bem concretos, uma vez que se transforma ora em alvo da perseguição, ora em agente perseguidor, concreta e metaforicamente. Eis o poema.

para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu "Cisne"

(O cisne persegue a Fiama no quintal
a Fiama persegue o cisne no poema
sarada a mão direita da poetisa
a poetisa pode escrever sobre o cisne
(de ódio de cisne e de ócio de Fiama
se faz a literatura portuguesa
minha contemporânea)
depois a Fiama persegue o cisne no quintal
durante um quarto de hora
e o cisne persegue a Fiama no poema
pela vida fora) (Clube da poetisa morta, p.290*)*

Sem título, o poema abre com uma dedicatória, escrita em um tom coloquial, feita à poetisa portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão. O conteúdo desta dedicatória, pode, inicialmente, ser lido como uma provocação. Entretanto, como sabemos da poesia irônica de Adília Lopes, não devemos interpretá-la apenas como mera e simples provocação. Vendo com mais cuidado, dela podemos também antecipar o debate que será problematizado ao longo do poema. O uso do conectivo "e" presente aqui parece endossar o embate entre o cisne e a poetisa, servindo como porta de entrada para a "luta" de que tratará o poema.

A informação que extraímos da dedicatória serve também de prenúncio para a distinção dos "cisnes", a saber, enquanto a primeira ocorrência da palavra "cisnes" parece apontar para a ave real e concreta, a segunda parece indicar, por um lado, o teor abstrato e metafórico do termo, e por outro, especificar o próprio poema "Cisne" de Fiama. Isto parece evidente graças à inicial da palavra colocada em maiúsculo e ao uso das aspas.

O embate entre o animal e a poetisa é colocado logo na abertura do poema. Os dois primeiros versos, construídos pelo princípio do quiasma, figura de estilo que consiste na repetição e inversão de palavras em um texto, são responsáveis em explicitar o embate, aludido anteriormente no título. A partir do cruzamento sintático, construído imageticamente no formato de um X (cisne ›› Fiama X Fiama ›› cisne), notamos uma dupla perseguição: a primeira feita pelo cisne no quintal e a segunda pela poetisa no poema.

Embora seja recíproca esta perseguição, podemos identificar uma diferença de planos. Na primeira ocorrência, o cisne aparece no plano da denotação, pois é retratado como um animal que corre, no quintal[88], atrás de um ser humano, a Fiama. Já no segundo verso, o cisne sai do plano concreto e adentra o campo metafórico. Deixamos a materialidade do animal perseguidor e passamos para o plano abstrato. Nele, a ave transforma-se no alvo da perseguição, e a Fiama, antes alvo da ação, passa a ser vista como alguém – uma poetisa – que precisa metaforicamente aprisionar o cisne no poema. O contorno concreto do cisne, colocado como agente da ação no primeiro verso, esvai-se na segunda ocorrência, quando sua "existência" é revestida pelo signo verbal.

Assim como todo confronto ocasiona uma determinada ação, o resultado deste duplo confronto mostra-se irônico. Após a tentativa de aprisionar a ave, a poetisa tem a "mão direita" machucada. Pode-se ler este machucado a partir de dois ângulos diferentes. No primeiro deles, ele teria sido gerado devido à investida concreta do cisne durante a perseguição no quintal. Fiama, como forma de se defender do ataque da ave, machucara

[88] Situar o espaço do quintal como local que, ora o cisne persegue a Fiama, ora ele é perseguido por ela, na visão de Maria Lúcia Dal Farra, consiste em uma "tática" de Adília Lopes cujo objetivo "acarreta uma espécie de laicização da literatura contemporânea, que desce, portanto, do patamar clássico e romântico, da sua sublimidade, para a vida comum, perdendo a aura". O texto a que me refiro, *Adília e seus femininos*, foi apresentado pela autora no *XII Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, ocorrido na Universidade de São Paulo, entre 8 e 10 de maio de 2012.

uma das mãos. Neste caso, imaginamos que Fiama teria usado as mãos para se defender do animal.

Em uma segunda leitura, o resultado deste confronto pode ser visto como uma metáfora para questionar o embate com a linguagem, evidenciando, assim, o cuidado necessário que o escritor precisa ter no momento de apreender as palavras no papel. Podemos somar à imagem de Fiama perseguindo o cisne no poema as outras duas citadas no primeiro capítulo da dissertação: a árdua tarefa de aprisionar o peixe com as mãos e o risco existente no momento de domar o tigre. Mais uma vez, Adília Lopes, para se referir ao fazer literário e ao trabalho exigido durante o ato da escrita, vale-se da imagem de um animal para mostrar a dificuldade que existe neste jogo.

Fiama precisou, por exemplo, registrar inúmeras ideias sobre o cisne no papel a fim de apreendê-lo metaforicamente[89]. Vendo deste ângulo, imaginamos aqui um escritor que, após tentativas com um instrumento de escrita (lápis, caneta), procura insistentemente encontrar palavras e expressões para a construção de seu texto, para isso escreve inúmeras vezes em um papel almejando encontrar signos verbais adequados que possam traduzir a ideia pretendida.

Podemos ler este poema, valendo-se da indicação gráfica feita pelo uso de parênteses no início e no final, como um comentário anedotário e bem humorado de Adília sobre a presença da imagem/figura do cisne na poesia/vida de Fiama Hasse Pais Brandão. Entretanto, se todo o poema serve para compor este comentário, a poetisa, nos versos centrais (5 a 7), parece acrescentar mais um comentário. Nele, Adília Lopes afirma que a literatura contemporânea portuguesa a que pertence é produzida a partir de dois elementos fundamentais: de "ódio de cisne e de ócio de Fiama". Este verso permite

[89] Pensando no poema *Cisne* de Fiama, citado inicialmente, percebemos que as investidas verbais desta poetisa se deram não somente com a palavra "cisne", mas com o campo linguístico por ela elaborado, resgatado do universo vicentino, para falar da ave.

destacar no poema mais uma duplicidade. A alternância dos dois nomes que estruturam o poema (cisne e Fiama) é feita a partir de uma nova analogia, decorrente da aproximação sonora das palavras “ódio” e “ócio”.

O modo como estes termos estão colocados aqui, mesmo possuindo definições que, à primeira vista, apresentam realidades díspares e divergentes, parecem exercer no poema certa cumplicidade, isto é, o primeiro vocábulo (ódio) sustenta e complementa a ideia do segundo (ócio).

Quando pensamos nas mais variadas manifestações de ódio, é comum associarmos este sentimento com ações ou atitudes que denotem ideia de aversão e de discórdia, por exemplo. Contudo, do modo como se apresenta neste poema, o ódio ganha outra dimensão, uma vez que este sentimento aliado ao “ócio de Fiama” é essencial à criação literária.

De acordo com o sujeito poético, a expressão “ódio de cisne” é o primeiro elemento que faz com que haja literatura portuguesa contemporânea. Logo, pode-se entender esta expressão, olhando de forma mais ampla, como uma espécie de mola propulsora que faz com que se produza a literatura contemporânea.

O “ódio” faz com que o escritor não desista da luta que precisa travar com as palavras. É preciso persistir para conseguir aprisionar as ideias (o cisne, no caso de Fiama) no papel. Levando em consideração a obra de Fiama, encontramos, como dito antes, mais de um poema dedicado a este animal. Partindo desta informação, percebemos o valor irônico do termo “ódio de cisne” empregado por Adília. Na verdade, o fato de Fiama ter escrito poemas sobre o cisne parece revelar a atração que a ave despertava na poetisa. Em outras palavras, poderíamos pensar este ódio de Fiama como o elemento que gerou a atração da poetisa pelo animal.

A união destes dois elementos, ódio e ócio, faz com que a busca da poetisa não seja gratuita, muito menos vã. Diante desta "realidade" – aprisionar metaforicamente o cisne – o ódio converte-se em sentimento fundamental para a pedregosa tarefa que o escritor precisa enfrentar. Se lutar com o cisne pode se transformar em exercício árduo, uma solução, ou melhor, uma maneira de amenizar tal tarefa pode ser a conjunção com o ócio.

Muitos afirmam que o ócio constitui elemento fundamental para os escritores. O trabalho do escritor depende desta "ferramenta", uma vez que a temporalidade da escrita parece não condizer com a temporalidade comumente compartilhada pelos homens, sobretudo aquela vinculada à concepção burguesa de trabalho. Nesta, o tempo parece ser sinônimo, muitas vezes, de trabalho e de produção. O tempo aparece dividido e compartimentado, exigindo do ser humano a necessidade de não só promover, mas também de realizar tarefas. O tempo parece ser um "organismo" que administra, mas também controla os homens.

Quando passamos ao trabalho dos poetas, não podemos pensá-lo, necessariamente, como uma ação que necessita de resultados em um tempo determinado e previsto. Se assim fosse, veríamos o resultado do trabalho dos artistas mais como um produto que se encontra atrelado a um sistema mercadológico e não uma obra de arte, que demanda uma temporalidade diferenciada para ser produzida.

Sabemos de casos de muitos escritores que precisaram de muito tempo para a produção de suas obras. Outros ainda levaram toda a vida para alcançar este fim. Para ficar apenas no terreno português, por exemplo, Camões, precisou de muitos anos para elaborar seu engenhoso poema épico *Os Lusíadas*. Contudo, o inverso também pode ocorrer. Pode haver escritores que precisem de pouco tempo – dias, horas – para a execução de um

texto. Do mesmo modo podem existir aqueles que conjugam outras formas de trabalho ao exercício da escrita. Assim, parece relativo o papel do ócio.

Desta maneira, independente ou não de o escritor exercer mais de uma forma de trabalho – como é o caso de alguns –, é imprescindível que ele, para a fabricação de seu texto, dedique um período de seu tempo para a produção textual. Neste caso, este tempo empregado exclusivamente para a escrita pode ser um sinônimo aqui de ociosidade.

Depois de ler o conteúdo contido no segundo "comentário" da poetisa, notamos que os versos que delimitam este comentário servem para dividir o poema em duas partes. Isto permite afirmar que o poema foi construído de maneira espelhada. Assim como a primeira parte, a segunda também é formada por quatros versos. Esta divisão, além de acarretar uma separação formal, gera também duas modificações: a mudança de planos e a marca temporal inserida nesta outra perseguição.

O oitavo verso, iniciado com uma marca temporal "depois" retoma o conflito da Fiama, que agora é quem "persegue o cisne no quintal". O cisne, de agente (primeiro verso) passa a ser alvo. A duração desta perseguição concreta é de "um quarto de hora". O cisne deixa seu habitat convencional (o ambiente terrestre) e persegue a Fiama no poema, passando para o plano metafórico. Porém esta perseguição é mais trabalhosa e complicada do que aquela feita pela poetisa. O cisne persegue a Fiama "pela vida fora". Se a perseguição concreta (Fiama persegue o cisne) era finita, o tempo desta segunda é infinito. Quando Adília faz uma diferença entre os tempos, o primeiro possuindo uma curta duração, enquanto o segundo acontece por toda a vida, ela chama a atenção para a importância do texto literário, assim como problematiza sua temporalidade.

Ainda que Fiama tenha perseguido o cisne apenas por um "quarto de hora" – poderíamos entender esta marca temporal como uma hipótese criada por Adília Lopes para precisar o período que a escritora levou para aprisionar a ave no quintal – o cisne,

convertido agora em matéria poemática, sempre perseguirá a poetisa, pois depois de "concretizado" em palavras, será constantemente atualizado, por exemplo, através da leitura de terceiros. Para isso, basta que alguém, como foi o caso de Adília Lopes, em um momento de ócio, por exemplo, dedique-se à leitura da obra de Fiama Hasse Pais Brandão e se depare com o(s) poema(s) que a escritora fez sobre o cisne.

Isto faz com que o traço irônico, experimentado desde o início do poema ganhe, nos últimos quatros versos, contorno mais evidente. Com a inversão dos planos (material e abstrato) e dos agentes – o cisne passa a ser perseguido pela Fiama no quintal e, consequentemente, passa a persegui-la no poema, nota-se a importância e o papel de um em relação ao outro. De modo parecido, o quiasma sintático passa também ao plano semântico graças à inversão dos agentes e dos ambientes em que atuam. Enquanto a ave "sofre" com a perseguição da poetisa durante um quarto de hora, no quintal (plano concreto), resta à Fiama encarar o cisne, eternamente, no poema (plano abstrato).

Transpondo o conteúdo do poema de Adília Lopes para o terreno da crítica, embora este embate faça parte da vida de escritores e poetas, de acordo com Maurice Blanchot, travar uma luta com as palavras parece ser uma luta em vão, pois

> *"o domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão 'doente' que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra"* [90].

Valendo-se da categorização sugerida por Blanchot, parece mesmo impossível apreender, ou ainda "segurar" o cisne no poema, uma vez que aquilo que o escritor pensa ter capturado não passa de uma "sombra" de outra sombra. Logo, o resultado desta luta parece não surtir efeito para aqueles que buscam apreender palavras. Assim, Fiama parece estar sempre em desvantagem em relação à ave do papel. Isto nos permite

[90] Blanchot, Maurice. "A solidão essencial". In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987, p. 15.

traçar um paralelo com a saída encontrada por Adília Lopes em seu poema. Enquanto Fiama precisa somente de "um quarto de hora" para capturar o cisne no quintal – a precisão do tempo parece plausível porque o animal está no plano concreto – a perseguição que o cisne fará à Fiama, no plano metafórico, será mais trabalhosa, pois se dará "pela vida fora". O cisne, ao ganhar o plano metafórico, tornando-se "sombra de outra sombra", deixa de ser o alvo da ação e passa a ser o agente. Esta importante transposição de planos, exemplificada no poema adiliano, desnuda um aspecto singular da linguagem, a saber, o fato de não poder ser aprisionada. Isto, para Blanchot ocorre porque

> *"o escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação"* [91].

Enfim, partindo das palavras de Blanchot, a subordinação de Fiama em relação ao cisne acontece porque, no jogo com a linguagem, entendido como um "jogo bastante perigoso", retomando aqui o título do primeiro livro de Adília Lopes, a poetisa está numa posição de passividade quando se coloca frente a frente com as palavras. A sensação de poder e de controle que o escritor julga ter quando se utiliza destes instrumentos verbais, parece ser facilmente desfeita. As palavras, na condição de "aparência" e sombra de outra sombra, rebelam-se contra ele.

[91] Blanchot, Maurice. "A solidão essencial". In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987, p. 15.

Clarice e os peixes

Dando continuidade ao diálogo com a contemporaneidade, a outra escritora com quem Adília Lopes dialoga é a brasileira Clarice Lispector. Para construí-lo a poetisa se vale da imagem dos peixes[92].

Para mostrar este diálogo, a poetisa parte da leitura do livro de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*[93]. Diferente do poema anterior, dedicado à poetisa portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão, no qual presenciamos um embate entre homem e animal, neste acontece ação diferente. Em linhas gerais, podemos pensar, inicialmente, o poema, como uma advertência à escritora modernista brasileira:

> *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 (Clube da poetisa morta,* p. 290*)*

Antes de passar para a análise deste poema, apontarei os principais trechos do livro de Clarice Lispector que parecem ter instigado a construção do poema. Ao abrir *A mulher que matou os peixes*, o leitor se depara com a seguinte e sucinta frase: "Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu". Logo em seguida, a narradora esclarece que a morte dos animais não foi proposital: "juro a vocês que foi sem querer" [94]. Embora o

[92] Convém apontar também que os peixes não são os únicos animais citados por Adília Lopes para problematizar a obra de Lispector. Além deles, notamos também a presença das baratas.
[93] Lispector, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. 6ª ed. RJ: Nova Fronteira, 1983, p. 61.
[94] Idem, p. 7.

mote de seu livro seja a morte de dois peixes vermelhos de um de seus filhos, a narradora, que se coloca como alguém diante de uma plateia composta de crianças, propõe-lhes uma espécie de "pacto", que consistirá em contar, antes de dizer o porquê da morte dos peixes, outras histórias de animais com os quais conviveu ao longo da vida. A finalidade desta "manobra narrativa" servirá, segundo a narradora, para que, depois de conhecerem e ouvirem as histórias que ela narrará, seus leitores-ouvintes concedam-lhe "o perdão" a propósito da morte dos peixes. E assim, é somente no desfecho do livro que a protagonista revela aos seus leitores o motivo de seu "crime".

O pedido de perdão parece entrelaçar e conduzir o enredo do livro. Desta maneira, alternando diversas histórias de animais, como: gatos, baratas, pássaros, macacos, cachorros, dente outros, a narradora nutre "esperanças de que até o fim do livro vocês possam me perdoar"[95].

Muitos dos animais descritos possuem nomes e recebem um tratamento especial por parte da narradora. O fato de nomeá-los faz transparecer o carinho e o gosto que ela nutria pelos bichos. Assim, sabemos, por exemplo, de uma rata que se chamava Maria de Fátima; de um cachorro "que apesar de ser italiano, tinha a cara de brasileiro e cara de quem se chama Dilermando"[96]; de "uma miquinha muito suave e linda" batizada com o nome de Lisete.

E só depois de ter relatado essas histórias de bichos, muitas delas comoventes e com desfecho feliz, outras tristes e melancólicas, a protagonista finalmente afirma:

> *"Bem, agora chegou a hora de falar sobre o meu crime: matei dois peixinhos. Juro que não foi de propósito. Juro que não foi muito minha culpa. Se fosse, eu dizia.*
> *Meu filho foi viajar por um mês e mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário.*

[95] Idem, p. 9.
[96] Idem, ibidem, p. 21.

> *Mas era tempo demais para deixarem os peixes comigo. Não é que eu não seja de confiança. Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande"* [97].

Por estar distraída escrevendo "histórias para gente grande", após três dias que passaram sem seus cuidados, os peixes, segundo ela, "devem ter passado fome, igual a gente" e como não conseguem emitir som ou sinal como alguns animais que precisam de ajuda para sobreviver, como gatos ou cachorros, quando ela se lembrou deles, encontrou-os "parados, magros, vermelhinhos – e infelizmente já mortos de fome" [98].

Podemos enxergar melhor o poema de Adília Lopes a partir destes fragmentos de Lispector. Assim, por exemplo, nos quatros primeiros versos do poema: "Clarice Lispector / a senhora não devia / ter-se esquecido / de dar de comer aos peixes", a poetisa torna explícita a represália feita a autora. Adília Lopes para a construção de seu poema baseia-se principalmente na desculpa apontada pela protagonista do romance: "mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande", para responder, em tom acusatório, diretamente a escritora brasileira. Em outras palavras, a desculpa, usada pela protagonista de *A mulher que matou os peixes* serve, no poema, para "incriminá-la" da negligência aos peixes.

Inicialmente, o pedido de perdão reiterado em muitas passagens da narrativa infantil, feito pela protagonista do romance, não é aceito pela poetisa portuguesa. Na verdade, é a recusa dele que produz, de forma irônica, o poema. Se no livro da escritora brasileira, a narradora estabelece um diálogo direto com seu leitor – as crianças –[99], no poema, é a

---

[97] Idem, ibidem, p. 61.
[98] Idem, ibidem, p. 62.
[99] Manter o tom de conversa constante com seus leitores é algo recorrente no livro. Isto, por exemplo, pode ser notado em uma passagem que narra a história de um dos cachorros que teve a protagonista: "Agora pergunto a vocês: que é que Bruno fez?" ou ainda, "e agora me respondam: que é que vocês acham que Bruno fez". Idem, ibidem, p. 39.

própria Clarice Lispector, tratada por “senhora”, que precisa agora “ouvir” o que tem o sujeito poético a dizer a seu respeito em relação ao incidente.

Olhando com mais atenção, o uso do pronome “senhora” (verso 2) para se referir à Clarice Lispector pode ser lido de duas maneiras. Por um lado, ele reitera sua acepção habitual, revelando uma forma de respeito. Usa-se este pronome para demonstrar consideração por alguém, ou ainda para conferir importância a uma pessoa, seja em relação à diferença de idade – caso mais comum –, seja ainda em relação à posição que alguém ocupa em determinado contexto ou circunstância. No caso específico de Clarice Lispector, o uso do pronome de tratamento parecer revelar e questionar a posição social ocupada por Lispector, pensando aqui no cenário literário brasileiro. Trata-se de uma importante escritora cuja obra é bastante difundida e reconhecida, tanto no Brasil quanto em outros países, como em Portugal.

Contudo, por trás do uso habitual, o modo como este pronome aparece no poema, revela um traço irônico, permitindo, com isso, outra possibilidade interpretativa. Ao dizer “senhora”, o sujeito poético parece apontar também sua indignação em relação ao descuido cometido por Lispector. Com isso, a maneira habitual de ler este pronome cede lugar a outra, responsável, agora, por corroborar a advertência. Isto revela não apenas o descuido da escritora, como também parece apontar o seu distanciamento em não se importar com tarefas domésticas, como por exemplo, dar de comer aos peixes, uma vez que parece ser mais importante a ela dedicar seu tempo a outras tarefas. Podemos pensar aqui que nesta escolha reside, ainda que indiretamente, a predileção da autora em dedicar-se exclusivamente à escrita de textos “para gente grande”.

Fica evidente, nesta acusação, o posicionamento de Clarice Lispector em escolher o texto, ignorando os animais. Pensando na importância dos animais dentro da poética de

Adília Lopes, este descuido parece ter sido o motivo principal que favoreceu a construção do poema, e, consequentemente, a represália.

Os animais percorrem os livros de Adília Lopes. A poetisa não só demonstra atenção especial a eles, como também, em inúmeros textos, procura anular a diferença, comumente estabelecida, entre eles e os homens. Exemplos desta prática podem ser encontrados em um de seus livros, *Irmã barata, irmã batata*[100], em cujo título parece já transparecer o cuidado especial da poetisa.

Boa parte dos textos deste livro, formada de pequenos fragmentos em prosa, tratam de assuntos e temas diversos. Em meio a eles, encontramos passagens em que é possível visualizar a relação de Adília Lopes com os animais. Assim, por exemplo, lemos em um dos fragmentos: "Como a cigarra, também eu no Inverno quero dançar[101]". Adília alude, com esta sentença, à tão conhecida fábula infantil da cigarra e das formigas, mas reformula-a, procurando retirar as conotações pejorativas que recaem sobre a cigarra. Resumidamente, sabemos que nesta fábula, há uma severa crítica voltada ao comportamento da cigarra, que não se preocupa em trabalhar e passa o tempo a cantar. Não parece ser com as formigas, colocadas na fábula como atentas e preocupadas trabalhadoras, que Adília Lopes quer se identificar. Ela quer, como a cigarra, passar o Inverno, época um tanto tortuosa para os insetos, cantando. Esta simples frase não só deixa transparecer a relatividade apontada por Adília Lopes em não julgar, nem condenar a cigarra por seu comportamento, como também coloca em xeque a hierarquia, seja em relação apenas entre animais, seja ainda entre ser humano e animal.

[100] Lopes, Adília. "Irmã barata, irmã batata". In: *Dobra*, Lisboa: Assírio Alvim, 2009.
[101] Idem, 2009, p. 412.

Em outro trecho, Adília Lopes, pensando no valor depreciativo que os homens comumente atribuem às baratas[102] – principalmente por causa da imagem de sujeira que geralmente é atribuída a estes insetos –, abre, pertinentemente, a seguinte questão:

> *"Não sei se para as baratas há sujo e limpo: sei muito pouco de baratas. Sei que, quando vejo uma barata de pernas para o ar a espernear virada do avesso, a ajudo a ficar de pé. A barata não está habituada a ser ajudada. Estranha. Esperneia cada vez mais. Às vezes trepa-me para as minhas mãos. E não sei se se sente agradecida. No fim, mal fica em pé, corre muito depressa para baixo dos móveis". (Irmã barata, irmã batata,* p.414*)*

A atitude que vemos nesta passagem é oposta àquela corriqueiramente experimentada pelos homens quando colocados em uma situação parecida. A ideia de relatividade é revisitada novamente aqui. Podemos constatá-la logo na primeira frase do texto, quando o narrador, saindo do senso comum, não considera repulsiva a presença de uma barata. Diferente de inúmeras pessoas que sentem nojo quando se deparam com baratas, o narrador, ao se deparar com uma "a espernear virada do avesso" ajuda-a a ficar de pé. Este gesto comprova sua compaixão pelo inseto. Tendo em mente a relação que Adília Lopes mantém com os animais, podemos entender melhor a posição que defende no poema, principalmente no "sermão" que prega à Clarice Lispector.

Dando continuidade à leitura do poema e mantendo a ironia humorada, a poetisa, nos quatro últimos versos, propõe novas considerações. Para isso, estabelece um novo diálogo, feito a partir da apropriação de uma passagem de um sermão de Padre Antonio Vieira, intitulado *Sermão de Santo Antônio*[103]. Entretanto, antes de chegar ao diálogo com Vieira, a poetisa reconfigura o conhecido ditado popular "vão-se os anéis, fiquem

[102] Ao falar de baratas, não podemos deixar de lembrar a impactante imagem que Clarice Lispector faz deste inseto em seu livro *A paixão segundo G.H*. Em linhas gerais, sabe-se que a protagonista do romance, de caráter complexo e paradoxal, possui um misto de aversão e fascínio pela barata com que se depara no decorrer da narrativa.

[103] Do sermão de Vieira focalizarei apenas a passagem com que Adília Lopes parece dialogar mais especificadamente. Portanto, não entrarei em comentários e reflexões aprofundadas sobre o teor do sermão, assim como não indagarei os inúmeros questionamentos que dele se podem extrair. Para uma atenta apreciação não só deste, mais dos demais sermões de Vieira pode-se consultar a apresentação dos sermões de Vieira feita por Alcir Pécora. In: Vieira, Antônio. *Sermões: Padre Antonio Vieira*. Org. Alcir Pécora. SP: Hedra, 2000.

os dedos", adequando-o ao conteúdo do poema. Assim, lemos nos versos 11 e 12: "vão-se os textos / fiquem os peixes". Utilizar ou ainda reconfigurar ditados populares, acoplando-os a outras formas de discursos, consiste em um aspecto recorrente na poética de Adília. Encontramos em outros poemas a presença de vários ditados populares[104]. Adília Lopes ao compor alguns poemas parece insistir em aproximar discursos variados. Esta aproximação, na maioria dos casos inusitada, parece ocasionar no leitor certo estranhamento. Esta "colagem" de discursos promove humor no poema, mas revela também o importante traço intertextual que perpassa a obra desta poetisa. A reformulação deste ditado popular pode ser pensada como o "elo" necessário para se chegar, em seguida, à releitura do sermão de Vieira.

Neste sermão, o autor utiliza alegoricamente a imagem dos peixes para a construção de seu discurso. Em linhas gerais, a atitude do Padre pregador perante seus ouvintes desatentos e pouco interessados em apreender o conteúdo transmitido durante o sermão foi tentar ação semelhante àquela feita por Santo Antônio, quando, ao perceber a falta de ânimo e de interesse das pessoas em relação à palavra de Deus,

> *"deixa as praças, vai-se às praias; deixa a terra, vai-se ao mar, e começa a dizer a altas vozes: já que me não querem ouvir os homens, ouçam-me os peixes. Oh maravilhas do Altíssimo! Oh poderes do que criou o mar, e a terra! Começam a ferver as ondas, começam a concorrer os peixes, os grandes, os maiores, os pequenos, e postos todos por sua ordem com as cabeças de fora da água, Antônio pregava, e eles ouviam".* [105]

A inserção da referência contida neste sermão exemplifica de maneira eficiente a capacidade que a poetisa possui em unir, em um mesmo plano, discursos variados. O uso da imagem do santo católico não é ingênua, nem gratuita, porque é ela a

[104] No primeiro capítulo da dissertação, o poema que mostra a importância que o passado tem na poesia de Adília Lopes é construído a partir de um ditado popular. Dele transcrevo os versos finais: "(…) *as águas que moem / os moinhos / que andam ao contrário / são as águas passadas."*
[105] Idem, p. 318.

responsável em gerar certo estranhamento, confirmando a intersecção dos discursos e revelando a correlação inusitada das imagens principais, a saber, os peixes e o texto.

No sermão de Padre Vieira, optar em pregar aos peixes e não aos homens, que na maioria das vezes não querem ouvir os ensinamentos divinos e preferem deleitar-se no vício e esquecer as virtudes cristãs, consiste em uma espécie de tática argumentativa eficaz, já que "têm os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam" [106]. Portanto, o ato de pregar aos peixes, levando em conta essas especificidades, surtiria mais efeito do que se pregasse aos homens. Segundo o sermão, os peixes estariam aptos a ouvir a palavra de Deus sem colocar impedimentos, nem apresentar empecilhos – eles não falariam durante a pregação, permitindo a continuidade do discurso.

É necessário corroborar, e o sermão de Padre Vieira esclarece este fato magistralmente, que a figura dos peixes usada repetidas vezes serve como uma alegoria para alcançar o objetivo das ideias defendidas pelo padre barroco. Por meio dele, os ouvintes poderiam ouvir e captar, de modo coerente, os ensinamentos cristãos e, a partir deles, procurar meios para encontrar uma melhoria na convivência humana. É preciso lembrar que os sermões de Vieira, seguindo os preceitos religiosos e amparando-se neles, procuravam, dentre outras funções, criticar os desmandos das autoridades, assim como condenar as injustiças cometidas na terra.

Retomando o mote estruturante do poema, isto é, a displicência de Clarice Lispector, Adília Lopes transfere a justificativa contida no sermão de Vieira, segundo a qual é preferível pregar aos peixes e não aos homens, como forma de acentuar sua advertência. Entretanto, ela coloca certo obstáculo na leitura. O verso final do poema, que serve para

[106] Idem, p. 319. O argumento apresentado aqui se opõe àquele colocado pela protagonista de Clarice Lispector. Segundo ela, um dos motivos que contribui para que ela não se lembrasse dos peixes foi justamente o fato desses animais serem mudos como árvores, impossibilitados de falar ou emitir alguma forma de sinal que traduzisse a situação em que se encontravam.

explicitar a quem fora destinada a fala de Santo António, parece não seguir os parâmetros do texto do qual fora retirado, isto é, o sermão do padre barroco. Caso o poema seguisse os mesmos passos do sermão, seria mais esperado encontrar no lugar de "textos" a palavra "homens", já que tanto a repreensão de Santo Antonio, como a de Vieira, é direcionada aos homens. Desta forma, seria mais coerente – ao menos para justificar a culpa atribuída à Clarice Lispector – que a fala de Santo Antônio, no poema, fosse direcionada aos homens, e não aos textos, como finaliza Adília.

Esta substituição é responsável por gerar uma relatividade no poema, ou melhor, ela aponta uma nova perspectiva para a questão orquestrada nos versos anteriores. Neles (versos 1 a 10), parecia clara e pontual a preferência do sujeito poético pelos peixes. Contudo, com o acréscimo do novo diálogo (verso 13), a poetisa aponta também a importância dos textos. Assim, apesar de lermos a defesa dos peixes em quase todo o poema, o último verso fecha com a imagem dos textos.

Estendendo ainda mais este debate, ao usar "textos" ao invés de "homens", Adília Lopes chama a atenção para uma questão fundamental: ela parece corroborar o papel da literatura, entendida aqui como ferramenta crucial e responsável pela transmissão e conservação das histórias. Como apontado no poema sobre Fernando Pessoa (2° capítulo), os textos podem funcionar como "baús", por meio dos quais, todo o conhecimento é repassado e difundido. Desta forma, pode-se dizer que muitos dos embates que giram em torno da vida humana são transmitidos pelos textos. A literatura exerce seguramente uma posição de destaque para a transmissão e a divulgação de ideias. Só sabemos da escolha que o sujeito poético quer defender graças ao texto. São as palavras que compõem o poema, ou seja, a sua matéria prima, que desempenham a função de transmitir o conteúdo.

Guiando-se por este caminho, pode-se pensar que o conhecimento que temos do mundo é de certa forma um conhecimento discursivo. São os mais variados textos que apreendemos em contextos diversos durante a vida que constroem e formatam nossa percepção de mundo. Vale lembrar aqui que os sermões de Padre Vieira, possuindo um alto valor retórico, são construídos por meio de complexas estruturas discursivas. Desta maneira, se podemos ler os sermões como uma ferramenta voltada para a propagação e disseminação da palavra de Deus, podemos também encará-los como um poderoso instrumento discursivo.

Enfim, tendo em mente os apontamentos feitos aqui, poder-se-ia questionar o porquê da citação de Vieira com o restante do poema de Adília Lopes. A resposta para essa pergunta parece residir no objetivo almejado pela poetisa: para recriminar Clarice Lispector – tomando emprestadas ideias da própria escritora brasileira – Adília compõe, à sua maneira, um poema em forma de sermão.

Neste "poema-sermão", o motivo das acusações encontra-se na displicência da escritora brasileira, que para tentar não ser "incriminada" e buscar um meio para provar sua inocência, faz um livro infantil, relatando justamente o incidente com os peixes. Adília Lopes, irônica e perspicaz, encontra no enredo desta história infantil a matéria principal para a composição de seu poema. Como forma de acentuar sua acusação, Adília se vale da ideia contida no texto de Vieira, para construir, à sua maneira, uma espécie de sermão, o qual, por sua vez, distancia-se do formato erudito e bem planejado, executado pelo padre barroco. A poetisa reveste de maneira lúdica e bem humorada a sua ideia de sermão, trazendo-a para a contemporaneidade.

Apesar de usar estratégias diferentes para estabelecer o diálogo com as escritoras escolhidas para apontar o diálogo com a contemporaneidade, Adília Lopes encontra um ponto convergente para a criação e "manutenção" dos dois poemas analisados: os

animais. A presença deles revela não só a importância que possuem dentro da poética adiliana, como também deixa transparecer um traço singular desta poetisa: a ausência de subordinação entre homens e animais. Diferente do que encontramos em muitos autores, pode-se afirmar, em linhas gerais, que os animais residem no mesmo plano que os homens, podendo, em alguns momentos, desempenhar uma posição de destaque.

Convém destacar também que a escolha dos animais, o cisne para a Fiama e os peixes para Lispector, não foi aleatória, nem despreocupada. Adília Lopes, como uma leitora atenta, soube problematizar a relação que cada um desses animais estabelece com suas respectivas autoras. Assim, encena verbalmente a eterna disputa entre o cisne e a Fiama – convém reiterar que a perseguição do animal será por toda a vida – e aponta, com humor, o deslize que Clarice Lispector cometeu ao deixar morrer os peixes. Como forma de dar mais "peso" à represália feita à Clarice, Adília Lopes reformula um famoso ditado popular e parodia um pequeno fragmento de um texto de Vieira, com o intuito de transformar seu prosaico poema em um eficaz sermão.

Considerações finais

No decorrer desta dissertação me servi de algumas imagens para pensar a poesia de Adília Lopes. Uma delas foi a da colcha de retalhos, metáfora usada para mostrar a maneira como a poetisa retira, recorta e também copia trechos e fragmentos de outros escritores para compor seus poemas. Esta imagem percorreu, direta ou indiretamente, as análises aqui feitas. Em alguns poemas, era evidente a "costura" fabricada por Adília, em outros, os recortes apareciam de modo sutil e quase despercebido.

Apoiar-se neste procedimento não é característica única desta poetisa. Muitos escritores também se valem desta ferramenta literária para compor suas obras. A imagem da colcha de retalhos é utilizada como sinônimo de intertextualidade, recurso literário fundamental para o desenvolvimento literário. Tendo em mente este aspecto, apontar o diálogo existente na poesia de Adília Lopes com outros escritores serviu, em boa parte, para constatar o papel e a função da intertextualidade – o eterno retorno dos textos – como também mostrar as particularidades da poética adiliana.

A poesia de Adília Lopes revela-se como uma caixa de surpresa. Quando lemos alguns poemas seus, podemos pensar, à primeira vista, que estamos diante de uma brincadeira ou ainda lendo algo que parece não levar muito a sério o tema ou o assunto abordado. O aspecto lúdico presente em boa parte de seus versos permite apontar esta primeira impressão. Entretanto, quando passamos a olhar mais detidamente – e com mais cuidado – notamos que por trás desta leitura superficial há indícios que podem nos revelar novos caminhos.

Para evidenciar o que se escondia atrás desta superfície, procurei encontrar, primeiramente, no diálogo constante que sua obra estabelece com outros escritores, uma abertura que possibilitou novas interpretações.

Para mostrar a carga e a potência poéticas dos poemas, precisei "ancorar-me" em dois recursos literários recorrentes na poesia de Adília: a paródia e a ironia. Por meio deles pude observar a espécie de "alquimia" verbal feita por ela. A poetisa, ao fazer um discurso intertextual, procura soluções, verbais ou formais, almejando sempre atualizar determinado tema. A união destes recursos, somados a outros mecanismos linguísticos próprios de sua escrita, ocasiona, por exemplo, "desvios" durante a leitura. Isto faz com que aquilo que parece ter uma única direção, encontre novos caminhos interpretativos.

Como apontado por alguns críticos, a linguagem de Adília Lopes, com forte apelo coloquial, parece ser um dos fatores, se não o principal, que corrobora o tom lúdico, experimentado em muitos poemas. Em alguns casos, a poetisa se vale de uma linguagem cotidiana para debater um tema elevado e erudito. Em outros, ela mescla discursos variados. Em muitos poemas nos deparamos com uma referência de um grande escritor dialogando harmoniosamente com um ditado popular.

Para questionar Camões, Pessoa, Fiama e Clarice, Adília Lopes parece partir de um local "cotidiano" para produzir o debate almejado. Assim, por exemplo, para o diálogo com a tradição, ela se vale de uma linguagem cotidiana e "apequenada" para tratar, contemporaneamente, da "eterna" problemática em torno do amor pensada por Camões; assim como questionar as atitudes do poeta Ricardo Reis e a sua postura perante a vida. Segundo Adília Lopes, Reis precisa experimentar a vida concretamente. É preciso que ele não só discorra sobre o amor, mas experimente-o de forma intensa e carnal. O resultado do diálogo com a tradição gerou os dois (anti) poemas pensados por Adília para cada autor: o anti-Camões e o anti-Ricardo Reis. Adília Lopes, através destes diálogos, problematiza as leituras cristalizadas bastantes difundidas no campo literário. Ela propõe, em contrapartida, uma espécie de fissura cujo objetivo é mostrar novas perspectivas e diferentes pontos de vista.

O tom lúdico e paródico que presenciamos no diálogo com a tradição tem outra disposição quando passamos ao diálogo com a contemporaneidade. De um lado, vimos o poema sobre Fiama, proveniente do árduo debate, concreto e abstrato, entre a poetisa e o cisne; de outro, o "poema-sermão" direcionado à escritora brasileira. Clarice Lispector foi poeticamente repreendida devido ao seu descuido.

Para a construção destes diálogos, Adília Lopes, agindo como uma "*bricoleuse*", cita ainda outras vozes, acentuando a complexidade do poema e possibilitando novos questionamentos. Assim, por exemplo, "invoca" Cesário Verde para reconfigurar o naufrágio camoniano, agora visualmente percebido na folha; Saramago para acentuar a crítica ao heterônimo Reis e Vieira para relativizar a represália feita à Clarice Lispector. Acoplar esses pequenos "apontamentos" no corpo do poema reitera a posição de leitora atenta sempre procurando (re)aproveitar discursos, trazendo-os para os dias atuais. Em muitos casos, Adília desestabiliza mesmo o leitor ao propor aproximações que, à primeira vista, soam desconexas e estranhas. Contudo, valendo-se de sua erudição, ela atinge um alto grau de complexidade, deixando aquilo que parecia ser uma simples provocação para alcançar um verdadeiro e significativo questionamento.

O poder de síntese de seus versos configura outro fator importante. Poderíamos traduzir esta característica do seguinte modo: quanto menos palavras usar para atingir o máximo de sentido, melhor será o resultado. Adília Lopes parece seguir este preceito. Nos poemas trabalhados aqui, vimos que, a escolha das palavras, somada ao arranjo e a repetição bem orquestrados, garantiu uma multiplicidade de sentidos. Este sintoma parece comprovar a capacidade de Adília Lopes em fazer, pensando nos preceitos defendidos por São Francisco de Assis e "incorporados" pela poetisa, com que o pouco de que dispõe seja transformado em muito.

A paródia e a ironia corroboram o aspecto bem humorado de sua poética. Ao revisitar um conhecido escritor ou artista, a poetisa, por exemplo, não deixa de lado o humor que pode ser colocado em meio à "conversa". Esta dose de humor, em outros poemas, é combinada com ações diversas. No primeiro capítulo, por exemplo, fica explícita a crueldade, sintetizada na ação da musa que para fazer com que o sujeito lírico cante adequadamente precisa cortar-lhe a língua.

Enfim, como forma de questionar algumas generalizações simplificadoras em torno da poesia de Adília Lopes, pode-se afirmar que a tessitura poética elaborada por ela permite ao leitor encontrar uma série de questionamentos pertinentes, disfarçada sob a simples aparência extraída de uma primeira leitura. São, seguramente, estas indagações que permitem situar Adília Lopes como uma poetisa que, à sua maneira, busca forma de retratar poeticamente a contemporaneidade da qual participa. E se, para isso, ela utiliza uma linguagem prosaica e de fácil compreensão, ela "esconde" sutilmente os elementos necessários que nos estimulam a interpretar e participar ativamente de seu jogo poético.

Referências bibliográficas

Bibliografia Principal

Lopes, Adília. *Dobra*. Lisboa: Assírio Alvim, 2009.

_____ *Adília Lopes: Antologia*. SP: Cosac & Naify, 2002.

_____ *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*. Lisboa: Ed. Angelus Novus, 1998.

_____ *Irmã Barata, Irmã Batata*. Lisboa: Ed. Angelus Novus, 2000.

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

_____ *Andar a pé*. Ilustrações de Bárbara A. Pacheco. Lisboa: Averno, 2013.

Bibliografia sobre Adília Lopes

Diogo, Américo António Lindeza. "Poemas com Pessoa". In: *O Poeta de Pondichéry, posfácio*. Lisboa: Ed. Angelus Novus, 1998.

_____ "Entrevista com Adília Lopes". In: *Inimigo rumor*, n° 10. RJ: 7 letras, p. 18-23, maio de 2001.

Farra, Maria Lúcia Dal. *Adília e seus femininos.* XII Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, maio de 2012.

Guerreiro, Antonio. "A morte do artista". In: *O expresso*, 2001. Disponível em: http://www.arlindo-.com/200301.html. Acesso em 05/06/2011.

Oliveira, Nelson. *Adília Lopes e o anedotário contemporâneo*. In: Revista Calibán RJ: n° 11, 2009.

_____ *O jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea*. 2008. 207 f. Dissertação (doutorado em Letras) SP: USP, 2008.

Pedrosa, Célia. "Entrevista de Adília Lopes", In: *Inimigo rumor*, n° 20. SP: Cosac Naify; RJ: 7 letras, 2008.

Martelo, Rosa Maria. *Adília Lopes – ironista*. Revista Scripta. Org. Lélia P. Duarte. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2° semestre 2004.

Silva, Sofia Maria de Sousa. *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) RJ: PUC, 2007.

Süssekind, Flora. "Com outra letra que não a minha". In: *Adília Lopes: Antologia*, posfácio. SP: Cosac & Naify, 2002.

Bibliografia geral

A Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. RJ: Sociedade Bíblica do Brasil. 1957.

Agamben, Giorno. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

Alves, Ida Ferreira; "Releituras da tradição lírica na poesia portuguesa moderno-contemporânea." In: *Modernidade Lírica: construção e legado*. Org. Antônio D. Pires, Maria Lúcia O. Fernandes. SP: Cultura acadêmica. 2005.

Andresen, Sophia de M. Breyner. *Livro sexto*. Lisboa: Ed. Caminho, 2003.

Barthes, Roland. *O Grão da Voz*. Trad. Anamaria Skinner, RJ: Francisco Alves, 1995.

_____ *Roland Barthes por Roland Barthes.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 1975.

_____ *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2008.

_____ *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Perspectiva, 2009.

Barrento, João. *A espiral vertiginosa*. Lisboa: Ed. Cotovia, 2001

Baudelaire, Charles. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. RJ: Paz e Terra, 1996.

Bauman, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Claúdia M. Gama. RJ: Jorge Zahar, 1998.

Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987.

_____ *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzein. RJ: Zahar, 2001.

Bloom, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita, - 2ª ed. RJ: Imago Ed., 2002.

Borges, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. SP: Companhia das Letras, 2007.

Bosi, Alfredo. *Céu, Inferno*. SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

Brandão, Fiama H. Pais. "Bestiário". In: *Obra breve*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2006.

Breton, Andre. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993.

Camões, Luís de. *Versos e alguma prosa*. Prefácio e seleção de textos de Eugénio de Andrade. Lisboa: Moraes editores, 1977

Carroll, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2008.

Cesário Verde, José Joaquim. "O sentimento dum ocidental". In: *Obra completa de Cesário Verde*. Org. por Joel Serrão. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

Chevalier, Jean et ali. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et ali. 8.ed. RJ: José Olympio, 2008.

Coelho, Eduardo Prado. *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70, 1972.

Coelho, Nelly Novaes. *Escritores portugueses do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, 2007.

Compagnon, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Ed. du Seuil, 1990.

Corradin, Flávia Maria, Org. Jacoto, Lilian. *Literatura Portuguesa ontem, hoje*. SP: Paulistana, 2008.

Deleuze, Gilles; **Guattari**, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*/vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. SP: Ed. 34, 1995.

Douglas, J.D. *O novo dicionário da Bíblia*. Trad. João Bentes. Vol II. SP: Ed. Vida Nova, 1986

Fiorin, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. SP: Ática, 2008.

Harvey, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail U. Sobral, Maria S. Gonçalves. 17ª ed. SP: Ed. Loyola, 1992.

Heidegger, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Sá. C. Schuback. RJ: Vozes, Ed. Universitária São Francisco, 2003.

Hesíodo. "O mundo como função das Musas". In: *Teogonia*. Estudo e tradução: Jaa Torrano, SP: Iluminuras, 1995.

Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo cruz. RJ: Imago Ed., 1991.

_____ *Uma teoria do pós-modernismo*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.

_____ *Uma Teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989.

Horace. *Oeuvres*. Trad. e Introd. François Richard. Paris: Garnier-Flammarion, 1976.

Kaplan, E. Ann et al. *O Mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Org. E. Ann Kaplan; Trad. Vera Ribeiro. RJ: Jorge Zahar Ed. 1993.

Kristeva, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena F. Ferraz. SP: Ed. Perspectiva. 1974.

Larousse, Pierre. *Grand dictionaire universel du XIXᵉ/* vol. 13, Paris, 1985.

Lourenço, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. SP: Cia das letras, 1999.

_____ *Poesia e metafísica*. Lisboa: Gradiva, 2002.

Lispector, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. 6ª ed. RJ: Nova Fronteira, 1983.

_____ *Fernando Pessoa revisitado*. 2ª Ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

Martelo, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campos das letras, 2007.

_____ "Fiama e a 'fala perfeita'. In: *Em parte incerta – estudos da poesia portuguesa moderna e contemporânea.* Porto: Campo das Letras, 2004.

_____ "Nomear os nomes". In: *A forma informe – leitura de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

Paz. Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. RJ: Nova Fronteira. 1982.

Perrone-Moisés, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3ªed. SP: Martins Fontes, 2005.

Pessoa, Fernando. *Obras em prosa*. Org. Cleonice Berardinelli, RJ: Nova Aguilar, 10ª impr. da 1ª Ed., 2004.

_____ *Obra poética*. Org. introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. RJ: Companhia Aguilar Editora, 1965.

Pino, Claudia A. *A ficção da escrita*. SP: Ateliê Editorial, 2004.

Ramalho, Américo da Costa. "Camões e os seus contemporâneos". In: *Camões no seu tempo e no nosso*. Livraria Almeina, Coimbra, 1992.

Rosa, António Ramos. *Incisões oblíquas – estudos sobre a poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Caminho, 1987.

Said, Edward W. *Estilo tardio*. Trad: Samuel Titan Jr. SP: Cia das Letras, 2009.

Samoyault, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. SP: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Saramago. José. "O ano da morte de Ricardo Reis". In: *Obras de José Saramago*. vol. III. Porto: Lello & irmãos editores. 1991.

Schneider, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

Tabucchi, Antonio. *Pessoana mínima*. Lousã: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

Vieira, Antônio. *Sermões: Padre Antonio Vieira*. Org. Alcir Pécora. SP: Hedra, 2000.

Internet

Queiroz, Mirna. "O naufrágio". In: Luís Vaz de Camões. In: http://www.vidaslusofonas.pt/luis_de_camoes.htm. Acesso em 24/06/2012.

Junior site. In: *http://www.junior.te.pt/servlets/Rua?P=Portugal&ID=215*. Acesso em 24/06/2012.

Anexos

Outros poemas de Adília Lopes

"A mais pequena distração
pode causar a morte do artista
o domador de tigres
tem de prestar muita atenção
ao tigre
se não o tigre come-o
o pintor de jarras com crisântemos
falha uma natureza morta
e em desespero de causa
come a jarra com os crisântemos
que horror engoliu vidro moído
mas não foi bem isso" (*A pão e água de colônia*, p. 67)

PATRONYMICA ROMANICA

"mais où sont lês dames d´antan, et leurs noms…?"
Joseph-Maria Piel, "Sobre Mumadorna e nomes de outras donas medievais"

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

(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. Morais, tem 9 anos. Entretanto, gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias." (*Irmã barata, irmã batata*, p.420)

"Uma raposa que tinha brincado com outra
no quintal da casa da mãe
às fábulas de La Fontaine antes de as ter lido
e que depois as leu e disse
as fábulas de La Fontaine tinham razão!
ficou com muita vontade de ir para a floresta

brincar a sério às fábulas de La Fontaine
à entrada da floresta estava uma raposa
a raposa perguntou isto é uma floresta
a sério ou a fingir?
a raposa da entrada da floresta
achou a pergunta tão ingénua
que achou que não valia a pena
estar a explicar à outra
que ali ou se come ou se é comido
e que para quem come como para quem é comido
saber se ali é uma floresta a sério ou a fingir
não é uma questão pertinente
isto aqui é uma casa particular
respondeu a raposa
e bocejou" (*Os 5 livros de versos salvaram o tio*, p. 155)

"Acredito mais
na existência
de Deus
do que na minha

Desconfio
de quem escreve
direito
por linhas direitas" (*A mulher-a-dias*, p. 476)

Cesário Verde

Sentimento dum ocidental
A Guerra Junqueiro

I
Avé-Maria

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,

As edificações somente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

E evoco, então, as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
De um couraçado inglês vogam os escaleres;
E em terra num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar alguns hotéis da moda.

Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trôpego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!

Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Descalças! Nas descargas de carvão,
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção!

II
Noite Fechada

Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
O Aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de <<dom>>!

E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração que se enche e que se abisma.

A espaços, iluminam-se os andares,
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos

Alastram em lençol os seus reflexos brancos;
E a Lua lembra o circo e os jogos malabares.

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História eu me aventuro e alargo.

Na parte que abateu no terremoto,
Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas;
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto.

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutrora ascende, num pilar!

E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;
Inflama-se um palácio em face de um casebre.

Partem patrulhas de cavalaria
Dos arcos dos quartéis que foram já conventos:
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos,
Derramam-se por toda a capital, que esfria.

Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvadas a sorrir às montras dos ourives.

E mais: as costureiras, as floristas
Descem dos magasins, causam-me sobressaltos;
Custa-lhes a elevar os seus pescoços altos
E muitas delas são comparsas ou coristas.

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
Entro na brasserie; às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

III
Ao gás

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arripia os ombros quase nus.

Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
Ver círios laterais, ver filas de capelas,

Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
Em uma catedral de um comprimento imenso.
As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.

Num cutileiro, de avental, ao torno,
Um forjador maneja um malho, rubramente;
E de uma padaria exala-se, inda quente,
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.

E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo dessem;
Casas de confecções e modas resplandecem;
Pelas vitrines olha um ratoneiro imberbe.

Longas descidas! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A esguia difusão dos vossos reverberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!

Que grande cobra, a lúbrica pessoa,
Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!
Sua excelência atrai, magnética, entre luxo,
Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.

E aquela velha, de bandós! Por vezes,
A sua trai^ne imita um leque antigo, aberto,
Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,
Escarvam, à vitória, os seus mecklemburgueses.

Desdobram-se tecidos estrangeiros;
Plantas ornamentais secam nos mostradores;
Flocos de pós-de-arroz pairam sufocadores,
E em nuvens de cetins requebram-se os caixeiros.

Mas tudo cansa! Apagam-se nas frentes
Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco;
Da solidão regouga um cauteleiro rouco;
Tornam-se mausoléus as armações fulgentes.

<<Dó da miséria!... Compaixão de mim!...>>
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
Pede-me esmola um homenzinho idoso,
Meu velho professor nas aulas de Latim!

IV
Horas mortas

O tecto fundo de oxigénio, de ar,
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,

Enleva-me a quimera azul de transmigrar.

Por baixo, que portões! Que arruamentos!
Um parafuso cai nas lajes, às escuras:
Colocam-se taipais, rangem as fechaduras,
E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos.

E eu sigo, como as linhas de uma pauta
A dupla correnteza augusta das fachadas;
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,
As notas pastoris de uma longínqua flauta.

Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!
Esqueço-me a prever castíssimas esposas,
Que aninhem em mansões de vidro transparente!

Ó nossos filhoes! Que de sonhos ágeis,
Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!
Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,
Numas habitações translúcidas e frágeis.

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.

E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

Eu não receio, todavia, os roubos;
Afastam-se, a distância, os dúbios caminhantes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente, os cães parecem lobos.

E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!

Ricardo Reis

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

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranqüilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
No colo, e que o seu perfume suavize o momento –
Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim – à beira-rio.
Pagã triste e com flores no regaço.

As rosas amo dos jardins de Adônis,
Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.
A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.
Assim façamos nossa vida *um dia*

Inscientes, Lídia, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos.

Poemas de Fiama sobre Cisne

O cisne escreve o poema

Quando oiço a voz do cisne não é
um tópico é antes esta quebra do vento
em que se pode ouvir um cântico.

Embora na literatura ele cante mortal
mente foi o vento no fim do
inverno que parou aqui e a voz nova

do cisne começa a escrever que eu canto.
Também água que escorre cantável por si
em certos momentos foi cantada.

E se falei em Senta ela era das vozes
do canto gráfico a que é toda som
sem modo literário e só hoje um cisne

como ela não como ela na morte
esteve a cantar no jardim sem mito. (*Âmago I*, p.422)

Epístola para um cisne

Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde
quando sob o teu corpo é dia e o sol afaga quedo
ou quando do teu porte há a sombra negra igual
a tudo o que está negro, e é noite, e abandono e medo.
Nem concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma
que te amo no poema e temo o canto imaginado
que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada
quando a minha mãe morte era somente insone.
Nunca viste a beleza, nem a vida e os lábios
que sopram as primeiras e últimas palavras, ou
o hálito que sai sem voz da dor mais desolada.
Nem a doença, a morte e os olhos sem imagens
do ar e das cores várias viste em que tu vogas branco.
É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,
se não sabes que só o teu outro cisne se perde.
Mas quando vi insone e logo morta a minha mãe
estou certa de que a cega, a muda, falsa ave cantou. (*Epístolas e memorandos*, p. 593)

Além destes poemas de Fiama que se encontram em sua *Obra Breve*, transcrevo outro citado por Maria Lúcia Dal Farra. Este poema consta no livro *Cem poemas portugueses no feminino*, publicado em 2005 e organizado por José Fanha e José Jorge Letria.

Cisne, no lago do meu jardim

Desde a idade clássica o poeta
crê que o cisne ao morrer canta.
Mas não cantou. Louco, desceu
da superfície alta das águas
na noite sem clarões, compacta.
Sentiu apenas que entre os vivos,
que adormeciam, a morte vinha
e a moribunda o ouvia.

E os poetas releram de manhã,
nos poemas clássicos, que um cisne
imaginara a dor eterna
da eterna morte humana.