

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO-PPGL**

RAYESLEY RICARTE COSTA

POESIA-A-DIAS: UM PERCURSO POÉTICO EM ADÍLIA LOPES

**MANAUS
2022**

RAYESLEY RICARTE COSTA

POESIA-A-DIAS: UM PERCURSO POÉTICO EM ADÍLIA LOPES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nícia Petreceli Zucolo

**MANAUS
2022**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

C837p Costa, Rayesley Ricarte
Poesia-a-dias: um percurso poético em Adília Lopes / Rayesley Ricarte Costa . 2022
74 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Nícia Petreceli Zucolo
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Adília Lopes. 2. Cânone. 3. Gênero. 4. Paródia. 5. Revisitação literária. I. Zucolo, Nícia Petreceli. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

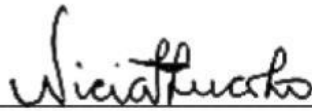
RAYESLEY RICARTE COSTA

“POESIA-A-DIAS: UM PERCURSO POÉTICO EM ADÍLIA LOPES”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 28 de março de 2022.

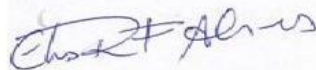
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)



Profa. Dra. Yasmin Serafim (COLÉGIO LATO SENSU)



Profa. Dra. Elis Regina Fernandes Alves (UFAM)

Para minha mãe Ivanilde (*in memoriam*), cujos beijos, cheiro dos cabelos brancos, textura da pele marcada pelo tempo e tom de voz orgulhoso ao dizer “meu filho” nunca esquecerei. E para minha avó Doralice, que sempre foi fonte de amor e sabedoria para enfrentar tempos difíceis.

AGRADECIMENTOS

Aos meus irmãos, que incentivaram a continuidade do estudo que se apresenta.

Ao meu pai, que, com sua simplicidade, e sem entender muito bem o que significa essa trajetória, valoriza o caminho que tenho percorrido.

À Soraya Chain, amiga querida, com quem tenho compartilhado nos últimos anos os sabores e dissabores da vida.

À Raíssa Almeida, exemplo de força, pelo companheirismo e compreensão de sempre.

À Viviane Ferreira por ter estado ao meu lado durante os anos da graduação, pela cumplicidade e pelos votos de sucesso sempre.

À Nícia Zucolo, pelo convite, em 2014, para fazer parte do grupo de pesquisa, por não ter desistido de mim, por ter me mostrado caminhos possíveis, por ser minha mãe-de-alma; agradecimento nenhum é capaz – e aqui me afundo nos clichês – de demonstrar minha admiração, respeito e amor que sinto.

MITO

A escritora pobre remendada quase cega entrevada a sobreviver numa mansarda a alimentar-se de cevada e rabanetes a coser para fora alegremente a escrever romances à luz da lamparina não existe.

15/8/14

Adília Lopes

ANTI-NAZI

*A limpeza / pode ser / pior que a porcaria // A ordem /
pode ser / a maior / desordem*

Adília Lopes

RESUMO

O texto apresenta uma discussão acerca da literatura produzida por Adília Lopes, escritora contemporânea portuguesa, cuja inscrição literária se deu em 1985, com o livro *Um jogo bastante perigoso*. Considerando o cânone literário, deparamo-nos com poucas mulheres ocupando os espaços de frequente debate, e isso nada tem que ver com a qualidade de suas obras, mas com as relações de poder no ambiente academicista, que colocam à margem as produções de autoria feminina. Adília Lopes, não diferentemente, tem sua literatura inicialmente desprestigiada pela crítica literária, porque esta considera que seus versos prosaicos *demais*, bem como a referência constante aos textos tradicionais – canônicos, e a aparente associação entre sujeito empírico e lírico configuram-se como um amadorismo, funcionando apenas como um projeto, não consolidado, de autoria. Não por acaso, Osvaldo Silvestre (1999) aponta que, se Adília é autora, que seria, então, um autor? E acrescenta uma resolução: um nome entre aspas, talvez. Em torno disso, e em observância à trajetória percorrida para sua inserção no cânone, propomos traçar um panorama acerca da recensão à obra, buscando atrelar à esta dificuldade as questões de gênero, que, como autora das margens – autoria feminina – precisou subverter as formas fixas dos poemas e das estruturas de poder que são impostas às mulheres. Resgatando a análise de Anna Klobucka (2009), com sua vasta obra, a autora pratica um terrorismo discursivo, que se propõe a embarçar os que se fecham na categoria de pessoas sérias, dignas e leitoras de poesia. Além disso, buscamos ainda lançar um olhar sobre a produção de Adília, que a enxergue não somente como uma autora com vasta leitura dos clássicos, com as citações constantes, mas também como aquela que inscreve no âmbito literário novas formas de fazer poesia, e, por isso mesmo, inaugura uma *literatura própria de autoria feminina*. Para dar sustentação a nossa abordagem, apoiamo-nos nas reflexões de Ana Bela Almeida, Anna Klobucka, Joan Scott, Rosa Maria Martelo, Linda Hutcheon, Antonio Candido, Octávio Paz, João Gomes Esteves, entre outros.

Palavras-chave: Adília Lopes. Cânone. Gênero. Paródia. Revisitação literária.

RESUMEN

El texto presenta una discusión sobre la literatura producida por Adília Lopes, escritora portuguesa contemporánea, cuya inscripción literaria ocurrió en 1985, con el libro *Um jogo bastante perigoso*. Considerando el canon literario, encontramos pocas mujeres ocupando los espacios de debate frecuente, y esto no tiene que ver con la calidad de sus obras, sino con las relaciones de poder en el ámbito académico, que ponen al margen las producciones femeninas. Adília Lopes, no muy diferente, tiene su literatura inicialmente desacreditada por la crítica literaria, por considerar que sus versos son demasiado prosaicos, así como la constante referencia a textos tradicionales – canónicos, y la aparente asociación entre temas empíricos y líricos se configuran como un amateurismo, funcionando sólo como un proyecto no consolidado de autoría. No es casual que Osvaldo Silvestre (1999) señale que, si Adília es autora, qué sería un autor? Y añade una resolución: un nombre entre comillas, quizás. En torno a ello, y en cumplimiento del camino recorrido para su inserción en el canon, nos proponemos trazar un panorama de la reseña de la obra, buscando vincular a esta dificultad las cuestiones de género, que como autor de los márgenes – autoría femenina – había que subvertir las formas de los poemas y de las estructuras de poder que imponen a las mujeres. Rescatando el análisis de Anna Klobucka (2009), con su vasta obra, la autora practica un terrorismo discursivo, que pretende avergonzar a quienes caen en la categoría de personas serias, dignas y lectores de poesía. Además, también buscamos dar una mirada a la procción de Adília, que la ve no sólo como una autora con una vasta lectura de los clásicos, con constantes citas, sino también como una que inscribe nuevas formas de hacer poesía en el campo literario, y, por eso mismo, inaugura su propia literatura de autoría femenina. Para apoyar nuestro enfoque, nos apoyamos en las reflexiones de Ana Bela Almeida, Anna Klobucka, Joan Scott, Rosa Maria Martelo, Linda Hutcheon, Antonio Candido, Octávio Paz, João Gomes Esteves, entre otros.

Palabras clave: Adília Lopes. Canon. Género. Parodia. Repaso literario.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
CAPÍTULO 1: GÊNERO, RECEPÇÃO E CANÔNE: A INSCRIÇÃO LITERÁRIA DE ADÍLIA LOPES	15
1.1 Apontamentos teóricos.....	19
1.2 Obra e recepção de Adília Lopes.....	27
1.3 Adília desnuda: a poesia nua	33
1.4 Adormecer e absolver: a (in)transitividade em dois poemas de Adília	39
CAPÍTULO 2: O TEMPO ORIGINAL SE ENCARNA NUM INSTANTE: A REVISITAÇÃO LITERÁRIA EM ADÍLIA.....	44
2.1 Um jogo bastante perigoso.....	53
2.2 A tradição em um jogo bastante perigoso e para além dele.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	72

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Vivo numa sociedade / de homens / posso convidar / um
homem / que conheço mal / para sair / mas ele achava
estranho / e nem eu gostava / de fazer isso.*

Adília Lopes

Adília Lopes, autora de que trataremos aqui, é pseudônimo¹ de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Sua aparição literária se dá em 1984 no Anuário de Poetas não Publicados da editora portuguesa Assírio & Alvim; posteriormente, em 1985, tem *Um jogo bastante perigoso* publicado pela mesma editora, título que anuncia os perigos a que estão sujeitos autora e leitores. Diz-se deste modo porque sua produção é negligenciada, quando de sua publicação, o que reconhecerá Adília como apenas um “projeto” de autoria, porque não estará afeita às convenções literárias², ao distanciamento entre obra e vida, ao rebuscamento da linguagem, à metrificacão dos versos, em suma: aos modos de fazer literatura, perpetuados pela tradição literária.

Acerca da recepção da obra de Adília, Ana Bela Almeida (2016, p. 9-10) aduz que sua produção “trouxe à literatura portuguesa o maior desassossego do final do século XX, ao questionar como nenhuma outra nas últimas décadas”, reitere-se: como nenhuma outra, “se esta poesia é mesmo poesia e se a autora corresponde à autora”. Essas indagações nos ajudam a perceber que a construção poética de Adília – devido ao seu vocabulário pouco ou quase nada erudito, o cotidiano em forma de prosa, os ditados populares, as referências constantes aos autores consagrados, ou mesmo aos comerciais de TV – está sob suspeita daqueles que, legitimados pelos títulos acadêmicos, optam por distanciá-la dos grandes centros de discussão,

¹ Transcrevemos aqui a explicação de Adília acerca do surgimento de seu pseudônimo em entrevista publicada na Revista Inimigo Rumor em 2001: “Os nomes dos autores e das obras funcionam como marcas registradas ou topônimos. Mas é mais que isso. Por exemplo, as duas epígrafes da minha Obra referem-se à temporada no Inferno, a minha grande depressão, que aconteceu há 20 anos (Primavera de 1981). Desse mergulho até ao fundo do pantanal, da fossa, como se eu fosse Prometeu, um Prometeu que vai buscar o fogo às profundezas do lodo, é que nasceu a Adília Lopes em 1983. Adília Lopes é um nome de crisma. Maria José é o nome de baptismo.

²É fato que ignorar e deslegitimar a produção de mulheres não se dá apenas no século em que Adília Lopes escreve, como veremos no texto que se apresenta. Destaque-se aqui, ilustrando um distanciamento histórico de aproximadamente 100 anos, a trajetória de Emily Dickinson, poetisa do século XIX, cuja obra e recepção em muito se assemelham às de Adília. Sobre Dickinson, Natália Wiechmann (2012) nos adianta, em observância às reflexões de Harold Bloom, que há originalidade em sua literatura, verificada “na apropriação e redefinição do lugar comum realizadas na poesia e que revela o trabalho intelectual de sua escrita. [...] A poeta se apropria de termos que possuem significado simples no cotidiano, mas os reveste de nova significação a partir de sua articulação com o todo do poema, isto é, ela dá sentidos próprios às palavras e as esvazia de outros” (WIECHMANN, 2012, p. 72-73). Para Harold Bloom (1995, p. 297 apud WIECHMANN, 2012, p. 73), o lugar de Emily Dickinson no cânone se deve à rebeldia de seus poemas contra as tradições poéticas anteriores. Importante notar, nesse sentido, que independente do tempo em que escrevem, as mulheres têm sido questionadas e deslegitimadas em razão de sua não convenção à tradição literária e, por isso, têm pagado alto preço para serem reconhecidas como produtoras de literatura.

quando, na verdade, deveriam analisá-la anulando seus próprios *preconceitos literários*. Destacamos aqui, sobre isso, as perguntas que Osvaldo Manuel Silvestre (1999, p. 75 apud ALMEIDA, 2016, p. 10) fez em crítica acerca da obra de Adília: “se ‘Adília’ é uma autora, o que é um autor? Um nome entre aspas, talvez? Uma outra errata sem fim?”. Além do conteúdo de seus textos já mencionados, há um outro elemento que funciona como basilar para distanciá-la do cânone: sua condição de mulher, em uma sociedade cujas estruturas de poder ainda se configuram em torno do *sujeito-homem*. É fato que transgredir, subverter essas estruturas condicionam as minorias ao campo do apagamento, porque assim o corpo social tem feito ao longo dos séculos; é por meio do silenciar que essas formas de opressão operam para se fortalecerem e perpetuarem. No entanto, considerando os diversos estudos construídos sobre Adília Lopes, nota-se que sua ascensão é um fato incontestável, bastando simples pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, em observância ao contexto brasileiro.

Ana Klobucka (2009, p. 314) parece nos dar uma resposta consistente às iniciativas críticas que buscam submeter a produção de Adília à margem do cânone. Para Klobucka, Adília

tem-se empenhado precisamente, de um modo consistente e explícito, em espancar a poesia, ou melhor, os leitores presos a fórmulas de contemplação estética incompatíveis com o ingénuo e sofisticadíssimo terrorismo discursivo praticado pela autora. Talvez daí derive a razão principal do embaraço de ver espancar pessoas adultas, sérias e dignas, categoria a que se presume pertencerem maioritariamente leitores de poesia [...] (KLOBUCKA, 2009, p. 314)

Eis aqui o *terrorismo* impetrado pela autora: a subversão das formas fixas, o que fere diretamente os leitores críticos, isto porque o método da escritora *espanca* aqueles que se jugam cultos e distantes de formas menos complexas, em suas acepções – observe-se que se instaura, neste ponto, uma violência a partir das palavras, as quais, como em um jogo bastante perigoso, atuam como armas para desarmar os soldados defensores da *boa-literatura*. Faremos notar, no entanto, no decorrer de nossas análises, que a complexidade de Adília está aliada justamente ao que se tem considerado prosaico demais.

Em torno disso, considerando sua produção e a crítica que inicialmente não a reconhece como literatura, poder-se-ia dizer que *O poeta de Pondichéry*, de 1986, sua segunda obra publicada, é, alegoricamente, uma releitura de seu relacionamento com a recepção literária, isto porque, nesse contexto de negligência, Diderot, personagem de Adília no referido livro, resgatando o filósofo e escritor do século XVII, ao receber o jovem poeta,

que lhe apresenta os versos que produz, aconselha-o a não produzir mais, porque são maus e nunca serão bons; que requeira de seus pais, que são joalheiros, uma trouxa de joias e vá delas viver. Observando-se esse contexto, pode-se aduzir que a autora é a jovem-poeta que faz maus versos, analisada por Diderot, figura que pode representar, inclusive, a estrutura de poder que a afasta do cânone português.

É sabido, no entanto, que o jogo bastante perigoso inscreveu a *poetisa* no campo literário (segundo Adília, se existe na língua a palavra, que se use, então, para referir-se àquela que escreve poesias), que conta com mais de 30 obras publicadas, algumas reimpressas, outras traduzidas para o inglês e francês, além das antologias, sendo mais recente no âmbito brasileiro (2019) a de Sofia de Sousa Silva – *Aqui estão as minhas contas: antologia poética*, professora de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Neste texto, buscamos analisar a obra de Adília Lopes à luz das relações gênero, questionar padrões, valores e conceitos impostos pela sociedade, bem como perquirir a trajetória poética da autora.

Para tanto, adotamos a pesquisa de caráter bibliográfico, tendo como ponto de partida os livros de conteúdo histórico *Movimentos de mulheres em Portugal, décadas de 70 e 80*, de Manuela Tavares, e *A liga republicana das mulheres portuguesas*, de João Gomes Esteves, perfazendo a trajetória de lutas da mulher em Portugal. Apoiamo-nos, para traçarmos um panorama sobre a aceitação de Adília no contexto de Portugal Contemporâneo, na obra *Adília Lopes*, de Ana Bela Almeida; aqui, também nos utilizamos de Anna Klobucka, com *O formato mulher: emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Na perspectiva de gênero, trouxemos Joan Scott, a fim de relacionar a trajetória de escrita, publicação e recepção da autora às relações de poder socialmente estabelecidas. Com o intuito de tratarmos da linguagem poética, lançamos mão de Octávio Paz – *O arco e a lira*, com o qual elaboramos, associando-o ao título da primeira publicação de Adília, a ideia de que a poesia é mediadora entre os tempos, a partir da qual se constrói uma performance violenta com as palavras. Também nos utilizamos de Antonio Candido para a compreensão da literatura enquanto uma necessidade humana, de denúncia, sobretudo.

Em linhas gerais, o texto que se apresenta está dividido em dois capítulos, os quais buscam perfazer um caminho da poesia produzida por Adília Lopes. No primeiro, lançamos um olhar para a inscrição da autora no plano literário em 1985 e, para além disso, traçamos um panorama sobre a recepção da obra de Adília pela crítica em Portugal. É também nesse instante em que associamos sua produção às questões de gênero, aduzindo que seus poemas

propõem reflexões sobre as estruturas de poder e violências a que os sujeitos femininos, representados pelos seus eu-líricos, são submetidos. Assim, inferimos que a literatura de Adília é um instrumento de subversão, porque, além de denunciar violências, apresenta vozes que buscam também transgredir os papéis sociais associados às mulheres ao longo do tempo.

No segundo capítulo, a revisitação literária, por meio dos ecos que são percebidos nos poemas, faz-se objeto principal de análise. Não nos interessa observar as referências ao canônico e ao contemporâneo como citação ou intertextualidade apenas; aqui, buscamos ler a poesia de Adília como uma construção singular, porque remonta a forma fixa e contexto do texto original, sustentando-se no que propõe Linda Hutcheon acerca da teoria da paródia.

CAPÍTULO 1: GÊNERO, RECEPÇÃO E CANÔNE: A INSCRIÇÃO LITERÁRIA DE ADÍLIA LOPES

*Não sou / menos / que Einstein / nem que / Claudia
Schiffer / não sou / mais / que uma osga / ou que uma
barata / não sou mais / inteligente / que um mongolóide
/ tenho um Q.I. / no limite / superior / da média / todos
diferentes / todos iguais / incluo também / os animais / o
que nos separa / dos animais / é o pecado original / não
é o reconhecimento / no espelho / nem o complexo / de
Édipo.*

Adília Lopes

Dobra, poesia reunida de Adília Lopes, torna-se, de modo geral, objeto principal deste estudo, e nele buscaremos as formas de representação do feminino na sociedade a partir da literatura. Para tanto, identificamos que a produção poética de Adília versa em torno de questões corriqueiras do cotidiano, de modo que leva o leitor a refletir criticamente a partir dela.

Adília, no texto “Sobre o meu novo livro de poemas” (2014), afirma que

[...] cada verso, cada palavra é uma peça. Pela disposição na página e pela feitura cada poema é uma trança ou uma tripa. Não me contento com pouco, só me contento com tudo, com o todo. Ou como dizia S. Francisco de Assis (cito de cor), preciso de pouco, e desse pouco, preciso de muito pouco. [...] os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida (LOPES, 2014, p. 443).

A partir disso, verificamos seu comprometimento com questões sociais, sobretudo humanas, pois é dessa forma que denuncia, a partir de seus eu líricos quase sempre femininos, o tratamento dado às mulheres em torno do que se convencionou como padrão de comportamento ou de beleza. Desta forma, as vozes dos poemas de Adília vão contra a ideia arraigada na sociedade patriarcal de que a mulher tem de ser a que possui a fala “em tom professoral”, estereótipo atrelado ao tom de voz feminino, que deve ser suave, compassivo e permissivo.

Logo, a obra de Adília se apresenta como um mecanismo de subversão e intervenção, postas as circunstâncias em que são representados os femininos – a pluralidade do feminino. Em torno do poema, objeto de que nos apropriaremos para perquirir a produção de Adília, Octávio Paz aduz que

Todo poema, seja qual for a sua índole, lírica, épica ou dramática, manifesta uma maneira peculiar de ser histórico; mas para captar realmente essa singularidade não basta enunciá-la de forma abstrata [...] mas abordar o poema em sua realidade

histórica e ver de maneira mais concreta qual é a sua função dentro de uma sociedade (PAZ, 2014, p. 200).

Ainda na perspectiva de Octávio Paz, reconhecemos, deste modo, que os poemas carregam memórias e histórias por serem eles mediadores dos tempos, uma vez que o tempo original – o primeiro – se encarna num instante – o agora. Logo, o poeta cria imagens e poemas; e o poema faz do leitor imagem e poesia.

Ao nos voltarmos à condição feminina, compreendemos que investigá-la, à luz da Literatura, é pensar de que modo as personagens femininas são construídas e representadas na sociedade a partir dessa literatura. Além disso, há de ser pensada a autoria, se masculina ou feminina. Queiramos nós ou não, esse fato – o da autoria - diz respeito às múltiplas formas de representação de um grupo social que por muito tempo foi colocado à margem da sociedade.

Por estar à margem, a esse grupo sempre foram destinadas as tarefas mais sensíveis e menos “mentais” (STEARNS, 2007), pois, deste modo, a sociedade machista e patriarcal se organizaria para deixar a mulher longe do espaço público, uma vez que é um espaço de saber e autonomia, de acordo com Patrícia Rocha (2014) em *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Essa perspectiva, infelizmente, ainda se faz presente neste século, embora as mulheres tenham conquistado um espaço significativo na sociedade.

Sob esse viés, convém destacar que as organizações políticas, sobretudo aquelas cujos governos são autoritários, sempre buscaram exercer sobre as mulheres o controle, proibindo a participação na vida pública e impondo regras de vestiário a estas. Joan Scott (1995), no texto *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*, alerta:

No momento crítico para a hegemonia jacobina, durante a Revolução Francesa, no momento em que Stalin se apoderou do controle da autoridade, na implementação da política nazista na Alemanha ou no triunfo do Ayatolá Komehini no Irã, em todas essas circunstâncias, os governantes emergentes legitimaram a dominação, a força, a autoridade central e o poder dominante como masculinos (os inimigos, os forasteiros, os subversivos e a fraqueza como femininos) e literalmente traduziram esse código em leis que puseram as mulheres em seu lugar (SCOTT, 1995, págs. 90-91).

Ainda na perspectiva de Scott, veremos que as leis que se valem do controle das mulheres não encontram sentido em si mesmas, pois não haveria para o Estado nenhum ganho imediato, senão a necessidade da “construção e da consolidação de um poder” (p. 91). Não distante disso, Adília Lopes (2014), em *Dr. Salazar*, retrará o contexto ditatorial português, conduzido por Salazar: Era proibido / conviver // Era proibido / viver // Era proibido / ser feliz

// Só se podia / poupar / e gastar / mal gasto // Os vinhos / e os perfumes / não se usavam / apodreciam / nas garrafas // Ele era / o nosso pai / e o nosso padrasto// [...] (p. 536-537). Certamente, o que se vê nos versos é uma narrativa sobre a condição do povo português, e a representação do poder por meio das figuras paternalistas (pai e padrasto), que se reverberam no mercado de trabalho, na educação e no sistema político. Antes, porém, faz-se importante notar que a crítica que se faz à ditadura salazarista parte de um olhar de dentro da casa, isto porque os elementos que dão sustentação ao corpo do poema (vinhos, perfumes, poupar) refletem o espaço privado, recôndito, a clausura a que estavam submetidos; nesse sentido, e considerando a condição feminina no contexto português de que trataremos aqui, nota-se que há um *lugar-comum* para esta voz lírica: o espaço doméstico, também dominado por figuras masculinas, dissociando, assim, os sujeitos dos espaços público e doméstico, dado o objetivo de ferir a democracia. Sobre esse aspecto, Flávia Biroli (2014, p. 33), nos adianta que

[...] é impossível descolar a esfera política da vida social, a vida pública da vida privada, quando se tem como objetivo a construção de uma sociedade democrática. Faz sentido, assim, abandonar a visão de que esfera privada e esfera pública correspondem a “lugares” e “tempos” distintos na vida dos indivíduos, passando a discuti-las como um complexo diferenciado de relações, de práticas e de direitos [...] permanentemente imbricados, uma vez que os efeitos dos arranjos, das relações de poder e dos direitos garantidos em uma das esferas serão sentidos na outra (BIROLI, 2014, p. 33)

Desta forma, qualquer estrutura – política, familiar, social – que reduza os sujeitos a um *espaço* único, ignorando o direito de transitarem e de se mostrarem indivíduos múltiplos, será reconhecida pela história como a estrutura que silencia, nega a existência de uma sociedade plural, suprimindo suas condições de cidadãos de direito, em prol de reverberar o autoritarismo. Além disso, convém explicitar que as esferas pública e privada não podem ser analisadas isoladamente, porque, como nos adiantou Flávia Biroli, os efeitos de uma se estendem a outra. Noutras palavras, as decisões públicas, políticas, implicam diretamente, como se viu no poema, no âmbito privado, doméstico, da mesma forma que a estrutura privada (o pai e o padrasto do poema) se estende à vida social, pública, fornecendo, desta maneira, um ciclo de reverberação de poderes, sejam quais forem e, por isso mesmo, reflete-se na citação de Biroli que estas relações devem ser compreendidas a partir de sua complexidade, porque estão imbricadas na busca por uma sociedade cada vez mais igualitária.

Em *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas: uma organização política e feminista*, João Gomes Esteves traz à luz, por meio de epígrafe, Geraldine Scanlon. Ela, por sua vez, aduz que “A educação é talvez o caminho mais importante para a emancipação, já

que a ignorância é uma forma tanto de manter as mulheres em condição de sujeição quanto para justificá-la³. (SCANLON, 1986, p. 15 apud ESTEVES, 1991, p. 74, *tradução nossa*). Noutras palavras, a ignorância, a falta de instrução é o principal meio para manter a mulher subalternizada. Por esse mesmo viés, mais à frente, Esteves (1991) elucidará que a Liga assume a máxima de que educar é lutar, haja vista que “é a educação que pode transformar os costumes, aperfeiçoar os caracteres e preparar um futuro melhor” (p.75).

Nesse sentido, movimentos feministas lutaram para que tivessem ascensão por meio da instrução, pois dessa forma poderiam estar em igualdade e partir para o espaço público. Destarte, Ana de Castro Osório propõe que enquanto as reacionárias⁴ “levantarão igrejas, nós abriremos escolas” (OSÓRIO, 1909, p. 2 apud ESTEVES, 1991, p. 75). Essa assertiva nos leva a refletir acerca da influência da Igreja no comportamento feminino, já que sempre buscou pregar a desigualdade, submissão ao homem, em vez de pregar a equidade.

Sabe-se, acertadamente, que a construção de gênero pautada na diferença sexual, perpetuada historicamente a partir da formação das civilizações, bem como pela história da criação em gênese bíblico, e tão bem aceita contemporaneamente, torna-se um grande espaço de discussão. Vale, todavia, notar que a essa construção de papéis interessa a valorização do masculino em detrimento da submissão feminina. Pierre Bourdieu (2002), em *A incorporação da dominação*, texto de *A dominação masculina*, ilustra de que maneira a ordem social exclui as mulheres de tarefas nobres – como estar à frente da condução da charrua – impondo-lhes lugares subalternos, posto que “são elas que carregam o estrume, e, na colheita das azeitas, são elas que as juntam do chão, com as crianças, enquanto os homens manejam a vara para fazê-las cair das árvores” (BOURDIEU, 2002, p. 34). Com isso, ensina-se às mulheres uma postura reclusa do corpo, para atender à virilidade, força e destreza do homem, marcando a base das diferenças sociais.

Esta condição de inferioridade se reverbera noutros contextos sociais, a partir da sujeição do corpo, compreendida por Pierre Bourdieu como a naturalização de uma ética. Para o autor, a honra masculina poderá ser entendida como “enfrentar, olhar de frente e com a postura ereta (que corresponde à de um militar perfilado entre nós)” – por isso mesmo, demarca-se o poder e autoridade com que as relações sociais são gerenciadas, e “do mesmo

³ “La educación es probablemente la condición previa más importante para la emancipación, pues la ignorancia es un medio tanto para mantener sometida a la mujer como para justificar ese sometimiento” (SCANLON, 1986, p. 15 apud ESTEVES, 1991, p. 74)

⁴ O termo “reacionárias” é usado por João Gomes Esteves para introduzir a citação de Ana de Castro Osório. Talvez, Esteves não tenha pensado a respeito das imposições da igreja e da sociedade de modo geral, e as tenha classificado, as que estavam para cumprir as doutrinas da igreja, de modo equivocado, pois não é uma questão tão simples quanto parece; envolve, sobretudo, questões estruturais. As que estavam a “abrir igrejas”, sempre estiveram cercadas de ensinamentos religiosos e não científicos, possivelmente.

modo a submissão feminina parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter, nas posturas curvas, flexíveis, e na docilidade correlativa que se julga convir à mulher” (BOURDIEU, 2002, p. 34), de modo a reiterar que as meninas/mulheres são ensinadas a lembrar-se sempre das formas de postar o corpo, desintegrando-se, para caber na maneira de andar, de movimentar as mãos,

de erguer a cabeça ou os olhos, de olhar de frente, nos olhos, ou, pelo contrário, abaixá-los para os pés etc., maneiras que estão prenhes de uma ética, de uma política e de uma cosmologia (toda a nossa ética, sem falar em nossa estética, assenta-se no sistema dos adjetivos cardeais, elevado/baixo, direito/torto, rígido/flexível, aberto/fechado, uma boa parte dos quais designa também posições ou disposições do corpo ou de alguma de suas partes – e.g a “frente alta” ou a “cabeça baixa”) (BOURDIEU, 2002, p. 34)

As questões aqui colocadas se fazem indispensáveis para pensarmos o espaço conquistado pelo feminino na sociedade e, sobretudo, na literatura, quando envolto dessas definições que o coloca num âmbito de sujeição. Nesse sentido, em observância às obras trabalhadas no ensino básico e superior, verifica-se que quase sempre são de autoria masculina – não há o que contestar, talvez, quanto à qualidade das obras escolhidas; o que deve ser contestada é a pouca inserção de obras de autoria feminina, perpetrando assim a falta de reconhecimento pelo cânone –; vez ou outra uma obra feminina é levada à luz por pertencer ao cânone literário. Outras não têm suas obras reconhecidas, embora sejam produções que mereçam destaque quanto à qualidade da autoria.

Fazem-se, pois, necessários estudos que versem em torno da produção literária de autoria feminina, para que, assim, a História possa ser contada a partir de um outro olhar, o feminino. É a isto que nos propomos, com a análise da produção de Adília Lopes.

1.1 Apontamentos teóricos

Em 75, achava que sabia pouco de política. Falava-se muito de marxismo e eu não tinha lido Marx. Achei que estava pouco informada. Fechei-me em casa a ler Marx, Engels e Lenine. [...] Os caracteres da escrita dão-me prazer.

Adília Lopes

Considerando as reflexões postas até aqui, é imprescindível que pensemos em uma História que não ignore a existência de mulheres para a consolidação de uma sociedade mais justa e igualitária. É fato que há, desde muito, a construção de um pensamento – graças a

movimentos de mulheres, estudos acadêmicos – que traz à luz vozes de mulheres que foram silenciadas em detrimento do privilégio branco, masculino, de bom poder aquisitivo, com seus feitos “heroicos” e dominantes. Escrever essa *nova história* tem, então, como pressuposto principal “[...] a mudança de postura dos historiadores frente aos fatos que foram, desde sempre, disseminados segundo escolhas de caráter extremamente elitistas [...]” (MACHADO, 2017, p. 44), propondo, deste modo, uma revisão dos cânones histórico-literários.

Não se pode aludir simplesmente a existência de uma história das mulheres no campo da ciência, da política, das revoluções, da escrita literária, das transformações, sem que haja reflexão acerca da categoria de gênero durante esta construção, o que implica um outro significado ao conhecimento histórico, como nos propõe Joan Scott (1988), no texto *O problema da invisibilidade*, isso porque o que se busca é uma revisão historiográfica da presença das mulheres como sujeitos ativos desta história. Somente assim será possível compreender a importância de Mariana Alcoforado, de Marquesa de Alorna, de Teresa Margarida, de Florbela Espanca, de Maria Teresa Horta, de Maria Isabel Barreno, de Maria Velho da Costa, de Adília Lopes para a materialização da representatividade feminina na história e na literatura, vertentes que muito têm sido consideradas para análises literárias.

Nesse sentido, torna-se importante reconhecer que os livros de História versam a partir da perspectiva do historiador, envolto de uma ideologia dominante, mostrando, certamente, o que esta ideologia acredita ser a verdade. Não podemos generalizar ao ponto de dizer que tudo o que temos de História não é verdade, mesmo que o conceito de verdade seja frágil, no entanto, é importante pensar que todo discurso é ideológico, configurando-se como parte da História, uma vez que, se não convém aos privilegiados, por exemplo, não é impressa, não servindo como objeto de estudos ou como sujeitos da História.

Nesse sentido, discorreremos acerca da Literatura como um dos mecanismos dos quais se utilizam os escritores não canônicos para subverterem o poder dominante que quer, a todo custo, silenciar grupos ainda considerados minorias, que vão contra o que se constituiu dizer sobre eles. Vale dizer também que a literatura não se constitui como verdade absoluta, mas funciona como este instrumento de representações de vozes nos espaços de poder (salas de aulas das universidades, bibliotecas, teatros), e faz isso por meio do olhar daqueles que estão sob o jugo da academia, da sociedade elitista, a qual descredibiliza suas vivências. Dessa forma, o fazer literário garantirá narrativa sobre uma *outra* História, a história que permaneceu por muito tempo sob o grosso pó do esquecimento: a História a partir da perspectiva das mulheres, dos pobres, dos negros, dos homossexuais etc.

O texto literário pode se constituir, pois, como histórico, mesmo que a História não esteja marcadamente nele. Sobre este aspecto do texto literário, entrelaçando História e Literatura, Flávio Loureiro Chaves aduz que “talvez possamos nos distanciar então daqueles romances declaradamente atrelados à crônica histórica, para lermos num outro lugar uma *outra* História; a História que, sem ser rotulada como tal, pode ser inferida ao longo do texto de ficção” (p. 19). Desta forma, pode-se dizer que a leitura e análise acerca da obra de Adília Lopes permite-nos remontar, em certa medida, a história de Portugal, bem como acompanhar a construção de uma *História das Mulheres* em Portugal, investigando como a questão de gênero se torna imprescindível para perfazer novos caminhos de pesquisa literária.

Por meio dos poemas, Adília apresenta, ideia já definida até aqui, a História em torno de uma perspectiva de gênero, e isto muito tem que ver com o campo da representação (mulheres discorrendo sobre a condição das mulheres). Nosso olhar se voltará, nesse sentido, ao conceito desenvolvido pela professora Joan Scott (1995), no já referido texto. Para ela, gênero deverá ser observado como um elemento que constitui as relações sociais, tendo como fundamento as diferenças entre os sexos; deverá também ser entendido como uma maneira inicial de significar as relações de poder. Em síntese, nas palavras de Scott, “O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana” (1995, p. 89).

É desta forma que a autoria feminina atua, buscando trazer à luz um olhar mais aguçado sobre a própria condição de mulher e, ao fazer isto, promove reparos, ainda que mínimos, aos danos causados ao feminino pelos papéis sociais atrelados às mulheres, constituídos estruturalmente ao longo da História. Dizemos desta forma porque sabemos que a narrativa histórico-literária portuguesa, por exemplo, tem se mostrado quase indistintamente pelo olhar de uma autoria e personagens masculinos.

Nesse sentido, Ana Klobucka (2002, p. 64-78) tem nos ajudado a refletir acerca do processo de autoria e sobre *Poéticas do feminino*, ao nos perguntar, resgatando a crítica literária feminista de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979): “que significa ser uma mulher escritora numa cultura cujas definições fundamentais da autoridade literária são (...) tanto disfarçadamente como abertamente patriarcais?” (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 45-46 apud KLOBUCKA, 2009, p. 66). Longe de respostas concretas, aduzimos que a autoria de mulheres modela uma história literária não mais sob tutela de uma figura masculina, porque tem representado a si mesma e a outras, construindo uma literatura com identidade própria, marcando-se precisamente quem está a falar. Ana Klobucka (2009, p. 67), voltando-se ainda às definições de feminino e masculino e à desigualdade simbólica e material – e por extensão,

desigualdade entre mulheres e homens que escrevem poesia, conclui que esse fato – o das diferenças – motivou o desejo de “autodefinição independente que a crítica feminista procurou acentuar nas suas (re)leituras das obras de autoria feminina”.

Ademais, de forma a ilustrar essas releituras em torno da autodefinição, Klobucka traz à baila o estudo *A louca no sótão*, de Gilbert e Gubar (1979), já referenciadas, cujo título nos alerta para o espaço de escrita e a caracterização das escritoras na literatura inglesa e americana oitocentista. Para as autoras, a maior parte das obras analisadas no estudo são “uma narrativa da mulher escritora em demanda da sua própria história; trata-se, por outras palavras, de uma busca de autodefinição empreendida pela mulher” (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 45-46 apud KLOBUCKA, 2009, p. 76).

Desta forma, considerando as questões de gênero, que envolvem o processo de representação (ou autodefinição) e de autoridade da escrita que se anuncia, Adília Lopes, no livro *A mulher-a-dias* (2002), incluso em *Dobra* (2014), reunião de sua obra, apresenta-nos o poema “Poetisa-fêmea, poeta-macho”, que ilustra, certamente, o que Scott propôs enquanto conceito de gênero, sobretudo quando nos adianta que a diferença entre os sexos tem sido engendrada em torno da dominação e do controle das mulheres (p. 91). Do poema, destacamos aqui alguns versos que ilustram a construção de gênero a partir das relações sociais no campo da produção/profissão poética, já que é “construído igualmente na economia, na organização política” (1995, p. 91), no mercado de trabalho, nas escolas etc. O eu-lírico apresenta-se despido, não necessariamente de roupas, mas de formalidades, demonstrando-se aberto, inclusivo às interpelações.

1
Eu estou nua
eu estou viva
eu sou eu

Eu uso gravata
e, olhe, não foi barata

2
Sou uma poetisa-fêmea
falo do falo

Sou um poeta-macho
sacho

3
Sou um poeta-macho
sou um desmancha-prazeres
sou um empata-fodas

Sou uma poetisa fêmea

para mim
é tudo bestial

4
Sou um poeta macho
sou arrogante
sou um pé de Dante

Sou um poeta-macho
sou um facto
sou um fato

5
Sou um poeta macho
tenho um gabinete
sou uma poetisa-fêmea
escrevo na rerete

Sou um poeta-macho
sou um badalo
sou uma poetisa-fêmea
calo-me

6
A poetisa fêmea
toca viola
o poeta macho
viola-a

[...]

(LOPES, 2014, p. 460-461)

No aprofundamento da leitura do poema, podemos aduzir que há vozes líricas diferentes, podendo representar o sujeito feminino e o masculino, como o próprio título sugere (Poetisa-fêmea, poeta-macho). Estes parecem ter seus espaços de fala demarcados, visualizados seja por meio da quebra de estrofes, seja pelo gênero gramatical das palavras. É importante observar que se cria uma categoria de sujeito em torno do objeto-língua, não bastando dizer poetisa (e vale lembrar que se construiu uma ideia pejorativa sobre o termo, atrelando a ele uma produção menor, sem prestígio) ou poeta somente. Considerando isso, a professora Sofia de Sousa Silva (2019, p. 161-162), no texto “*Escolhemos continuar*”: *Adília Lopes e a memória da poesia*, discorre acerca da preferência da escritora, tratando antes de duas correntes nas quais Adília não se encaixa. A primeira corresponde àqueles que consideram que a poesia não tem gênero e por isso deve-se sempre dizer *um poeta*, para se referir a ambos os gêneros; a segunda, faz a flexão do artigo *um/uma* poeta, ainda que a língua não comporte a ideia do substantivo como comum de dois gêneros. Por fim, Silva esclarece:

Durante muito tempo, o termo poetisa carregou uma conotação negativa, como se se associasse aos estereótipos do feminino: menor, doméstico, íntimo, sentimental, açucarado. Talvez seja para se afastar disso que alguns escolhem dizer uma poeta. Uma terceira corrente, na qual Adília Lopes parece inserir-se, entende que flexionar o termo no feminino – uma poetisa – não é diminuí-lo de nenhum modo, e ainda afirmar uma diferença (SILVA, 2019, p. 161-162).

Nessa construção, então, por meio do jogo entre as palavras fêmea e macho, estabeleceu haver dois gêneros gramaticais que distinguem aqueles que escrevem poemas, tal como sugeriu em entrevista a Carlos Vaz Marques em 2005: “Não gosto muito que me chamem poeta. Sou uma mulher, não sou um homem. E se há as palavras ‘poetisa’ e ‘poeta’... Há palavras que não têm feminino e masculino, mas esta tem”. Nesse jogo de (in)compreensões, é curiosa a nomeação dos sujeitos a partir dos termos fêmea e macho, usados, costumeiramente, à adjetivação animal, para lhe conferir o sexo.

Nota-se que a poetisa-fêmea na primeira parte – e não ignoraremos nunca a autoria feminina a que temos nos referido – apresenta-se como um sujeito nu, distante de adornos que a transfigurem ou lhe confirmem um estado de performance (“Eu estou nua / eu estou viva / eu sou eu”). Por outro lado, o poeta-macho prefere distinguir-se pela gravata, o que denotará prestígio, respeito e, por conseguinte, poder, pelo menos econômico, ainda que forjado (“e, olhe, não foi barata”).

Na segunda parte, a poetisa-fêmea rompe paradigmas ao se apropriar, pela linguagem escrita ou falada (o que sugere o uso do verbo “falo”) de um símbolo que representa um poder social; doutro lado, o poeta-macho atrela-se às “coisas de homem”, a ferramenta de trabalho, o sacho. A ferramenta pode opor-se socialmente ao sujeito feminino, pois, sendo esta, um instrumento para a agricultura, o qual cava – viola – e prepara a terra, seu manuseio *condiciona-se* ao provimento da casa, ideia arraigada, historicamente, à figura masculina.

Em sequência, notamos também que o poeta-macho figura não mais pelo uso da gravata (o símbolo de poder), mas por uma adjetivação que o constrói como um indivíduo, independentemente de seu *prestígio social*, que, na condição de homem-macho, desmancha-razeres e empata-fodas. Considerando as categorias de macho e fêmea enquanto processo de escrita e representação de corpos e desejos, essas características podem sugerir agora a desconstrução desse *sujeito-macho* que, como vemos adiante, é *um facto, um fato* (quarta parte), em todas as formas de dizer, ironicamente. Ademais, pode-se aduzir que ao figurar-se como um fato – terno, em Portugal – o poeta-macho continua a representar ainda uma estrutura de poder associada aos homens. Nesses termos, o terno deverá ser compreendido

como o instrumento de que se reveste para esconder as *fragilidades*, as quais não se coadunam à figura do *macho-homem* na sociedade.

Além disso, há dois espaços construídos em torno do poeta-macho e da poetisa fêmea: o gabinete e a retrete. Por um lado, o primeiro pode representar, recordando-se da primeira estrofe, o espaço de poder atrelado ao sujeito masculino, e o segundo, a retrete, o lugar recôndito, que se volta ao íntimo, ligando-se aos versos iniciais da poetisa-fêmea (eu sou eu). Por outro, e nos parece este mais pertinente, avaliando a produção adiliana, são dois lugares (de poder ou de subalternidade) forjados, porque não refletem a qualidade de suas produções, seja pela crítica literária seja pela comunidade em geral, para ambos os sujeitos, apresentados de forma também irônica pela voz lírica.

Ainda sobre este aspecto, é salutar discorrer acerca do espaço necessário ao sujeito feminino, aludido por Virginia Woolf (2014), em *Um teto todo seu*. No texto, Woolf subverte a encomenda que lhe haviam feito sobre o tema Mulher e Ficção, porque este pressupunha diversos aspectos, os quais, na análise da autora, não compreenderiam o processo real de escrita e de pertencimento a este espaço chamado de *produção literária* de autoria feminina, sobretudo porque não era dada às mulheres a condição (um teto e dinheiro) para tal. Essa reflexão, que extrapola, em certa medida, o que se esperava do tema Mulher e Ficção, nos assegura que, enquanto não houver a compreensão de que é necessário oportunizar os espaços aos sujeitos femininos, estaremos fadados à construção de uma história-crítico-literário-feminista que versará sempre sobre as injustiças, a deslegitimação de existências, porque ainda não teremos assimilado que a retrete, o escuro e a clausura não são lugares que devem estar associados a quaisquer que sejam os indivíduos.

Somem-se a isto, os versos seguintes “Sou um poeta-macho / sou um badalo / sou uma poetisa-fêmea / calo-me”, os quais contradizem versos anteriores “Sou poetisa-fêmea / falo do falo”. É salutar observar que a imagem do badalo sugere, mais uma vez, uma estrutura de poder, agora fálica, associada ao masculino. O badalo, ora sinônimo de sino, ora nomeador da estrutura metálica que é movimentada para produzir o som, na análise de Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 835), “evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois”. Nesse sentido, o *poeta-macho* seria o representante da conexão entre as leis divinas e a sua aplicação na terra, porque mais perto estaria ele de Deus, o que pode ser justificado com a quarta parte do poema (sétima estrofe), quando a voz lírica cita Dante, poeta italiano que faz, em *A Divina Comédia*, a trajetória entre o Inferno e o Paraíso, reforçando, dessa forma, a liberdade do poeta-macho de transitar em diferentes espaços. Além disso, é possível ler que enquanto se busca o ruído

estridente para anunciar a si mesmo, reafirmando-se detentor do poder, a poetisa se cala, porque terá compreendido que o falar, a sua inscrição literária, dará conta de representar a si mesma e outras vozes que se mantêm a ecoar em enfrentamento à estrutura patriarcal instituída, denunciando-a.

Voltando-se aos versos “Sou uma poetisa-fêmea / falo do falo” podemos aduzir que, de um lado a poetisa não mais aceita um *lugar-comum* associado à produção feminina e se apropria do discurso para discorrer inclusive sobre o falo, órgão sexual masculino, destituindo-o do poder que se joga inerente. Por outro lado, o vocábulo “falo” pode estar atrelado também à estrutura verbal, flexionada na primeira pessoa do singular, marcando, desta forma, que a poetisa-fêmea fala do seu falar, fala da própria poesia.

Deve-se ainda retomar a primeira e sexta estrofes do poema, a fim de discorrer acerca do ciclo de violência social ilustrado. Viu-se durante todo o texto que os espaços e papéis, associados às figuras masculina e feminina, estão bem demarcados, necessitando de intervenção urgente para o reposicionamento dos sujeitos líricos ou empíricos. Assim, nota-se que o fato de a *poetisa-fêmea* estar nua, ser ela mesma (eu sou eu), dá margem, na lógica de dominação, à violação do corpo físico ou simbólico pelo *poeta-macho*. Em torno disso, podemos aduzir que o fazer literário de Adília emerge como um mecanismo de denúncia necessário, apontando a literatura como uma necessidade humana.

Sobre isto, Antonio Candido (1972), considerando o bem-estar, a existência humana, ao resgatar as ideias do padre Louis-Joseph Lebet, sobre o que pode e o que não pode ser suprimido, conclui que a Literatura não é um adorno, mas parte necessária para compreender a si e ao outro. A Literatura se enquadra, pois, como um bem “incompressível”, que não pode ser comprimido, suprimido, estando, portanto, condizente com a necessidade de criar, fantasiar, bem como a de deleite, mas não só, uma vez que o texto literário mexe com as estruturas que se estabeleceram, por convenção, no campo “real”; exemplo disto são os direitos suprimidos em tempos de regimes totalitários. Como refúgio, e como forma de denúncia, busca-se a literatura que, como instrumento de resistência, possibilita-nos “Pensar em Direitos Humanos”, tendo como pressuposto

[...] reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo. [...]. É necessário um grande esforço de educação e autoeducação a fim de reconhecermos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que os nossos direitos são mais urgentes que os do próximo (CANDIDO, 1972, p. 110).

Como dito, temos de pensar a literatura como forma de representar uma realidade suprimida dos livros de História e, ao fazermos isto, percebemos que, para manter no anonimato vozes e escritos, o poder dominante se valeu da violência. É, neste momento, que nos damos conta de que para a glória de uns, muitos foram subjugados, inferiorizados, subalternizados, retirando-lhes a própria identidade para que garantissem a outros o triunfo.

1.2 Obra e recepção de Adília Lopes

*Depois / da paixão / e da ausência / ficou a esperança /
e a indulgência // Não sou Marianna / e tu não és
Chamilly // A minha história / é outra / e começa agora
// Estou sempre / a começar.*

Adília Lopes

Adília Lopes enfrenta duras críticas em relação aos seus versos simples (sem métrica, rimas, rebuscamento da linguagem), quase prosaicos, ficando do lado de fora das antologias portuguesas que homenageiam poetas do século XX, e das que homenageiam os do século XXI, como aponta Ana Bela Almeida (2016), em *Adília Lopes*, livro em que se volta a reunir críticas a respeito da produção de Adília. Ressalta-se que o não enquadramento da autora às antologias muito tem que ver com os gostos pessoais dos editores e dos parâmetros (erudição, métrica, forma em linhas gerais) adotados pela academia, e pouco tem que ver com a aceitação de sua obra por parte do público leitor.

Faz-se necessário, no entanto, refletir acerca da legitimação das academias e editoras no que se refere à entrada do autor, e respectivamente a obra, para o cânone literário. Em suas discussões, Ana Bela Almeida infere que há uma distância a percorrer, depois da inserção das obras nos centros que as autenticam. Para tanto, recorre às ideias de Américo Lindeza Diogo quando, em posfácio, em 1998, ao livro *O poeta de Pondichéry*, escreve que “A incorrecção estética e política destes textos não os recomenda em princípio nos ‘lugares’ onde se regula a leitura e a escrita da poesia: faculdades de letras, grandes editoras, grandes críticos, grandes poetas [...]” (DIOGO apud ALMEIDA, 2016, p. 14), para depois Ana Almeida aduzir que “há uma importante distinção entre, por um lado, as ‘as faculdades de letras’ e, por outro, as ‘grandes editoras, grandes críticos e grandes poetas’, no que respeita à passagem das primeiras edições de autor de tiragens reduzidas à aparente aceitação por parte do cânone” (ALMEIDA, 2016, p.15).

Diz-se “aparente aceitação” talvez porque

Poderíamos ser levados a pensar, com Osvaldo Manuel Silvestre, que ‘tudo está bem quando se acaba na Assírio & Alvim e se tem direito a uma capa sombria ou soturna. No entanto, a questão de saber se a literatura portuguesa ‘gosta de Adília’, e se esta alguma vez alcançará um lugar ‘plenamente satisfatório’ no nosso meio literário, continua a não ser de fácil resposta (ALMEIDA, 2016, p 15)

Podemos, em torno desta discussão, inferir os motivos que fazem com que as obras de Adília fiquem à margem do cânone. Os poemas enxutos, aparentemente pouco complexos, não são bem vistos pela crítica, posto que esta chega a afirmar que são mais prosaicos que líricos, embora este não seja um motivo que desqualifique a sua produção. Além disto, poder-se-ia dizer que o trato do corriqueiro, bem como o modo de expô-lo não se configura como novidade para a nova poesia portuguesa. Ainda voltados aos estudos de Ana Almeida, chegamos à ideia de que a produção de Adília não é bem recebida devido a sua aparente ligação com Maria José da Silva Fidalgo de Oliveira, nome de registro de Adília Lopes. Sobre este aspecto, Rosa Maria Martelo infere que

[...] por isto, Adília tem pago um preço elevado: ao acentuar uma cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade, fingimento e alteração que foi determinante para a tradição da poesia moderna, Adília Lopes acabou presa a uma figura autoral muito marcada pela condição autobiográfica que os seus livros sugeriram. E a recepção da sua obra tornou-se uma questão delicada (MARTELO apud ALMEIDA, 2016, p. 21)

Certamente, a questão levantada por Martelo é contestável, postos os estudos que figuram a pessoa do autor e a personagem da obra, principalmente, em se tratando da autobiografia. Isto porque o caráter autobiográfico, a que muitos fazem referência, não invalida a produção literária de Adília, pelo contrário, mostra-nos outro modo de ver as relações que se estabelecem, por meio de sujeito feminino, na sociedade. Além disso, o processo de escrita requer o preenchimento de lacunas, bem como o apagamento de momentos, estratégia que faz com que o texto não se configure como verdade, “autobiográfico”, como muitos apontam, pois é deste modo que o fingimento poético se torna latente.

Ao avançarmos os estudos, deparamo-nos com o pensamento de Elfriede Engelmayer (apud ALMEIDA 2016) ao afirmar que Adília tem sido ignorada pela crítica acadêmica; resta-nos saber o que causa o “ignorar”. Ademais, Osvaldo Manuel Silveira, também citado por Ana Almeida, alerta que os críticos a Adília “geralmente se manifestam pelo silêncio” (p. 21).

Ora, o silêncio, pois, tem sido um meio, do qual muitos se utilizam, para perpetrar injustiças. O silenciamento muito tem que ver com o deixar no anonimato vozes que se fazem necessárias para a compreensão da sociedade enquanto meio de segregação, pautada ainda em pensamentos patriarcais. Ademais, o silenciamento via literatura é latente, seja pelo modo como as personagens femininas são tratadas, seja por ignorar a autoria feminina, por esta não se encaixar nos moldes estabelecidos, geralmente, pelo masculino. Sobre isso, no âmbito da literatura produzida no Brasil, o qual não se difere significativamente de outros cenários do mundo, Regina Dalcastagnè (2012) elabora vasto estudo sobre a produção de 1990 a 2004, analisando um total de 165 autores publicados por grandes editoras – como Record, Companhia das Letras e Rocco, dos quais apenas 45 são mulheres. Esses números, certamente, nos fazem refletir sobre o lugar mínimo da mulher na literatura, que se dá, majoritariamente, por sua condição de gênero e status social desprestigiado. Para Dalcastagnè (2012, p. 159),

[...] A produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculina para singularizar a produção dos homens. Portanto, cada escritora tende a ser vista como representante de uma certa dicção feminina típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriadas às mulheres, enquanto outros ficam praticamente como áreas interditas (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 159)

Nesses termos, é comum que a produção literária de mulheres não seja reconhecida imediatamente, posta a estrutura que insiste em marginalizá-la, categorizando-a como uma literatura menor *por apresentar uma personalidade feminina*, montando-se, assim, um arquétipo de “coisas de mulher” a esta autoria que, não contramão dos estereótipos, apresenta à sociedade uma voz própria, cujo conteúdo versa sobre ser resistências em tempos de silenciamentos, sobre ser dona do próprio corpo e desejo, fato que tem desarmado os fideis de *literatura de mulheres*.

Esses fatos talvez nos ajudem a compreender a não aceitação da obra de Adília pela crítica literária, fazendo com que suas produções sejam pensadas como cartas⁵ não correspondidas, uma vez que não há resposta – positiva – ao fazer literário de Adília. Se noutros campos as mulheres precisam, infelizmente, da legitimação pelo masculino, seria

⁵ É Ana Bela Almeida quem constrói essa imagem ao tratar da recepção da obra adiliana pela crítica literária. Nas palavras da pesquisadora: “O caso de Adília Lopes com as letras portuguesas é, assim, como o da sua *alter-ego* Marianna Alcoforado com o Marquês de Chamilly, a história de um mal-entendido, de uma correspondência intermitente e nem sempre feliz” (ALMEIDA, 2016, p. 22).

utópico demais pensarmos que no âmbito do literário sua inserção está diretamente ligada à qualidade de suas obras, pelo contrário, está atrelada ao gosto pessoal dos que detêm o poder para legitimação.

Antes, porém, podemos pensar acerca da luta de mulheres para a ascensão através da educação, que lhes foi negada por séculos, resgatando-se a empreitada de Mary Wollstonecraft, que escreve, em 1792, a obra *As reivindicações dos direitos das mulheres*. No texto, a autora, valendo-se das consequências econômicas e psicológicas que recaem sobre as mulheres em detrimento da sua dependência e apagamento do campo público, “defende uma educação mais efetiva para elas, capaz de aproveitar-lhes o potencial humano e torná-las aptas a se libertarem da pecha de submissão e da opressão, tornando-se, de fato, cidadãs, como lhes é de direito” (ZOLIN, 2009, p. 220). Em torno disso, constata-se o olhar que se construiu historicamente acerca do sujeito feminino, reservando a ele os traços mais *sensíveis* (as atividades domésticas, o cuidado com a casa e com os filhos), porque a sociedade o considerava inferior intelectualmente, não podendo atuar em atividades atreladas à figura masculina, como a escrita, por exemplo.

Assim, as mulheres não seriam capazes de ascender socialmente, posto que sua condição de mulher correspondia ao espaço privado, o lar; isso se pensarmos em linhas gerais. Todavia, num contexto mais seletivo (e mais recente, com o intuito de perfazer nossa análise literária de Adília Lopes), sobretudo o contexto português, podemos discorrer sobre a condição a que foram postas as mulheres durante o governo totalitário de António Oliveira Salazar. Ressalte-se aqui o momento em que, ao assumir o poder, Salazar afirma que a mulher é o *esteio* da casa, reforçando a ideia de que ela é parte constitutiva, condicionando-a ao espaço privado, sem quaisquer prerrogativas possíveis de saída.

As que subvertiam a *ordem natural* – validada pela ciência universal, quando na Era Vitoriana (1832 – 1901) pesava-se o cérebro feminino e masculino para constatar a inferioridade do primeiro, ou pela tradição religiosa, que compreendia o homem como o *cabeça* da estrutura familiar, a qual se mantém incontestável em diversos contextos religiosos contemporâneos – eram reprimidas no contexto opressor português, continuado por Marcelo Caetano, em 1968, após Salazar ficar incapacitado de exercer o cargo, devido a um hematoma craniano. Exemplo disto são as três *Marias*, processadas quando publicaram *Novas cartas portuguesas*, em 1972, por imoralidade, pornografia e subversão da ordem pública e religiosa (AMARAL, 2010). Segundo Manuela Tavares,

O processo das três Marias, datado de 26 de Maio de 1972, ganha novas solidariedades, não só no país como no estrangeiro. Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Isabel Barreno tinham sido acusadas de ‘ofensas à moral pública’, pela edição do seu livro [...] obra que combatia um sistema social e político assente em formas patriarcais de domínio sobre as mulheres e que continha severas referências à guerra colonial (TAVARES, 2000, p. 25)

Como dito, mulheres tinham de se voltar às questões de mulheres, não podendo denunciar o modo como o governo estava a conduzir o país, bem como tratar dos desejos sexuais. É fato, no entanto, que a construção da autoria feminina em *Novas Cartas Portuguesas* pode ser considerado um manifesto feminista português, desarmando “a moral conservadora de um país fechado ao mundo” (TAVARES, 2000, p. 25).

Adília Lopes, 13 anos após a publicação das *Novas cartas portuguesas*, emerge no cenário literário, com o livro *Um jogo bastante perigoso*, em edição de autor, com pouca tiragem. Antes disso, em 1974, em Abril, mais precisamente, aconteceu a Revolução dos Cravos, que depôs o governo ditatorial, possibilitando, segundo Manuela Tavares (2000), no livro *Movimento de mulheres em Portugal: décadas de 70 e 80*, a

milhares de mulheres [sentirem], pela primeira vez, o que significava ‘participar’ e ‘tomar a palavra’ em reuniões, manifestações, em pequenas e grandes assembleias. Para quem tinha tido como principal horizonte o espaço da casa e dos filhos, esta participação assume um especial significado histórico: ‘o 25 de Abril para as mulheres, foi ter a rua como palco, entendido o espaço ‘rua’ como tudo aquilo que ficava para além das vivências de casa’ (TAVARES, 2000, p. 113)

No entanto, embora a Revolução dos Cravos muito tenha que ver com as conquistas femininas em Portugal, não se pode dizer que depois dela passou-se a viver em igualdade plena de direitos, possibilitando às mulheres o domínio sobre a cena pública ou privada, como sugere este texto que inicia a conclusão do livro, até então negado.

Adília Lopes, 25 anos após a Revolução, no livro *Versos Verdes*, constrói uma voz lírica que questiona o conceito de revolução:

Eu quero foder foder
achadamente
se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma
a revolução
não se faz nas praças
nem nos palácios
(essa é a revolução)

dos fariseus)
a revolução
faz-se na casa de banho
da casa
da escola
do trabalho
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca
hoje é uma relação
de poder
(mesmo no foder) [...]"

(LOPES, 2014, P. 374).

Observa-se que o fazer literário de Adília se apresenta como uma revolução; isto porque a utilização de expressões como “foder” e “foder até morrer” apontam para uma poética que não aceita menos que a liberdade de ser por inteira, somando-se a isso o fato de que as revoluções não têm possibilitado ao sujeito feminino o poder sobre o próprio corpo, concluindo, de certo modo, que a transformação ocorrerá quando os desejos e corpos femininos puderem ser expressos e sentidos inteiramente. Além disso, estabelece-se que a revolução que se quer, enquanto anseio por libertação, deve acontecer dentro de casa, no espaço em que as relações de poder se fortalecem e reverberam na sociedade política. Assim, a autora, alegoricamente, resgata os acontecimentos nomeados como *revoluções*⁶ para sugerir que muito tem que ser mudado nas relações entre os sujeitos (as quais são – até o momento – relações de poder, *mesmo no foder*, quando se verifica a sujeição do feminino ao prazer masculino) para que, de fato, seja uma revolução, momento em que os espaços serão respeitados: os espaços do corpo, dos desejos, da casa, da escola, do trabalho, da rua, locais em que as revoluções são necessárias.

Vale dizer também que a luta das mulheres em movimentos sociais antecedia desde muito a Revolução dos Cravos, como apontam os estudos de Manuela Tavares e, tendo esta acontecido, possibilitou maior participação na sociedade, desde que a elas fossem dadas as oportunidades. Todavia, mesmo que mulheres tenham ocupado os espaços que lhes são de direito, ainda enfrentam preconceitos diversos para a ascensão, isto, passados quase 50 anos.

Em virtude das questões discutidas, reiteramos a necessidade dos estudos literários voltados aos grupos colocados às margens, podendo configurar-se como estudo de obras, objeto deste trabalho, evidenciando visões diferentes das que a história e cânone literário têm

⁶ Sofia de Sousa Silva (2019, p. 137), em nota aos poemas, além de aproximar o texto de Adília ao de Florbela Espanca, como também o faremos mais à frente, estabelece conexão com “Emma Goldman (1969-1940), escritora e ativista anarquista e feminista lituana que atuou nos EUA”, ao trazer à luz frase proferida por ela: I don’t want to be part of your revolution (Se não posso dançar, não quero fazer parte da sua revolução).

difundido, ao ignorar o feminino como sujeito da produção acadêmica e literária. Somente a partir dessas discussões que podemos trazer à luz as vozes, sobretudo as das mulheres, e construir um imaginário que não ignora as produções que versam em torno da condição feminina e da representação do feminino nas obras literárias escritas por estas. Nesse sentido, os poemas adilianos funcionam como mecanismo de reconstituição da identidade dos sujeitos que estão à margem da sociedade, na medida em que critica e denuncia as injustiças a que estão submetidos, e que, em muitos casos, tornam as vítimas ensanguentadas, restando a elas gritos que ecoam através dos textos de Adília Lopes.

1.3 Adília desnuda: a poesia nua

*Eu sou a luva / e a mão / Adília e eu / quero coincidir /
comigo mesma*

Adília Lopes

Os textos muito têm que dizer sobre seus autores. As palavras tratam do que há e do que pode vir a ser. Sob esta ótica os textos são analisados, quando entendidos como ficcionais e, embora ficcionais, carregam aspectos da relação entre o autor e o mundo, o universal, e o mundo particular, subjetivo, que lhe permite existir e criar existências.

Não diferentemente, Adília Lopes apresenta-se ao leitor, revelando-se dona de uma voz que, aos poucos, torna-se audível para os estudos literários. Mais que isso. Adília dá voz, nos seus poemas, às mulheres que ainda precisam lutar para voltar aos espaços que lhes foram tirados. “Ao próximo” dá sustentação a esta ideia:

Ao próximo
dou a mão
ou a lira
é em vão

Escrevo
este poema
para os
e as
que não têm
mãos (LOPES, 2014, p. 545)

A escrita, não só em Adília, mas em todas as que são citadas por ela (e para além delas), como Florbela Espanca, As três Marias de *Novas Cartas Portuguesas*, Mariana Alcoforado das *Cartas Portuguesas*, Clarice Lispector, dentre outras, atua como mecanismo

de resistência, desde a luta travada para terem acesso à educação até serem consideradas, por meio de suas produções, passíveis de estudos por outros.

É possível dizer, nesse sentido, que o conjunto de vozes que se cria a partir da produção literária de Adília denuncia o apagamento de Alcoforado e sua história de amor em detrimento do escândalo que se criaria ao assumir a existência de uma mulher que se entregou aos prazeres mundanos, estando atrelada à religião compulsoriamente; denuncia o silenciamento de Florbela Espanca que, sendo contemporânea de Fernando Pessoa, não teve sua obra reconhecida, até porque, como nos alerta Renata Junqueira (2015), “Florbela era mesmo marginal – porque era mulher e as mulheres não adentraram o espaço restrito aos homens da Geração de Orpheu [..]” (p. 08); apresenta denúncia contra as estruturas de poder (Estado, Igreja, Patriarcado), tal como fizeram Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Tereza Horta, ao proporem *As Novas Cartas Portuguesas*. Alegoricamente, pode-se dizer ainda que estas vozes, juntas, dão sustentação à história da literatura escrita por mulheres, perfazendo o que se propõe no poema: o poema enquanto meio de difundir vozes, como faz Adília com a revisitação da tradição literária.

Em torno disso, selecionamos alguns poemas de Adília, os quais visam a apresentação de uma construção poética, por meio de alegoria ou metalinguagem, instrumentos próprios da obra da escritora.

ARTE POÉTICA

Escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos
nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim
sei que nem tudo que vem às mãos
é peixe
o peixe debate-se
tenta escapar-se
eu persisto
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida ou de morte
quando chego ao fim
descubro que precisei de apanhar o peixe
para me livrar do peixe
livro-me do peixe com o alívio que não sei dizer
(LOPES, 2014, p. 12-13)

O poema *Arte Poética* apresenta, alegoricamente, a fusão da vida à arte, apresentando-se esta última como resultado dos processos de criação. Pescar peixes com as mãos, embora não improvável, requer habilidades e destreza, sobretudo quando este peixe representa o que não está inteiramente sob o controle do pescador/escritor.

Em termos teóricos, Octávio Paz (2014), em *Arco e a Lira*, discorre sobre a linguagem como elemento fundador da história, afirmando, categoricamente que as palavras “são a nossa única realidade, ou pelo menos o único testemunho da nossa realidade” (p. 38), o que reforça, certamente, a ideia de que para “capturar[mos] a linguagem não temos outra saída senão empregá-la” (p. 39).

Adiante, observando ainda o fator linguagem na construção poética, Paz nos dirá que

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornando únicos, como se tivessem acabado de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desarraigamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar (p. 46).

Escrever um poema é, antes de qualquer coisa, entregar-se à luta, sabendo que nem tudo que vem às mãos é peixe, como dito pelo eu lírico, questionando a máxima “tudo o que vem à rede é peixe”; logo, nem tudo que vem às mãos é poema, é necessário moldar, pois as palavras debatem-se e escapam, para, enfim, volver em forma de arte ao livro. Embora encontre resistência no processo de criação, a voz lírica demonstra-se persistente, lutando, de modo a sobreviver por e com as palavras ou morrer com elas e por elas. A luta, pois, nos moldes apresentados pela “Arte Poética”, é uma questão de vida ou de morte, vida ou morte das palavras ou de quem as quer como instrumento para a sobrevivência.

É importante notar que as imagens que se constroem em torno da pesca e da produção poética tornam-se equivalentes, porque visam à reunião de peixes ou de palavras, as quais têm como finalidade a alimentação, seja do corpo físico, considerando os peixes, seja do corpo literário, considerando as palavras. Nessa perspectiva, voltando-se ao plano da construção do texto e às ideias já apresentadas, o ato de escrever poesia funciona como estratégia de ressignificar as experiências de quem a escreve, ou mesmo possibilitar uma cadeia de vozes anônimas ou canônicas que confluem para a representação artística.

Faz-se necessário observar ainda o modo como é finalizada a arte poética. Para que ela aconteça é preciso apanhar as palavras que pintarão a cena; depois de pintada, as palavras são devolvidas à normalidade de seus significados, ficando, entretanto, a ressignificação

destas nos quadros que compõem os livros. Noutros termos, pode-se dizer que a luta travada consiste na necessidade de exteriorizar os sentimentos que, há muito, afligem a existência de quem os possui. Por fim, faz-se válido reconhecer que “em Arte Poética, como em tantos dos poemas de Adília Lopes, a arte é descrita enquanto ofício violento, que arrasta o ser vivente (o poeta) nas suas perigosas malhas” (ALMEIDA, 2016, p. 66), fazendo-o participar (mas também o leitor) de um jogo bastante perigoso.

Outro poema de Adília que nos ajuda a perfazer seu ato literário tem como título *Os poemas que escrevo*:

Os poemas que escrevo
são moinhos
que andam ao contrário
as águas que moem
os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas (LOPES, 2014, p. 25)

Como dito anteriormente, é característico da obra da escritora a resignificação do que já foi dito antes dela. Verifica-se que a base de que se utiliza a autora, no poema acima, é dito popular *águas passadas não movem moinhos*, para discorrer sobre sua escritura, mas vai além, discorre sobre o resultado da sua produção.

Sendo seus poemas moinhos que andam ao contrário, pode-se aduzir que eles não se adequam às normatividades – isto porque não são projetados sob forma fixa, tampouco forjados a partir de vocabulário erudito, estruturas valorizadas por crítica contemporânea à sua inscrição no campo literário – e à ordem “natural” das coisas – posto que seus sujeitos líricos femininos pouco falarão dos amores, da cozinha, dos livros de romance, dos bordados, conteúdos atrelados quase sempre à *literatura de mulher*, pejorativamente.

Percebe-se ainda que em vez de se utilizar de *as águas que movem os moinhos [...]* *são as águas passadas*, utiliza-se de “as águas que moem moinhos [...] são as águas passadas”, marcando aqui certa violência a partir do verbo “moer”, que dilacera, mutila os moinhos. Assim, ao mesmo tempo em que a força da água – da palavra, por extensão – destrói o moinho, fornece matéria – energia – para a produção poética. Em observância à constante revisitação literária da obra adiliana, pode-se dizer que as águas passadas apontam alegoricamente para a tradição, representada nesse momento pelo ditado popular, que faz movimentar a sua escrita contemporânea, sob nova perspectiva.

Um figo é o título do terceiro poema que selecionamos para análise. É o que segue:

UM FIGO

Deixou cair a fotografia
um desconhecido correu atrás dela
para lha entregar
ela recusou-se a pegar na fotografia
mas a senhora deixou cair isto
eu não posso ter deixado cair isto
porque isto não é meu
não queria que ninguém
e sobretudo um desconhecido
suspeitasse que havia uma relação
entre ela e a fotografia
era como se tivesse deixado cair
um lenço cheio de sangue
porque era ela quem estava na fotografia
e nada nos pertence tanto como o sangue
por isso quando uma pessoa se pica num dedo
leva logo o dedo à boca para chupar o sangue
o desconhecido apercebeu-se disso
é um retrato da senhora
pode ser o retrato de alguém muito parecido comigo
mas não sou eu
o desconhecido por ser muito bondoso
não insistiu
e como sabia que os mendigos
não têm dinheiro para tirar fotografias
deu a fotografia a um mendigo
que lhe chamou um figo
(LOPES, 2014, p. 124)

Como em uma série de romance, pode-se perceber que há no poema dois indivíduos a compartilharem de uma experiência corriqueira, da qual seria possível esperar um “felizes para sempre”. Deste modo representamos, porque é um clássico dos clichês deixar cair os livros, o lenço – neste caso a fotografia, ao passo que surge alguém que, como cavalheiro/herói, soluciona a falta de atenção da mocinha. Todavia, no poema, há a quebra dessa expectativa, pois a voz lírica se recusa a pegar na fotografia, negando a ideia de pertencimento entre ela, o sujeito real, e a representação imagética, a persona, ainda que não restasse dúvidas ao desconhecido de que se tratava da mesma pessoa.

Nesse sentido, verifica-se que o sujeito lírico e o empírico precisam ser observados sob prismas diferentes, a fim de que não sejam lidos como sujeitos únicos. Em outras palavras, com o poema, pode-se construir uma crítica aos estudos que, incansavelmente, buscam ler a produção de Adília à luz de um teor confessional, numa associação direta entre criador e criatura. Faz-se importante ainda notar que embora haja semelhança entre a fotografia e quem a deixou cair, as experiências já não são as mesmas; isso para dizer que não se anula a semelhança, mas reconhece-se, sobretudo, a diferença entre a obra e a vida dos escritores.

Outro elemento que merece destaque é o sangue, que funciona como instrumento de aproximação entre os sujeitos lírico e empírico, pois somente este seria capaz de constatar a hibridização, por meio de análise de DNA. Voltando-se à relação sugerida entre autora e obra, a metáfora do sangue nos adianta que a diferença consiste em ser o elemento vital, quando no corpo, e elemento de análise, quando fora dele; assim, embora o líquido possua as mesmas propriedades, a sua localização (se no corpo ou no papel) é que determinará seu significado. Nesse sentido, a produção poética tem como instrumento primeiro a experiência do sujeito empírico, para diluir-se, multiplicar-se, nos sujeitos líricos dos poemas.

Por fim, nota-se que o desconhecido, entrega a fotografia a um mendigo, que a chama de um figo. Em observância ao contexto de produção e recepção já apresentado, pode-se dizer que a produção literária adiliana, representada pela fotografia, simboliza um instrumento sobre o qual deve ser lançado um olhar que vislumbre a objetividade da comunicação de uma ideia. O que se vê imediatamente é a anuência do mendigo, representando o leitor comum, que entra em contato com o texto e busca inteiramente a fruição deste, desvinculando-se das formas fixas perpetradas historicamente.

Além disso, o[s] figo[s], que agora dá[ão] nome à fotografia e, conseqüentemente, à literatura produzida por Adília “[...] são um símbolo de fecundidade, e a este título, são a oferenda geralmente depositada nos rochedos, nas termas e nos santuários dos espíritos guardiões e dos Invisíveis: oferenda essa da qual pode compartilhar o viajante necessitado [...]” (CHEVALIER; GREERBRANT, 1996, p. 428). Essa ideia trazida pelos autores nos ajuda a sugerir que a fotografia-figo-literatura simula um fio que conecta a representação/autoria (fotografia), a ressignificação (interpretação) e a fruição (literatura) dos textos de Adília. Ademais, em sentido mais restrito ao contexto português, “chamar-lhe um figo”, como fez o mendigo ao aceitar a oferta da fotografia, significa ter apreço, apropriar-se, aproveitar a ocasião; assim, sugere-se que o mendigo gostou de receber a fotografia, com a qual, aparentemente, não há identificação ou reconhecimento, já que pertence a outra pessoa que também não se identifica, ou melhor, não permite que seja fácil a identificação consigo mesma. O fato de *chamar-lhe um figo*, resgatando-se o que temos discutido sobre a recepção da obra de Adília Lopes no contexto da crítica literária portuguesa, pode indicar a contemplação da obra de arte, sem quaisquer pretensões de análise técnica, tendo em vista apenas a fruição artística que a fotografia causaria naquele que não tem como tirar fotografias. Noutras palavras, o fazer literário de Adília, distante do academicismo, cumpre a função de deslumbramento ao *visitante* que dela se aproxima sem a preocupação com a forma, linguagem, cores, traços.

1.4 Adormecer e absolver: a (in)transitividade em dois poemas de Adília

Quando não / se pode / bater à porta / bate-se na porta.
Adília Lopes

Notadamente, como já apresentado anteriormente, os textos de Adília apresentam múltiplas vozes ao resgatarem ditados populares, artistas plásticos, poetas clássicos, contos de fadas, propagandas de TV, o cotidiano, o corriqueiro. Sua construção literária, porém, transcende o campo da intertextualidade, porque ressignifica e propõe (re)leituras do tradicional. Sobre este aspecto, Ana Klobucka (2009), no texto *E vários os caminhos (sobre Adília Lopes e Ana Luísa Amaral)*, nos conduzirá a seguinte reflexão:

Como qualquer leitura da poesia de Adília Lopes [...], por mais superficial ou pontual que seja, não pode deixar de revelar [...] as redes de relações que os seus textos tecem com outros textos a que aludem – desde as narrativas exemplares da cultura de raiz judaico-cristã e greco-romana (a Bíblia, Homero e os mitos clássicos, contos de fadas), através do cânone lírico ocidental e nacional, até às obras de poetas e escritores seus contemporâneos, portugueses e não só – são vastas, complexas e dificilmente reconduzíveis a qualquer tipologia comum. (p. 304)

A partir disso, e como veremos no capítulo seguinte, reconhece-se que a obra de Adília fornece campo vasto de pesquisa, porque a complexidade das conexões que estabelece com o passado e o contemporâneo requer vastas páginas escritas, impossíveis de se esgotarem. Ao reposicionar a literatura clássica, a autora sugere uma visão feminista para a construção de uma nova literatura, como se verifica no texto “Eu quero foder / foder achadamente” citado anteriormente. Nele propõe-se uma releitura do texto *Amar*, de Florbela Espanca, publicado em 1931, no livro *Charneca em flor*: “Eu quero amar, amar perdidamente! / Amar só por amar: Aqui... além... / Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente... / Amar! Amar! E não amar ninguém! (ESPANCA, 2015, p. 116). É válido observar que no texto de Florbela há um eu lírico a clamar pela liberdade de amar a quem desejar, independentemente de tempo e espaço entre um e outro amante; é requerida apenas a liberdade de entregar-se desmedidamente, sem culpa, muito embora o termo “perdidamente” também nos alerte para o perder-se em meio a uma entrega que não considera a si mesmo primeiramente. Adília, por outro lado, propõe a ressignificação a partir da linguagem com o termo “foder”, apreciado vulgarmente pela sociedade. Eis um elemento a se considerar: a *tradução* dos versos iniciais de Florbela para a linguagem corriqueira, sem culpa, porque, em termos diretos, busca-se sempre a completude em torno de poder entregar-se a quem e como

quiser, ou mesmo a liberdade de não querer amar ninguém, o que pode ser justificado pelo termo “achadamente” em oposição a “perdidamente”, de Florbela Espanca. É certo também que, atrelada a essa ideia, Adília apresenta uma leitura da Revolução dos Cravos, que, não permitindo ser livre, não é revolução alguma, como já discorremos sobre anteriormente.

Não por acaso que Adília também construiu o livro *Florbela Espanca espanca*, de 1999, sugerindo, como o próprio título aponta, a violência das palavras para apresentar eu líricos que subvertem às condições postas às mulheres ao longo dos séculos. No texto de Osvaldo Silvestre, *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*, citado por Klobucka (2009), enfatiza-se que Adília “detém o papel inquestionável de uma dominadora, a chicotear verbalmente a linguagem e os usos consagrados dela, o público leitor” (p. 314) e por isso mesmo atua como uma transgressora dos papéis de gênero impostos e das formas fixas de se fazer poesia, como os clássicos.

Em observância ao que foi discutido, discorreremos aqui sobre os poemas *Adormecer* e *Absolver*, apresentados em *Dobra*, seguidamente. A escolha dos dois poemas se deu porque apresentam estruturas semelhantes e fazem referência a dois escritores portugueses: Maria Teresa Horta, em *Adormecer*, e Herberto Helder, em *Absolver*, no entanto, não nos ocupamos em investigar a intertextualidade, mas compreendê-los em linhas gerais, aproximando-os quanto aos temas, observando em que medida um é extensão do outro. Observemos o primeiro:

ADORMECER
(com algumas coisas de Maria Teresa Horta)

Preciso de te tocar
caule
gato
corda
mão
abraço-te
a tua roupa
tu
não te divulgo
o teu nome
os teus olhos azuis
a tua gentileza
espero que os partilhes
com alguém querido
como os partilhaste
comigo
amante querido
que não perco
que não deito fora
os meus amantes
não são Gillettes

(não são de usar
e deitar fora)
gosto de adormecer
a lembrar-me de ti
de como me sorrias
de como me olhavas
se os meus poemas
contribuíram para isso
são excelentes (LOPES, 2014, p. 189)

O subtítulo do poema deixa clara a relação deste com o sujeito poético de Maria Teresa Horta, escritora portuguesa cuja obra representa para a literatura o protagonismo do feminino frente aos desejos e controle do próprio corpo. Eis o centro da poética de Horta: um ato de resistência quando o Estado busca exercer o controle sobre as mulheres, negando a elas conhecer os prazeres do próprio corpo. O erotismo, nesse sentido, é basilar para a construção de uma literatura feminista em tempos de apagamentos e silenciamentos de corpos.

Depreende-se do poema a entrega do eu lírico, supostamente feminino, ao amante, com quem tem relações não formalizadas por namoro ou casamento. A entrega, porém, não se restringe ao sexo, mas ao convívio, mesmo que efêmero, como percebido no poema, a partir da necessidade de tocar o amante, desfazendo-o e refazendo-o, quando da pormenorização dos primeiros versos curtos, apontando para uma espécie de ritual. Verifica-se também que as relações ficam enclausuradas, sem que fique claro o motivo; vê-se, certamente que o “não te divulgo” sugere a necessidade do anonimato.

Ao avançarmos a leitura do poema, percebemos que há a lembrança dos encontros com o amante, de como estes fizeram bem à voz lírica, e continuam a fazer mesmo que pelo resgate da memória. Além disso, percebe-se que a criação poética e o sexo são para o eu lírico faces de um mesmo prazer. É válido observar que a lembrança do sorriso e do olhar não estão ligados necessariamente ao prazer sexual, antes pela formulação de uma poesia que contribui para o prazer pleno. Por fim, tal como em Teresa Horta, a voz lírica feminina conduz o desejo, despindo-se do jugo social acerca de desejos; isto representa, não há dúvidas, a criação de uma poética que exclui o exercício de poder sobre as mulheres.

Não podemos afirmar, necessariamente, que o poema seguinte, *Absolver*, é extensão do *Adormecer*, mas é possível buscarmos aproximações, a partir das análises que dispensamos a eles. *Absolver* é o que segue:

ABSOLVER
(com algumas coisas de Herberto Helder)

Chama-se sexo
a uma parte do corpo
como se todo o corpo
as mãos os pés a cabeça
não fossem também sexo
o pénis a vagina
os testículos as maminhas
são frágeis
vulneráveis
estão expostos
à crueldade
são flores
ou musgos
posso estar nua e ser casta
não tenho nada de freira viciosa
e devassa
com toda a minha atenção
toco-te
dou-te os meus sentidos
os meus sentimentos
sinto muito
ter estado muito contigo
é uma coisa boa
que melhora o mundo
que o embeleza
agradeço ter-te encontrado
e ter feito o que fiz contigo
com a cabeça nas mãos
e os olhos cheios de lágrimas
sonho contigo comigo (LOPES, 2014, p. 190)

Vale notar que o título do poema (absolver) sugere isenção de culpa, ou mesmo perdão àquele que tenha errado; adiante, o subtítulo apresenta o texto a partir da remissão a Herberto Helder, poeta português cujo primeiro livro, *Poesia – o amor em visita*, é datado de 1958. Contemporaneamente, Helder é reconhecido como um dos mais originais poetas da língua portuguesa; em vida, cultivava uma atmosfera de mistério, recusando, muitas vezes, homenagens, prêmios e entrevista. Se por acaso ou não, é válido destacar que Adília Lopes não é afeita às exposições, tendo vindo a público pouquíssimas vezes em programas de TV.

Ademais, sobre Helder convém discorrer acerca de sua produção literária vinculada ao erotismo, tendo o sujeito feminino como centro dessa construção. O jogo que faz, no entanto, em relação ao corpo da mulher é um jogo de fragmentação, como nos mostra Rafaella Dias Fernandez (2015), no texto *O erotismo revisitado na poética de Herberto Helder*: “A escrita herbertiana é marcada pela presença corporal, mas o corpo não aparece como unidade, pelo contrário, o que surge são seus vetores de força, os órgãos sexuais, o sangue, a saliva, os nervos” (FERNANDEZ, 2015, p. 11).

Nessa perspectiva, o poema *O amor em visita*, de seu primeiro livro, demonstra a (in)criação de um corpo feminino: “Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra / e seu arbusto de sangue [...] / Mulher quase incriada, mas com a gravidade / de dois seios, com o peso lúbrico e triste / da boca. / Seus ombros beijarei” (HELDER, 2006, p. 17). Observa-se com esses versos que o erotismo se mostra diante de um corpo fragmentado, representado pela vagina, alegoricamente construída pela imagem do arbusto de sangue, pelos seios, boca e ombros. Considerando esses aspectos, é possível estabelecer que o poema de Adília reconstrói a ideia erótica a partir da compreensão do corpo não mais fragmentado, porque o sexo não se reduzirá, assim, a genitália. Ademais, pode-se dizer que ele questiona alguns conceitos estabelecidos sobre o sexo. Longe de ser apenas o contato entre a vagina e o pênis, voltando-se restritamente a uma relação hétero, o sexo é, sob a perspectiva do eu lírico, expressão do corpo, inteiro, quando se funde, ou não, a outro.

Posterior a essa redefinição do sexo, destaquem-se os versos que seguem: “posso estar nua e ser casta / não tenho nada de freira viciosa e devassa”. Nesses versos, a voz lírica apresenta duas situações que socialmente não coexistem; a primeira, diz respeito à castidade estar relacionada às vestimentas que cobrem o sexo e, por extensão, o corpo; a segunda, diz respeito à ideia preconcebida de que freiras são libidinosas, libertinas, porque têm seus desejos reprimidos.

Nesse contexto, é importante resgatarmos a epígrafe do poema, que faz alusão ao nascimento de Jesus, depois de os pastores de Belém terem encontrado o menino e proferido as profecias que os anjos do senhor proclamaram acerca dele: “Mas Maria guardava todas estas coisas, conferindo-as em seu coração”. Vale destacar que o menino Jesus é concebido de modo improvável aos olhos da sociedade: como uma virgem poderia, então, *dar à luz* a uma criança? Justamente por isso, antes, Maria indagou ao anjo que lhe trouxe a boa-nova: “Como se fará isso, visto que não conheço varão?” (Lucas, 1:34). É fato que a condição a que Maria, mãe de Jesus Cristo, foi posta à sua época, colocava sob suspeita sua idoneidade e caráter, considerando a castidade que se esperava das mulheres; esta condição, no entanto, se perpetua e coloca mulheres sob o olhar acusador da sociedade, porque optaram por não se converterem, em muitos casos, às doutrinas religiosas. De igual modo, as freiras são subjugadas e sobre elas recai um olhar ainda mais severo, como se, para existir, precisassem de *checklist* diário. A voz lírica demonstra, ao propor “posso estar nua e ser casta”, que *modos de viver*, como uma *receita* social, reduzem mulheres a papéis sociais, impedindo-lhes de simplesmente serem o que podem ser: castas, devassas, viciosas.

Há de se dizer, retomando os versos “não tenho nada de freira viciosa / e devassa”, que as mulheres, no século XVII e XVIII, em sua maioria, não compunham os conventos por vontade própria, mas por imposição do pai ou, também, por não terem direito a herança, já que só o filho (sim, masculino) mais velho poderia herdar. Logo, para sobreviverem, uma vez que não tinham casado, voltavam-se aos conventos, tornando-se freiras. Por estas questões desiguais, muitas mulheres estiveram à mercê das condições religiosas, no entanto, muitas delas transgrediam a ordem, pois não estavam ali porque queriam, mas porque era a única alternativa. Por isso mesmo, mantinham encontros amorosos, que não seriam possíveis, caso fossem solteiras, fato não concebível à época, fora do convento. Nesses termos, e no plano do poema, podemos dizer, alegoricamente, que mulheres são obrigadas a adotarem padrões de comportamentos, anulando a si, em nome da sociedade, como antes as freiras.

Diante disso, a voz lírica discute que o fato de estar nua, possivelmente entregue ao amante, não a torna depravada, desprovida de caráter, tão pouco destituída de valores morais, talvez porque a sua entrega seja em decorrência não só do prazer, mas do sentimento amoroso despertado em meio a proibição. Nota-se ainda que nos dois poemas as vozes são gratas aos amantes, que partem tão logo, deixando-as sós; daí, lembramos também Mariana Alcoforado, nome máximo dos encontros proibidos com o soldado francês e que por ele sofre demasiadamente depois da partida.

CAPÍTULO 2: O TEMPO ORIGINAL SE ENCARNA NUM INSTANTE: A REVISITAÇÃO LITERÁRIA EM ADÍLIA

Ninguém me diga que as coisas são simples / a minha história é tão complicada / que não se conta o que eu vou contar.

Adília Lopes

As Cartas Portuguesas, de Mariana Alcoforado, são para a Literatura de Portugal um grande expoente. Este livro, cuja autoria causa ainda demasiada polêmica, tendo sido atribuída a Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, escritores franceses, ou Claude Bardin, editor da primeira edição, apresenta um conjunto de cinco cartas enviadas ao marquês Noel Bouton de Chamilly, as quais nunca foram respondidas. O que se sabe, em linhas gerais, é

que Mariana Alcoforado⁷ existiu realmente e que o romance entre esta, que estava no convento a contragosto – obedecendo a decisões paternalista e da sociedade religiosa que assim enclausurava as mulheres – e o soldado francês (ou qualquer outro), de fato existiu.

É importante ressaltar que a família Alcoforado, segundo Júlio Brandão (s.d.), representava grande influência para a sociedade portuguesa do século XVII, o que justifica o apagamento de Mariana, seja em relação ao escândalo, posto que não considerou os valores religiosos da época ao se envolver com um homem, seja em relação à autoria que causou dúvidas, a Rousseau inclusive, em detrimento de escrita *bem elaborada*, o que não seria, *naturalmente*, uma escrita de mulher. É fato que não de hoje há uma busca para a categorização de um fazer literário, como se as próprias palavras dissessem ser a escrita de um homem ou de uma mulher, sobre o que podemos contestar sempre: haveria, então, um modo específico de escrever que satisfaria às suposições destes? Longe de fornecer respostas a isto, torna-se fundamental dizer que nos valem do termo *autoria*, o qual remete ao processo de representação e construção de vozes, podendo esta refletir as condições sociais de sujeitos masculinos ou femininos. A partir disso, define-se que há tipos distintos de representações.

Adília Lopes considera as Cartas Portuguesas para, em 1987, publicar o seu quarto livro de poemas, intitulado *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*; este subtítulo (Intriga e Amor) refere-se a uma peça teatral, construída em cinco atos, de Friedrich von Schiller, datada de 1783, a qual retrata o amor improvável entre dois indivíduos de classes sociais diferentes. Embora pareçam distantes, as narrativas que se constroem em torno de Mariana e Chamilly e de Ferdinand e Luise (os protagonistas da tragédia alemã) têm pontos de contato que podem justificar a escolha de Adília na proposição do subtítulo.

Por um lado, temos Mariana Alcoforado no convento de Beja, a qual se apaixona por Marquês de Chamilly, quando este esteve em Portugal a serviço do governo da França, avistado pela varanda de onde era possível contemplar Mértola. Nesse sentido, considerando o enclausuramento de Mariana, a fim de cumprir as doutrinas católicas, salvaguardando-se dos prazeres *mundanos*, a concretização desse romance se dará sob o jugo da família e da igreja, expondo-se, como diz na terceira carta, “aos furores de meus pais e parentes, à severas leis deste Reino contra as religiosas, e à tua ingratidão [...]” (p. 27-28). Acontece, contudo, que Chamilly volta à França e deixa de dar notícias à Mariana, o que motiva a escrita das cinco cartas.

⁷ Consultar Prólogo de Júlio Brandão à edição da Coleção Lusitânia, sem data registrada, disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=96983>.

Doutro lado, Werner Heidermann (2005), em resenha sobre *Intriga e Amor*, nos apresenta o enredo da peça teatral. O presidente se utiliza do poder de arranjo paternal para organizar o casamento do filho, Ferdinand, com Lady Milford. O filho, no entanto, não se interessa pelo casamento, porque ama Luise, filha de um músico. Participa da história o secretário do presidente, que está afeito a impedir que Ferdinand se case com Luise, porque está da mesma forma apaixonado por ela. O casal pretende fugir, mas, presa às convenções da sociedade burguesa, Luise não quer deixar o pai, e Ferdinand alega que isto é consequência da falta de amor. Para concretizar o plano inicial, de separar os dois protagonistas, manda-se prender os pais da personagem, para forçá-la a escrever uma carta⁸, declarando-se ao marechal da corte, tendo ela que jurar nunca revelar a sujeição a que esteve para esta escrita. Por fim, Ferdinand encontra a carta e fica certo de que Luise é uma traidora, restando uma única alternativa: o suicídio.

Como toda a obra de Adília Lopes, propõem-se uma releitura dos clássicos, agora, não só das *Cartas Portuguesas*, mas também da tragédia alemã *Intriga e Amor*. Nesses dois extremos de narrativas, estão governos autoritários, presença das relações de poder e gênero em sociedades cuja construção de autoridade se dá em torno dos homens: pais, presidente, namorados etc. Mesmo nos sendo curiosa a aproximação que Adília busca estabelecer, apesar de já termos discorrido sobre, é-nos também muito próxima a referência a outros textos neste livro de 1987. É o que se vê em “Marianna faz vinte e oito anos”:

Marianna faz vinte e oito anos
Marianna em virtude
de imaginar
que abre cartas
abre
nervosamente
a caixa de bombons
que uma irmã lhe oferece
pelos anos
outra mais maliciosa
oferece a Marianna
um mealheiro

⁸ É certo que a autenticidade de *As Cartas Portuguesas* foi motivo de atenção dos críticos literários, colocando sob suspeita a existência de Mariana e a narrativa que a envolveu. Ademais, quando da publicação das *Cartas*, houve grande repercussão, e logo apareceram respostas a estas cartas, certamente todas apócrifas, aproveitando-se comoção que ali nascia com a leitura das epístolas – na obra *O Marquês de Chamilly*, de 1987, Adília apresenta o poema “O Marquês de Chamilly a Marianna Alcoforado”, evidenciando, é possível, estes eventos. É dito isto para aqui estabelecermos uma leitura quanto à menção à tragédia alemã na referida obra; estariam as vozes poéticas construídas por Adília Lopes fazendo referência a este falseamento em relação às epístolas de Alcoforado? É válido ressaltar que no já referido livro da autora há um poema com o mesmo título da peça de Schiller *Kabale und Lieb*, em que se nota a voz lírica acusar os carteiros de substituir as cartas originais destinadas ao amado por outras falsas, tornando-se isto humilhante para ela e para o marquês. É desta forma, pois, que Adília relê o cânone, resignificando elementos de um tempo, noutro.

é um marco de correio
em ponto pequeno
Marianna queima-o na braseira
com dinheiro dentro
o dia em que nasci moura e pereça
blasfema Marianna
o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
sobretudo quando é pouco
pensa Marianna
mas não se deve pensar assim
nada pior do que estar apaixonada
por um gigolo
Marianna pensa em apaixonar-se
por um gigolo
Marianna enrosca-se como uma
mulher de Argel de Delacroix
para pensar no marquês como um gigolo
Marianna enrosca-se mais
mais
(LOPES, 2014, p. 78-79)

No poema, Mariana continua a esperar as respostas de Chamilly às suas cartas. É importante notar, no entanto, que essa construção se dá a partir da referência ao cotidiano, característica sempre presente na obra de Adília, como se vê no aniversário e na entrega dos presentes. Os versos “Marianna em virtude / de imaginar” faz referência direta aos versos do poema de Luiz Vaz de Camões: “Transforma-se o amador na cousa amada, / Por virtude do muito imaginar; / Não tenho mais logo que desejar, / pois em mim tenho a parte desejada.”. Se no poema de Camões persiste a ideia de que o amador não tem mais o que fazer, já que se transformou no amado, em Adília, bem como nas Cartas Portuguesas, a incompletude do ser se dá justamente porque suas almas não estão ligadas e o corpo físico então padece. O modo como a voz poética descreve a abertura do presente, reforça a inquietação da personagem por ainda esperar o enlace com o marquês francês.

Ao que sucede, outra freira oferece à Marianna, de forma maliciosa, porque sabe bem de sua relação com Chamilly e com as cartas, um cofre em formato de marco de correios em miniatura, o que enfurece Marianna, a qual blasfema, tal como nas cartas ao francês. A poética adiliana, contudo, se utiliza mais uma vez da remissão à Camões, considerando o poema “O dia em que nasci moura e pereça”, para demonstrar a desmesura de Alcoforado para consigo mesma. No poema de Camões nota-se uma voz lírica a amaldiçoar o dia em que nasceu, atrelando à existência os maiores de seus desafetos, o que não difere também da condição de sofrimento a que Mariana – as duas – está submetida.

Queimar o cofre com o dinheiro dentro, para Mariana, não representava absurdo porque sabia que este não traria o amado para junto de si, e expulsa a ideia de poder

experimentar de sua presença a partir do pagamento, no entanto, como se vê no poema de Adília, a busca incessante por completude atrai um pensamento contrário, quando “Mariana pensa em apaixonar-se / por um gigolo”. Neste momento, a voz lírica faz referência à obra de Eugène Delacroix, *Mulheres de Argel*, de 1834, para representar o modo (enrosca-se) que Mariana pôs-se a “pensar no marquês como num gigolo”.



Eugène Delacroix, *Mulheres de Argel em seu apartamento*, 1834, Óleo sobre tela, 180 × 229 cm Louvre

Para além da referência direta, convém verificar em que medida a obra *Mulheres de Argel em seu apartamento* pode atrelar-se não só a representação da postura corporal de Mariana como também à clausura a que estão sujeitas as freiras que compartilham do mesmo cotidiano no convento. A tela apresenta quatro mulheres, das quais três estão sentadas – uma à esquerda, com olhar convidativo para adentrarmos à cena, e duas ao centro, com olhares voltados ora ao longe, ora para baixa – e uma em pé, na posição de saída de cena; as três, dentro de um apartamento. As cores que pintam as personagens e o ambiente são vibrantes e chamam a atenção de seus contempladores; apesar de haver luzes a adentrar o ambiente, percebidas pela sombra sobre o rosto da mulher à esquerda, percebe-se não serem suficientes para iluminar todo o espaço, como se nota ao fundo. Vale observar ainda que as mulheres representadas não estão vestidas de acordo com o código de vestimenta do islamismo, religião dominante em Argel, que prevê o uso de roupas que cobrem todo o corpo feminino e o uso de

véu; sendo assim, a obra de Delacroix vislumbra perfazer outro olhar sobre as mulheres, um *lugar* não comum às argelinas.

Em linhas gerais, a relação existente entre *as mulheres de Argel* e as freiras em Adília é o lugar comum de aprisionamento, sujeição às imposições sociais e religiosas, e o rompimento dessas estruturas, a partir das luzes que invadem a cena e colocam à mostra os rostos encobertos cotidianamente pelo véu, bem como a partir do relacionamento com Chamilly, que denuncia não à blasfêmia, mas a impossibilidade de externar seus desejos.

Faz-se importante ressaltar que a construção poética em torno de Mariana Alcoforado e o marquês de Chamilly não se restringe ao livro de 1987 já referenciado; é possível destacar ainda os poemas *Correspondências*, presente no livro⁹ *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991), *O regresso de Chamilly*, do livro *Clube da poetisa morta* (1997), *D. Sebastião e Marianna Alcoforado*, do livro *Versos Verdes* – para seguir a sequência temporal, destaca-se também o livro *O regresso de Chamilly*¹⁰ (2000) – *Chamilly*, do livro *César a César* (2003), *Marianna e Chamilly*, do livro *Poemas novos* (2004), e poema de mesmo título anterior, do livro *Caderno* (2007). Isto nos mostra certamente o prestígio das Cartas Portuguesas para a elaboração da obra adiliana, reforçando novo olhar para as obras já consolidadas, em se tratando da crítica e recepção do público.

Do livro *O regresso de Chamilly* (2000), chamamos a atenção para a epígrafe – Portanto, deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e são ambos uma carne. Gn, 2,34 – e para o poema *Milly chéri*, propondo um fim à condição subalterna de Alcoforado, sob o viés de uma nova propositura bíblica.

⁹ Todos os livros neste momento citados podem ser encontrados em *Dobra, poesia reunida*, de 2014.

¹⁰ Em nota a esta edição, Adília (2014, p. 438) nos diz que escreverá ainda outro livro sobre Chamilly, agora *O novo Chamilly (ascese e Rocambole)*, o qual ainda aguardamos.

Milly chéri
tenho coisas
para te dizer
de viva voz
cartas de amor
nunca mais
agora só escrevo
cartas comerciais

Não quero
ter filhos
gosto muito
de foder
contigo
e com outros
mas de bebés
não gosto
uma vez por outra tem graça
mas sempre
não
os bebés deprimem-me
se engravidar
faço abortos
por muito
que me custe
e custam-me
muito
(um bebé é dom
do Espírito Santo)

Ficas
no castelo de Beja
e eu aqui
no convento
com vento
(as janelas
fecham mal
estão empenadas)
há uma passagem
subterrânea
como nos romances
que liga
castelo e convento
podemos fechá-la
não te quero
no convento
o outro é o Céu
com peúgas
e cuecas sujas

Antes de chegares
pensava assim
mesmo que Milly volte
não quero foder
nunca mais quero foder
o feitio das unhas dos pés
e a implantação dos cabelos
na nuca
do meu Milly chéri
mais tarde

ou mais cedo
vão-me meter nojo
nunca mais danço
nunca mais dou beijos
mas quem não pensa
em foder
está fodido
mas agora
quero foder contigo

Portanto Milly chéri
és muito bem-vindo
a mulher (eu)
deixa
pai e mãe
e apegam-se
ao homem (tu)
e são ambos
uma carne.

(LOPES, 2014, p. 433-435)

O livro bíblico de Gênesis apresenta em seus capítulos iniciais (1 e 2 mais pontualmente) o princípio da História da Humanidade, especificando a origem do universo, o resumo de toda a criação e o relato detalhado da criação de Adão e Eva. Faz-se necessário notar que em torno da figura mítica de Eva, em *Começo 1*¹¹, poema do mesmo livro, descreve-se o regresso de Chamilly, depois de longos anos. Ao chegar, entra no convento e depara-se com Mariana a dormir, e se aproveita para arrancar-lhe uma costela e dela fazer uma flauta, ao mesmo tempo em que lhe arranca o crânio e faz para si uma cabaça para beber água. O poema seguinte, *Começo 2*¹², apresentará o ocorrido anterior como um pesadelo, mas preferimos aduzir que arrancar de Mariana a costela funciona como símbolo de violação primeira, remetendo-se à criação da mulher para ser entregue ao homem. É por meio desse processo de violar e apropriar-se do corpo feminino que reverberam-se o sujeito uno e os papéis socialmente estabelecidos: o feminino, sem as partes que lhe foram arrancadas, ficando, portanto vulnerável, e o masculino, reconhecido como o símbolo da força, destreza, inteligência, reforçando a sujeição das mulheres a este. O que está também em conformidade ao que se vê em Efésios 5, 22-23: “Vós, mulheres, sujeitai-vos a vosso marido, como ao senhor / porque o marido é a cabeça da mulher [...]”. Nesses termos, justifica-se a ação de Chamilly, ainda que em pesadelo.

É nesse contexto que se insere o versículo que funciona como epígrafe do livro e *mote* para a construção do poema acima. Desta forma, estabeleceu-se que o casamento e a família que dele surge são a primeira e mais importante instituição humana na terra, não cabendo a esta qualquer prática de adultério, poligamia e fornicção, nos termos cristãos. Ademais, é imperativo resgatar outro trecho bíblico de que a voz lírica se apropriará e subverterá para fazer valer o contrato a se estabelecer com as coisas a serem ditas em viva voz, a saber, o versículo 28 do primeiro capítulo: “E Deus os abençoou e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra [...]”.

Observada a trajetória de Mariana – a das Cartas e a de Adília – percebe-se na primeira estrofe do poema um tom direto e preciso, objetivando situar condições em relação

¹¹ Chamilly regressa / a Beja / ao convento de Marianna / passados anos / entra no convento / (o chão do convento / é de ladrilhos pretos / e brancos / como um tabuleiro / de xadrez ou damas) / Chamilly procura / Marianna / dá com ela / a dormir / no claustro / à sombra / de uma alfarrobeira / arranca-lhe uma costela / e faz com ela / uma flauta / e do crânio de Marianna / faz uma cabaça / com que bebe água / do poço / que há no meio / do claustro / Chamilly transforma-se num sapo (LOPES, 2014, p. 426).

¹² Não / era só um pesadelo / e um sonho / Chamilly voltou / de facto / e dá com Marianna / a dormir / debaixo da alfarrobeira / do claustro / mas ajoelha-se / perto de Marianna / debruça-se / sobre o seu regaço / pega-lhe nas mãos / e sem lhas tirar / do colo / beija-lhe as mãos / e diz / Merci / Marianna abre os olhos / e diz Milly (LOPES, 2014, p. 427).

ao retorno de Chamilly; estas coisas a serem ditas não podem mais pairar sobre as páginas, porque notou-se, talvez, em observância às experiências já concretizadas, não serem passíveis de entendimento. O que se quer dizer, categoricamente, é que o enlace entre os dois não estará afeito às convenções religiosas, já que a voz lírica afirma “Não quero / ter filhos / gosto muito / de foder / contigo / e com outro / mas de bebês / não gosto”; o que contraria, não restam dúvidas, os princípios traduzidos nos dois versículos bíblicos mencionados, também transgredidos no que se afirma a seguir: “se engravidar / faço abortos / por muito / que me custe / e custa-me / muito / (um bebê é dom / do Espírito Santo)”.

Ao que sucede, na terceira estrofe, propõe-se um distanciamento entre os amantes, também requerido pelo sujeito lírico que, como a escrever as cartas comerciais, estabelece os limites de contato, ficando Mariana no convento¹³ e Milly no castelo de Beja, porque se dá conta de que a eternidade conjugal, se concretizada nos termos religiosos, lhe trará arrependimentos. Logo, é preferível que esteja a aproveitar o que há no momento exato, do que o que está no futuro incerto: “o feitio das unhas dos pés / e a implantação dos cabelos / na nuca [...] / mais tarde / ou mais cedo / vão-me meter nojo / nunca mais danço / nunca mais dou beijos”. Reitera-se com os versos seguintes que o sujeito feminino está a subverter à ordem religiosa ao propor o sexo à sua vontade, não considerando-o mero mecanismo de reprodução e povoamento da terra.

Por fim, o eu lírico encerra o ato poético resgatando a epígrafe do livro: “Portanto Milly chéri / és muito bem-vindo / a mulher (eu) / deixa / pai e mãe / e apega-se / ao homem (tu) / e são ambos / uma carne”. Nesses termos, verifica-se que a voz lírica se mantém em primeiro plano para reler a tradição religiosa sob uma perspectiva não mais masculina, prevalecendo, deste modo, seus desejos sobre os desejos do homem; isto se justifica não só pela adaptação do texto para o gênero feminino, mas também pela marca da interlocução, explicitada pelos pronomes do caso reto, havendo, deste modo, o sujeito detentor do discurso (eu) e aquele a quem o discurso é dirigido.

Em síntese, até aqui nos debruçamos sobre a poética de Adília, buscando perceber como se utiliza da tradição literária para propor novas leituras e significados ao que já está consolidado. Percebeu-se, por exemplo, que as Cartas Portuguesas são para a produção de

¹³ Estando os dois vivendo em lugares diferentes, destoam da aceção religiosa de tornarem-se ambos uma só carne. Em nota à edição de *O Regresso de Chamilly*, Adília afirma, contrariando Sylvia Plath – a autora teria afirmado em 1950 que para escrever romances era preciso ter amantes e fazer viagem –, citando Virginia Woolf, que mais importante que amantes e viagens é ter um espaço próprio, um domínio, um território, uma casa, pelo menos um quarto com privacidade. Sugere-se, desta forma, que o desprendimento do eu lírico, observando-se clausura do convento, em relação ao amado está para além do espaço geográfico, podendo-se aduzir que é necessário voltar-se a si mesmo, ao íntimo, a reconectar-se, a ter a privacidade sob o próprio controle.

Adília um *mote*, que se reverbera seja em livros específicos, como os já citados aqui – e o pretendido, *O novo Chamilly* – ou nos poemas distribuídos por outros tantos livros seus. Este fato nos ajuda a não só reconhecer as personagens Mariana e Chamilly como expoentes da literatura portuguesa, mas também a necessidade de os revisitar sob nova perspectiva, para assim vislumbrarmos outra *História*, com vieses diferentes.

2.1 Um jogo bastante perigoso

*O autor (o actor) / tem de se levantar / e de se pôr /
como o Sol / a autor tem / de se expor / o autor tem / de
pôr ovos / de oiro.*

Adília Lopes

Em Adília Lopes tudo se faz muito perigoso, a iniciar pelo seu primeiro título – *Um jogo bastante perigoso*¹⁴ – que anuncia ao leitor e à crítica literária uma nova poética. Ressaltamos que mexer com o lugar comum das palavras, recordando-se das formas estáticas do poema – estruturas, metrificacão, rimas, etc. – mostra-se ameaçador demais para aquele que se inscreve na poesia contemporaneamente, como fez a autora em 1985. Sugerimos que o jogo de que as *personas* adilianas participam dizem respeito às vozes clássicas ou contemporâneas mencionadas em sua obra e à releitura que delas fazem por meio dos versos livres, prosaicos, anticlímax e cotidianos. Nesse sentido, podemos dizer que o desvelar da poesia de Adília se dá por meio do contraste existente entre o cânone literário e a poesia das margens¹⁵.

Antes, porém, de adentrarmos nas análises de alguns poemas do referido livro¹⁶, faz-se importante resgatar o teor autobiográfico¹⁷ da produção de Adília, enfatizado em alguns de

¹⁴ Em 2018 a obra completa foi publicada pela primeira vez no Brasil, pela editora Moinho, com apresentação de Adelaide Ivánova.

¹⁵ Dizemos isso porque estamos tratando de uma escritora, reitera-se: uma mulher, que subverte o cânone literário ao propor (re)leituras deste, agora sob outra perspectiva. Ademais, configura-se a poesia adiliana como das margens, mesmo depois de sua ascensão recente, porque é o tipo de produção que academia quer distante, quando privilegia em suas ementas de curso Gil Vicente, Luiz Vaz de Camões, Fernando Pessoa, Almeida Garret, Alexandre Herculano, Mario de Sá-Carneiro, José Saramago etc. Não é pretendido aqui desprestigiar os autores citados, tão pouco ignorar sua importância para a compreensão da história literária, mas reconhecer que a *História da Literatura* não deverá ser construída somente a partir destes e, como apêndice, de Mariana Alcoforado, com as *Cartas Portuguesas*, Florbela Espanca, As três Marias: Maria Isabel Barroso, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, das *Novas Cartas Portuguesas*.

¹⁶ No capítulo anterior já foram analisados “Arte Poética” e “Os poemas que escrevo”.

¹⁷ Para além da própria produção, cabe perceber como Adília Lopes lida com o elemento autobiográfico em outros autores. Em nota ao livro *O Poeta de Pondichéry*, de 1986, seu segundo livro, a autora escreve: Diderot (ou quem fala por ele em Jacques le Fataliste) recebe um jovem que escreve versos. [...] (2014, p. 43). Paramos nesse primeiro período porque nos interessa entender/constatar que a escrita literária, para Adília Lopes, funciona como uma extensão do autor empírico, ainda que forjado para atingir um determinado público.

seus poemas, como se vê em *A pão e água de colónia (seguido de uma autobiografia sumária)*, de 1987: “Autobiografia sumária de Adília Lopes”: “Os meus gatos / gostam de brincar / com as minhas baratas” (LOPES, 2014, p. 71). Em 1997, no livro *Clube da poetisa morta*, reitera-se: “Nasci em Portugal / Não me chamo Adília” (p. 291). Noutra ocasião, inscreve-se novamente: “Eu sou a luva / e a mão / Adília e eu / quero coincidir / comigo mesmo” (p. 335). Em *Versos Verdes*, de 1999, surge “Este livro / foi escrito / por mim” (p. 373). Resgate-se ainda um trecho da nota *Sobre meu novo livro de poemas*, de 2001: “os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (p. 443). Vale ainda fazer referência ao livro de poemas *Manhã*, de 2015, em que a autora traz para a cena memórias da infância, (re)construindo os encontros com os avôs, com a mãe, com as tias, e rememora também os prêmios recebidos durante a infância, adolescência e fase adulta, além da fotografia¹⁸ que estampa a primeira página do livro com a legenda “Adília, Verão de 1964”.

Eis mais um ponto a considerarmos quando nos voltamos às obras de Adília: não ignorar a existência da autora empírica e da *persona*, sempre, ou quase sempre, faces de um mesmo jogo, de uma mesma poética, distanciando-se do que Roland Barthes (1988, p. 66) sugeria, no final da década de 60, com o artigo *A morte do autor*: “a escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. Nesse contexto, distancia-se porque temos aqui investigado, sobretudo, a autoria feminina enquanto produtora de literatura e de história, posta a necessidade de evidenciarmos a figura de Adília como autoridade da própria poética, sugerindo que sua presença, marcada nos poemas e nas notas introdutórias aos seus novos livros, permite-nos construir uma percepção que analisa os textos tendo o sujeito feminino como centro da produção e da performance. Não há, com isso, a pretensão de ignorar a ficção que se constrói em torno/a partir de um sujeito lírico, mas antes é preciso assumir que o sujeito empírico é o que dá matéria para a construção do sujeito lírico, não podendo, com essa perspectiva, estar isolado do corpo poético.

Em análise ao dístico “Marta & Maria acopladas fundam / uma firma no firmamento”, Rosa Maria Martelo, sugere que

Na obra de Adília Lopes, esta dualidade – Marta e Maria – é equivalente à dupla que reúne Adília e Maria José, que também, graças à máquina de coser, fundaram juntas uma firma no firmamento – no caso, entre as estrelas da escrita contemporânea. E entenda-se aqui coser como ligar, combinar, unir tessituras, pedaços de discurso,

¹⁸ É válido notar que a identificação da foto se dá a partir do pseudónimo Adília Lopes que viria posteriormente, quando da sua aparição literária e publicação dos livros; unem-se, desde já, da infância, as duas figuras: Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira e a poetisa Adília.

fazer roupas novas com vestidos velhos. Dobrar [...] e cerzir textos que misturam o novo e o usado, eis o trabalho de Marta e Maria, aliás Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, dois nomes unidos de forma bem mais complexa do que é habitual nos casos de pseudonímia (MARTELO, 2019, p. 50-51).

Este é, pois, um jogo bastante perigoso em Adília. Essa aparente junção de autor à obra lhe conferiu um *lugar-menor* inicialmente, tendo os críticos manifestando-se por meio do silêncio (ALMEIDA, 2016, p. 21). Como dito antes, é fato que a produção literária parte de um jogo de significações, de reposicionamento de palavras, pois há na obra uma intencionalidade discursiva. Rememore-se aqui o eu lírico do poema *A poetisa*: “A poetisa / não é / uma fingidora // Mas / A linguagem-máscara / mascara” (LOPES, 2014, p. 572), a fim de observarmos a referência ao texto *Autopsicografia* de Fernando Pessoa, o qual propõe reflexão sobre o fazer literário, a começar pelo fingimento, que é matéria para a construção textual. Doutro lado, a voz poética adiliana contraria, na primeira estrofe, a afirmação categórica do eu lírico de Pessoa, ao mesmo instante em que a conjunção adversativa “mas”, na segunda estrofe, não nega a ideia anterior, antes introduz uma argumentação mais forte: “a linguagem-máscara / mascara”. Sobre isso, é possível dizer que o objeto da literatura – a palavra, a linguagem¹⁹ – está a favor da poetisa; é ela quem controla *a verdade* da própria poesia

Noutras palavras, reconhecemos que a poética de Adília não ignora as experiências, não se distancia da vida comum²⁰, porque “quanto mais prosaico, / mais poético”. Assim, nos termos do eu lírico adiliano, “A poesia / (escreveu Novalis) / é o autêntico real absoluto”, sendo este o cerne da filosofia da autora: “quanto mais poético / mais verdadeiro” (LOPES, 2014, p. 590). Nesse sentido, consideraremos que a experiência lírica é extensão da experiência empírica: o relacionamento familiar conturbado, que motiva a procura por um pseudônimo, pois o nome de registro vincula a autora aos pais, a faculdade inacabada de física, a faculdade de letras, os remédios ao enfrentar a esquizofrenia-afetiva, etc.

Para as análises a seguir, consideraremos, então, as vozes que ecoam: as da infância, da releitura clássica, da metafísica, da solidão, porque em um jogo bastante perigoso, para citar Ivánova (2018, p. 13), confluem “as tensões entre as leis da física e as leis do físico,

¹⁹ Adelaide Ivánova (2019), em prefácio a *Um jogo bastante perigoso*, da editora Moinho, rememora a entrevista que Adília concedeu a Carlos Vaz Marques em 2005: “[...] os versos de Adília nada têm de inocentes. A desconfiança que ela tem não é com a vida, é com a linguagem. Isso faz com que seus poemas sejam quase uma denúncia contra ela. Nas palavras da própria Adília, [...] ‘a linguagem também mascara muito o que a pessoa diz’” (p. 14).

²⁰ Em entrevista a Gavetas de Nuvens, ao ser perguntada se algum poema que escreveu foi por experiência própria, Adília afirma: “Todos foram por experiência própria, o que não quer dizer que tudo deve ser tomado à letra”, ao mesmo tempo em que diz: “Têm tudo a ver com a minha vida. Escrevo isto e reparo: mas a minha vida é outra coisa e é mais”. Disponível em: <https://gavetadenuvens.blogspot.com/2005/09/entrevista-adlia-lobes.html>

entre tédio e espanto, entre divino e mundano, entre simplicidade e erudição, entre tesão e repressão, entre perversão e compaixão”, de modo que constroem o que se pode considerar o “universo adiliano”.

Observemos o poema a seguir:

O gabinete de penitência

Eu fazia a correr e às escondidas
as coisas mais inocentes
por isso fui punida
fecharam-me numa casa chamada
Gabinete de Penitência
deram-me uma tesoura e uma folha de papel
vai dobrar a folha de papel
recortar meia menina
com as pontas dos cabelos viradas para fora
como uma saia
com mãos
com pés
quando abrir o que recortou
verá duas meninas
ligadas pelas pontas dos cabelos
pelas pontas das saias
pelas mãos
pelos pés
dobrei o papel em quadro
recortei meia menina
quando abri o papel
as duas meninas estavam separadas
a menina fez batota bem vi
mas vai aprender a fazer dobragens
para se penitenciar
cortando-as
(LOPES, 2018, p. 19)

Observa-se que o título do poema aponta para um lugar de reclusão de um sujeito, em detrimento de ações que ferem, supostamente, uma ordem/um mandamento. Em termos religiosos, Plínio Gentil (2009, p. 84), nos mostra que o ato de se penitenciar funciona como um mérito àquele que, arrependido, não pretende mais pecar. Assim, ainda que não se verifique no poema um contexto religioso, constata-se uma estrutura de correção de atos falhos de uma criança, a qual não se coaduna às ordens da casa, dos mais velhos.

No poema, embora não haja marcação gráfica, é possível perceber dois sujeitos: um penitenciado, que dá início à narrativa poética, e outro a penitenciar (isto pode ser percebido a partir das formas verbais que indicam ordem, sequenciamento de ações: *vai dobrar / recortar / verá*), com o enclausuramento, como mecanismo de reflexão íntima. Antes, faz-se importante notar que socialmente prega-se a internalização da culpa e a necessidade do

castigo, considerando um universo de modelagens de conduta. O que se vê no poema, no entanto, é a imposição da penitência e a não legitimação desta por parte do penitenciado: “Eu fazia a correr e às escondidas / as coisas mais inocentes / por isso fui punida / fecharam-me numa casa chamada / Gabinete da Penitência”. Assim, a penitência recai sobre a voz lírica como uma forma de inibi-la de fazer as coisas *mais inocentes*, ao mesmo tempo em que a silencia para atender às vontades dos adultos.

A ação de dobrar e recortar papel, a fim de que se tenha como resultado duas meninas “ligadas pelas pontas dos cabelos / pelas pontas das saias / pelas mãos / pelos pés”, pode apontar para a padronização que se quer de um comportamento infantil. Além disso, pode-se dizer que a dupla de meninas, atadas pelas pontas dos cabelos, sugere a perpetuação de um ciclo de violência simbólica, em que o comportamento de meninas/mulheres é tolhido em detrimento de seu sexo, posto que a sociedade tem se organizado para limitar os movimentos das mulheres, seja pela postura do corpo, seja pelas vestimentas e acessórios (saias, vestidos, bolsas) que impedem a livre expressão do corpo, como nos apontou Pierre Bourdieu (2002), em *A dominação masculina*. Em contrapartida, a menina em penitência subverte os comandos dobrando o papel em quatro; o resultado da dobradura e do corte são duas meninas separadas, o que sugere a liberdade fora do quarto da penitência (distante do comportamento exigido para as meninas – sentar-se de pernas fechadas, não correr demasiadamente, ou não correr simplesmente, estar com os cabelos penteados sempre, apresentar docilidade e amabilidade, recolher-se na presença dos meninos), porém a almejada liberdade não se concretiza, porque a voz a penitenciar entende este resultado como uma trapaça, *condenando-a* a repetição, até que se tenha as meninas unidas, perpetuando, assim, o ciclo a que nos referimos.

No poema, há a indeterminação do sujeito que fecha a menina no gabinete como penitência, mas percebe-se que um alguém adulto é quem exerce o poder sobre a criança/menina, o que representa uma educação opressora e sem diálogo, como também se verifica no texto a seguir, do mesmo livro:

Nunca se deve deixar uma criança
fazer tudo por exemplo ir pela mão da mãe
uma criança ia pela mão da mãe
e caiu-lhe um vaso de flores
na cabeça teve morte
instantânea
que horror! deixa lá
se tivesse sido um penico era pior
mais uma vez se prova que
a maior parte dos acidentes são devidos

a prudência exagerada
se a criança não fosse pela mãe da mãe
não ia pelo lado de dentro do passeio
e ainda agora estava viva
nunca se deve deixar uma criança ir
pela mão da mãe
deixar-se uma criança fazer tudo
por exemplo ir pela mão da mãe
não quer dizer que ela faça tudo
pois quanto mais não seja fazer tudo
não depende só dela
neste caso dependeu também do vaso
da mãe e do acaso
não sei como podes dizer uma coisa dessas
(LOPES, 2018 p. 33)

Com estes versos confronta-se a ideia de que aos cuidados da mãe a criança estará sob proteção, e revela-se, como no poema anterior, uma relação parental desmedida, opressora e fragilizadora, que traz, a partir da perspectiva do eu lírico, consequências desastrosas ao sujeito em formação. Nos dois primeiros versos, há duas ideias que se distanciam, considerado o significado de cuidado e proteção em torno da figura materna: não deixar a criança fazer tudo é também não permitir que esteja sob os cuidados extremos.

Em observância à construção de memórias que consideram a criança como sujeito principal e propõem reflexão sobre sua condição num cenário dominado por adultos e seu poderio, Adília projeta uma voz lírica (no texto *Luna Parque*) que adentra em um universo cheio alegria, onde a esperança se renovaria, aparentemente. É fato que o Luna Parque existiu no Portugal da década de 1930, o qual traria para a sociedade lisboeta “contacto com a vida moderna em todas as suas manifestações de actividade e progresso²¹”. Nesse sentido, pode-se dizer que ele representa para os portugueses a modernidade e aponta para um plano de inovações constantes; no entanto, a percepção da voz lírica sugere que esta modernidade concebe uma prisão àqueles que dela fazem parte: “Eu julgava que aquilo era / um Luna Parque / saía-se como se entrava / e não acontecia nada de irreversível durante / [...] quando dei por mim / já estava dentro / e não me lembrava / de ter entrado” (LOPES, 2018, p. 21). Observa-se, assim, que os verbos no pretérito e a posição do sujeito lírico – de fora do acontecimento, analisando-o – indicam quebra de expectativa ao constatar a entrada alienada (quando dei por mim) e a saída proibida:

[...]
quando disse agora quero-me

²¹ Assim se construía a imagem do Luna Parque de Lisboa no “Notícias Ilustrado”, de 1933. O blog *Resto de Coleções* se encarrega da compilação de notícias e ilustrações do empreendimento que seria um refúgio aos portugueses. Verifique-se em: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2019/07/luna-parque-em-lisboa.html>.

ir embora / riram-se ah minha rica
deste Luna Parque não se sai
quem cá vem não volta
não se volta atrás
[...]
acabas por aprender vais ver
a fazer das tripas coração
habitua-te vai ver
nos primeiros tempos dói
dá vontade de vomitar
depois percebe-se que
no Luna Parque que é
um sítio triste
pode não se ser triste
sai muito caro
mas poder pode-se. (LOPES, 2018, p. 21).

Considerando a criança como sujeito principal da construção poética, nota-se o tom aterrorizante dirigido a ela, nada compassível, que comunica seu vínculo eterno às experiências do parque, precisando adequar-se, remodelar-se, pormenorizar-se (a fazer das tripas coração), desfazer-se. Por outro lado, levando em conta a inserção da autora no campo da literatura contemporânea – o que representaria imediatamente uma literatura desvinculada das formas fixas, clássicas – o poema *Luna Parque* alegoricamente pode significar uma denúncia à crítica literária que insiste em desqualificar sua produção por não reverberar uma tradição de construção poética e, nesse sentido, “sai muito caro” habituar-se a essas imposições não sustentáveis.

Certamente, as experiências poéticas aqui discutidas são também reflexo do que em entrevista a Carlos Marques – já mencionada anteriormente – Adília Lopes chamou de “temporada no inferno”, referindo-se ao âmbito familiar hostil, carregado, permeado por pessoas doentes, não se esquecendo da entrada na faculdade e o clima político do país – ditadura salazarista; somados, todos os acontecimentos resultaram em grande depressão, tratamento psiquiátrico e muitos remédios, até que pudesse lambe cuidadosamente suas feridas e mudar de posição o que há muito permanecia inerte, como pode apontar os versos do poema a seguir:

Depois de lambe cuidadosamente
as minhas feridas mudei
o lugar às minhas jóias
estavam num cartucho
de papel pardo dentro de uma gavetinha
despejei-o em cima do tampo da minha secretária
toquei nas jóias uma por uma:
um par de brincos que não ponho
porque não tenho as orelhas furadas
[...]

duas pulseiras com o fecho estragado
também os alfinetes não têm conserto
os anéis são dois
um tem uma pedra amarela
o outro é mais complicado
estão-me os dois largos
[...]
mudei tudo para uma caixinha de madeira
com um falcão peregrino na tampa
e folhas de acanto
[...]
(LOPES, 2018, p. 31)

No poema, as palavras reposicionam os objetos, como num jogo de peças, ilustrando a necessidade de mexer com as estruturas fixas, avaliando-as, de modo a julgá-las necessárias ou não. Antes, as joias estavam guardadas em cartucho de papel pardo em uma gaveta, simbolizando distanciamento entre estas (as memórias) e a voz lírica; verificou-se, no entanto, que a revisitação se fazia imprescindível, passado o tempo de introspecção – de lamber cuidadosamente as feridas, de modo que fosse possível primeiro reconhecer-se e ressignificar a existência, seja das joias – embora não lhe sirvam aos dedos, às orelhas –, seja da própria voz lírica. Esse processo de ressignificação, sugere não anulação do que não lhe serve, mas um artifício de identificação com o passado, com as experiências, como se vê na transposição das joias: elas são retiradas do *lugar-comum* e colocadas na caixinha de madeira com um *falcão-peregrino*, envoltas de folhas de acanto. Convém sugerir, dado o contexto do poema, que a presença do falcão-peregrino não se restringe à espécie, mas à voz lírica que também empreende longas jornadas em busca de reconhecer-se em meio às agruras.

Sobre o acanto, destaque-se o que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1996) apresentam no Dicionário de Símbolos:

O simbolismo da folha de acanto, muito usada nas decorações antigas e medievais, deriva, essencialmente, dos espinhos dessa planta.

Conta certa lenda, narrada por Vitruvius, que o escultor Calímaco, no final do séc. V a.C., ao ornamentar um dos capitéis do túmulo de uma menina, se teria inspirado num ramallete de folhas de acanto. Retém-se dessa lenda o fato de que, pelo menos originalmente e sobretudo na arquitetura funerária, o acanto era usado para indicar que as provações da vida e da morte, simbolizadas pelos espinhos da planta, haviam sido vencidas.

O acanto ornamentava os capitéis coríntios, os carros fúnebres e as vestimentas dos grandes homens, porque os arquitetos, os defuntos e os heróis haviam sido homens que souberam vencer as dificuldades de suas tarefas (CHEVALIER; GREERBRANT, 1996, p. 10).

Nesse sentido, a simbologia da folha de acanto trazida pelos autores coaduna-se a ideia de que a voz lírica deita fora seu *lugar-comum* no mundo, desvinculando-se de formas e

cores que remetem ao sombrio, ao obscuro, e se aproxima de seu *eu* atual, porque traz para junto de si as joias reorganizadas em folhas de acanto, as quais não encerram sua trajetória de sofrimento, mas sugerem novas formas de enfrentar as dificuldades da vida.

Ademais, faz-se importante refletir acerca da manutenção das joias perto de si, mesmo que reposicionadas/reorganizadas, tendo em vista que não lhe servem aos dedos, às orelhas, aos braços. Pode-se dizer, sobre isso, que há uma legítima identificação da voz lírica com os objetos de valor afetivo, recebidos por herança ou quaisquer pessoas num passado, os quais só podem ser revisitados, e por extensão ressignificados, quando o sujeito poético já compreendeu o que lhe aconteceu antes, fato que se justifica pelos versos “Depois de lamber cuidadosamente / as minhas feridas / mudei o lugar às minhas jóias”.

2.2 A tradição em um jogo bastante perigoso e para além dele

*Talvez escreva / poemas / que já li / que outros já
escreveram / que eu mesma já escrevi / esqueço-me da
minha vida.*

Adília Lopes

Talvez, quando se pensa em escrever sobre Adília Lopes, a característica intrínseca que lhe caiba, não se contesta, é a remissão ao clássico, reformulando-o por meio de um jogo de palavras que resulta na releitura destes. Sobre isso, inegavelmente, já discorremos. Faz-se necessário, no entanto, alocarmos esta produção numa perspectiva que não a enxergue apenas como intertextualidade²² literária ou cópia. Antes, é válido perceber que o diálogo que se estabelece nos textos adilianos resultam do que Linda Hutcheon (1985, p.30) definiu como paródia: um *gênero textual*, o qual remonta o texto *original*, e, como gênero textual, mostra-se com características e interpretações próprias, porque parte de uma necessidade de interlocução e, no caso de Adília, sugerimos, de ressignificação do cânone literário.

A complexidade da obra de Adília Lopes se dá, sugere-se, justamente pelos ecos clássicos e contemporâneos, e a inclusão propositada de elementos que a reconhecem como autora e, ao mesmo tempo, personagem de suas vozes líricas. Sobre este aspecto, Flora Süssekind (2002), em *Com outra letra que não a minha*, posfácio à Antologia, aduz que:

[...] a co-presença e a interferência mútua de campos de referência tão diversos complexificam a delimitação tanto dessas identidades, fictícias ou não (como

²² Não se pretende desprestigiar o conceito de intertextualidade e sua aplicação à produção da autora, mas reconhecer que o que acontece em alguns poemas de Adília transcende a noção de ressonância, mera citação.

Marianna Alcoforado, o Marquês de Chamilly, o Poeta de Pondichéry, a Sofia dos livros da Condessa de Ségur), retrabalhadas e submetidas por Adília Lopes a outra gestão discursiva, quanto de uma perspectiva enunciativa, em sua obra, condicionada necessariamente ao autodesdobramento, ao exercício narrativo, e marcada, como assinala Käte Hamburger, ao analisar, em *A lógica da criação literária*, as tensões entre dicção e ficção, por ‘uma tendência inerente à formação ficcional e à conseqüente separação estrutural da esfera da enunciação lírica’ (SÜSSEKIND, 2002, p. 208-209).

Noutros termos, assegura-se que a construção literária de Adília gesta, por meio da recriação de espaços, contextos e personagens, uma discursividade que permite ler as vozes a partir de uma intenção comunicativa própria. É fato que as personagens Marianna e Chamilly, bem como todas as demais personalidades literárias e artísticas referidas pela autoria de Adília, existiram; convém, porém, nos atentarmos a essa linha tênue entre a dicção, o falar adiliano, e a ficção, a reconstrução de si mesma e das vozes presentes em sua obra. Vejamos o poema a seguir:

Com o fogo não se brinca
porque o fogo queima
com o fogo que arde sem se ver
ainda se deve brincar menos
do que com o fogo com fumo
porque o fogo que arde sem se ver
é um fogo que queima
muito
e como queima muito
custa mais
a apagar
do que o fogo com fumo.
(LOPES, 2018, p. 49)

O texto de Adília resgata o poema *O amor é fogo que arde sem se ver*, um dos mais conhecidos sonetos²³ de Luíz Vaz de Camões. No texto camoniano, a voz lírica busca explicar o que é o amor por meio de construções antitéticas, e chega-se à conclusão de que o amor não pode ser explicado, porque em si mesmo é contraditório. Ainda em Camões, verificamos que os aspectos relacionados ao amor, sobretudo o elemento fogo, são subjetivos e abstratos; por outro lado, em Adília Lopes, o fogo antes vem com configuração concreta, podendo ser resgatado o ditado popular “quem brinca com fogo acaba se queimando”, para depois ser transformado na abstração dos amantes. O que se observa, nesse sentido, é que em Adília não

²³ O amor é fogo que arde sem se vê / 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 um andar solitário entre a gente / é nunca contentar-se de contente; é um cuidar que 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 amizade, se tão contrário a si mesmo é o Amor? (Luíz Vaz de Camões)

há uma preocupação com as definições sobre o amor, mas com a constatação de que o *fogo do amor*, as paixões desmedidas, queima mais que o fogo com fumo.

Em observância ao plano de conteúdo do texto, propõe-se que a referência ao poema de Camões atua não somente como intertexto, citação, mas como paródia, a qual é teorizada por Linda Hutcheon (1985, p. 47). Para a autora, a paródia deve estar distante da configuração exibida nos dicionários, que privilegiam a ideia de “contra-canto” ao remontarem a raiz etimológica do termo; estes, buscam então dizer que a paródia funciona como uma composição em que as características artísticas de um autor são imitadas, tornando-as ridículas. Em contrapartida, Hutcheon analisa que o prefixo “*para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Nesse sentido, voltando-se aos poemas citados, é possível aduzir que o de Adília remonta o soneto de Camões a partir da “transcontextualização” e repetição de ideias (para usar os termos da teoria); isso significa dizer que essa paródia transcende o contexto do escrito original, distanciando-se deste por meio, geralmente, da ironia. Dessa forma, a ironia no texto acima se mostra em torno da reconfiguração da busca incessante do texto original de conceituar o Amor. Noutros termos, à construção adiliana interessa remontar um ditado popular atrelado à ideia de que não se deve brincar com o Amor, porque este não se apaga e não se cura tão rápido quanto o fogo concreto.

Faz-se importante destacar que “nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Partindo desse recorte, e observando que sua aplicação concreta pôde ser observada no texto citado anteriormente, registra-se a necessidade de ultrapassarmos “os modelos de intertextualidade texto / leitor, levando-os a incluir a intencionalidade codificada e depois inferida e a competência semiótica” (p. 75). Em outras palavras, compreenderemos o que constitui a paródia quando observarmos que há um jogo entre o que é pretendido pelo produtor do texto e inferido pelo leitor deste, gerando uma interpretação possível, que considera os ecos e o método de construção textual. A esse processo de interpretação, Hutcheon chamou de *ethos*, que é “uma reação intencionada inferida, motivada pelo texto” (p. 76). Sobre isso, também é válido dizer que o reconhecimento do texto enquanto paródia perpassa a bagagem literária que o leitor possui; dessa forma, a concretização da análise textual parodística se dá em detrimento, em termos gerais, do contato com a vasta literatura.

É comum também observar que a obra de Adília passeia entre campos literários e científicos. Passamos a considerar este último porque a escritora iniciou os estudos em Física e deles se afastou por orientação médica, devido a problemas psicológicos. Aproximou-se das Letras e pôde assim também construir vozes poéticas que propõem novas leituras da literatura científica, como se verifica no texto *Memórias das infâncias* e *Louvor do lixo*, de 1988 e 2002, respectivamente, em que se utiliza do conceito de entropia, próprio da física.

Seguindo o jogo bastante perigoso, passemos a considerar o poema *O presente*, de 1985, o qual sugere uma aproximação com o experimento “gato de Schrödinger”:

O Presente

Vou-te dar um presente
eu gosto de presentes
é uma caixa de joias
é tão bonita
dentro está um anel com uma pedra preciosa
porque é tão grande?
toma
porque é tão grande?
toma
cuidado
dentro está um anel com uma pedra preciosa
mas talvez nunca chegues a pôr no dedo
na caixa está uma serpente
para pegares no anel tens de abrir a caixa
se abrires a caixa a serpente pode picar-te o dedo
e tu podés morrer
se não abrires a caixa
(LOPES, 2018, p. 26)

O experimento de Erwin Schrödinger objetiva digerir o conceito apresentado pela Mecânica Quântica, que consiste em reconhecer que se não se sabe o estado de um elétron, deve-se considerar que ele está em todos os estados possíveis ao mesmo tempo (OLIVEIRA, 2021). Nesse sentido, a fim de exemplificar essa realidade física, sugere-se o experimento mental (não prático), a partir do qual um recipiente, com material radioativo, e um contador Geiger são colocados dentro de uma caixa; se o material radioativo emitir partículas e o contador as identificar, aciona-se um martelo que quebra o frasco de veneno e mata, conseqüentemente, o gato. Para Schrödinger, é possível que as duas realidades (o gato estar morto e vivo) aconteçam ao mesmo tempo, porque não terá havido a materialização de uma realidade apenas até que a caixa seja aberta e seja constatado o estado do gato; a partir disso, observa-se o paradoxo e conclui-se que o gato *está* morto e vivo ao mesmo tempo (VERSIGNASSI, 2019).

Considerando isso, verificamos que em muito o poema de Adília se aproxima do experimento de Schrödinger, perfazendo o caminho da paródia aludida por Hutcheon. Na perspectiva da autora, o evento parodístico está além de uma técnica de produção literária, atua como *gênero*, porque lhe são inerentes uma identidade estrutural e função hermenêutica próprias (HUTCHEON, 1985, p. 30). Nesses termos, observamos que o texto adiliano se apresenta com estrutura própria, a partir da qual tece uma releitura da teoria física já esboçada. Chama-nos a atenção na elaboração do poema a presença de duas personas em interlocução: a primeira, sem motivo aparente, oferece à segunda um presente, ao mesmo tempo em que se vê remontado o cenário teórico. Em questão, há uma caixa com um anel e uma serpente dentro; em observância a esses elementos, constatamos que não há perigo ao que está dentro da caixa, uma vez que o anel, inanimado, não pode fazer mal algum à serpente e vice-versa, contrastando com o perigo a que o gato é submetido no experimento mental – no caso de *O presente*, percebe-se a concretização da entrega.

Ao que tudo indica, o presenteado está a correr perigo, se a curiosidade lhe for aguçada, pois arriscará a própria vida ao abrir a caixa e tentar alcançar o anel – e note-se: a possibilidade de morte independe da decisão que será tomada, pois a serpente poderá lhe picar o dedo [“e tu podes morrer” ou “tu podes morrer” / “se não abrires a caixa”], se lidos os dois últimos versos sem relacioná-los ao antecedente. Não há, verificando este cenário, como no experimento de Schorödinger, duas realidades paralelas sob avaliação; há, na verdade, uma situação que requer do presenteado uma tomada de decisão, o qual é alertado insistentemente sobre o perigo a que se submeterá. Ainda que se perceba a reconfiguração da metodologia do experimento e a consequente interpretação resultante dele, torna-se um ponto curioso o fato de submeter alguém à condição narrada no poema, em formato de presente.

Não é possível, nesse sentido, precisar o tipo de relação estabelecida entre as vozes poéticas, mas cabe-nos observar que as imagens construídas, sobretudo em torno do anel oferecido como *presente*, sugerem um vínculo, aliança, a partir de seu formato circular, não se esquecendo de que sua presença no dedo – embora no poema se mostre improvável esta ação – sela um compromisso; este, porém, opõe-se à imagem da serpente, que pode simbolizar a traição, ao mesmo tempo que ilustra a ironia no ato de presentear com um anel, e fazer correr o risco de morte o receptor da caixa.

A fim de continuarmos a ilustrar a paródia na obra de Adília, passemos ao próximo texto:

“Seulete, suy et seulete vueil estre
Seulete m’a mon doulx ami laissiee”
CRISTINE DE PISAN

Tempo de foder
tempo de não foder
saber gerir
os tempos
compor
saber estar sozinha
para saber estar contigo
e vice-versa
aqui estão as minhas contas
do que foi
(LOPES, 2002, p. 150)

A começar pelo título do texto, sugere-se um resgate do livro bíblico *Eclesiastes*, do Antigo Testamento, em que consta uma apreciação do tempo (Capítulo 3, versos 1 a 8) enquanto medida gerida por Deus, havendo, nesse sentido, um tempo determinado para todas as coisas. Antecipamos este aspecto, porque verificamos que o poema que se apresenta buscará uma transcontextualização, remontando o contexto, a admoestação e o público a que se destinam os versos bíblicos.

Antes de adentrarmos no plano de conteúdo do poema, convém reflexão sobre o elemento epígrafe presente neste texto e em grande parte da obra de Adília. Anna Klobucka (2009) nos adianta que há “uma noção de autoidentificação histórico-literária que se opera através das epígrafes (e de outros elementos paratextuais afins)” (KLOBUCKA, 2009, p. 266), tal como se verifica nesta que traz à luz Christine de Pizan – e aqui não apontaremos os versos de Pizan como mera citação, porque estão associados diretamente ao cerne do poema, o que contribui para concretização da paródia *Eclesiastes*.

Seguindo a ideia de autoidentificação histórico-literária, é importante, antes das associações, nos voltarmos a breve resumo da história de Christine de Pizan apresentado por Lucimara Leite (2008) em introdução ao texto *Christine de Pizan: uma resistência na aprendizagem da moral de resignação*. De acordo com Leite, Pizan, filha de Thomas de Pizan, professor da Universidade de Bolonha, nasceu em Veneza, em 1364; sobre sua mãe pouco se sabe. Aos quatro anos, Christine de Pizan se mudou para Paris porque o pai havia sido convidado para trabalhar na Corte do rei. A menina recebeu orientações do pai para se voltar ao campo das letras, tendo acesso à biblioteca do rei, considerada uma das melhores da época. Pizan vive em uma sociedade medieval que atrela a existência feminina à figura do homem; nesse sentido, com a morte do pai em 1386 e a do marido em 1389, seu status social de filha e esposa passa a provedora da família. Nesse momento, apegando-se ao conhecimento

adquirido, passa a escrever, tornando-se em pouco tempo escritora de fato. O que chama a atenção, dado o período de escrita, é o conteúdo da literatura e do posicionamento de Pizan, pois, segundo Lucimara Leite:

Seu objetivo era fazer com que os homens saíssem de sua ignorância em relação às mulheres e também que os exemplos e conselhos apresentados em suas obras pudessem servir de espelho para outras mulheres.

Christine luta contra o sentimento de misoginia existente na época com o objetivo de restabelecer a moral feminina. Por conta desse envolvimento, participa da Primeira Querele Feminista, assumindo publicamente seu papel de escritora e colocando-se contra o *Roman de la rose*, de Jean de Meun, escrito na segunda metade do século XIII, que fazia aumentar a discriminação em relação às mulheres.

[...]

Foi uma escritora mulher que ousou afirmar, no início do século XV, que a origem da desigualdade entre homens e mulheres é de fundo social, devido ao fato de as mulheres terem tido seu acesso à educação negado e possuírem apenas experiências domésticas. Para ela, esse não-acesso à educação e a falta de exercício na esfera pública é que determinavam a exclusão da mulher da sociedade (LEITE, 2008, p. 13-15)

A partir do perfil brevemente traçado, pode-se dizer que a presença de Pizan não se mostra como simples eco, mas como instrumento fulcral no evento parodístico que se inicia. Assim, retornemos aos elementos do texto *Eclesiastes*: resgate da passagem²⁴ bíblica, transcrição dos versos de Christine de Pizan – os quais, em tradução nossa podem assim ser lidos como “Sozinho sou eu e só desejo ser / sozinho meu amigo gentil me deixou” – e o engendramento poético final. Estes versos compõem o poema *Seulete sui*, escrito quando da morte de seu marido em 1389; nele, constrói-se uma ideia de desamparo, de solidão, de incompletude, dada a partida, permanecendo a voz lírica em grande lamentação, o que contrasta com o que se apresenta a seguir.

A ideia de um tempo determinado para se darem as ações permanece em *Eclesiastes*, tal como se mostra no excerto bíblico, no entanto, observa-se uma voz lírica feminina a pontuar o *tempo de foder* e de *não foder*, de saber gerir o tempo, de saber estar sozinha para saber estar com o *amigo, amante*. Isso mostra uma análise dupla, considerando o propósito debaixo do céu e a percepção de desamparo de Pizan. De um lado, remonta-se o tempo de execução das ações a partir dos desejos do eu lírico feminino; do outro, apresenta-se a ideia de que antes é necessário conhecer a si mesmo para entregar-se ao outro. Outra questão interessante a observar no poema é a palavra “foder” usada pelo eu lírico feminino, a qual

²⁴ *Eclesiastes* 3, 1-8: 1. Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu; / 2. há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou; / 3. tempo de matar e tempo de curar; tempo de derribar e tempo de edificar; / 4. tempo de chorar e tempo de rir; tempo de prantear e tempo de saltar; [...].

contrasta com a ideia de submissão que se tem em torno da mulher, a quem não caberia o uso, posta sua docilidade, amabilidade, leveza (vistas sob uma ótica de construção social), o que a afastaria publicamente do *sexo*. Ou melhor: da possibilidade de falar deste, considerando que o termo é *inapropriado* para esse sujeito. Dessa forma, o uso tão recorrente que Adília faz de expressões que se referem ao sexo, atreladas ao feminino, indica a construção imagética da mulher apropriando-se do desejo e do corpo que pode, se esta assim quiser, servir de prazer a ambos os sujeitos, tornando-se esse controle inegociável.

O que se mostra na dicção adiliana é a transcontextualização do Eclesiastes bíblico e do poema *Seulete sui*, de Pizan, resultando na paródia. A voz poética em Adília busca apresentar um sujeito dono de si, capaz de impor-se frente às convenções pré-existentes, ao mesmo tempo em que propõe o autoconhecimento, autossuficiência, não necessitando estar atrelado ao amante para ser feliz, contrariando, deste modo, o mote *Sozinho estou e sem amigo permaneço*, de Pizan.

Por fim, é importante observarmos que os textos de Adília permeiam diferentes espaços, propondo uma (re)construção de identidade literária, até então vista como cópia ou mosaico, a partir da remissão aos textos clássicos ou contemporâneos. Dizemos deste modo porque até aqui buscamos lançar um olhar que conecta os textos e os tempos, como propôs Octávio Paz ao estabelecer que o poema é um mediador de tempos, a partir do qual o tempo original se encarna no agora. Assim, “a sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem” (PAZ, 2014, p. 33). Ademais, a mediação entre textos e tempos inscreve no âmbito literário, sob perspectiva de Adília Lopes, novas formas de fazer poesia, e, por isso mesmo, inaugura uma *literatura própria de autoria feminina*, por que lhes confere uma estrutura e função hermenêutica singulares, não por acaso que, como vimos, constrói-se uma nova subjetividade para Marianna Alcoforado e Marquês de Chamilly, por exemplo, além de uma transgressão dos preceitos bíblicos e líricos, considerando para estes a figura de Eva, a voz lírica de Camões e Pizan, e os propósitos existentes debaixo dos céus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Quando visitamos um museu com obras belíssimas, como o Louvre ou o Prado, podemos esquecer de que as pessoas, os visitantes e os funcionários que estão lá conosco, são obras mais belas do que as mais belas obras expostas que andamos a ver. [...] Penso que não nos devemos enganar sobre a beleza. Se a nossa obra artística, ou outra, não implica a renúncia às coisas inúteis e a partilha, então é bastante inútil. [...] Se não há partilha, o artista é quase tão aberrante como um padre que celebrasse a missa só para si. [...] A arte é feita para construir a paz. Não é um esgrimir no vazio. Não pode ser.

Adília Lopes

Haverá, então, uma beleza que nos salve? O texto em epígrafe nos permite uma reflexão acerca da arte como um único meio viável para nos salvar dos horrores que se mostram cotidianamente. A salvação a que Adília Lopes se refere diz respeito ao compartilhamento da arte, a fim de fazê-la ecoar ao longe, cumprindo o papel de ressignificar a experiência vivida ou mesmo dar vazão a novas possibilidades de ser e existir. Sua arte, sua poesia, exemplificada nessas poucas páginas, mostra-se como instrumento para trazer paz – porque reconhece-se sua atuação para a consolidação de uma autoria feminina própria, reconfigurando os espaços de poder e de autoridade acerca de si e das mulheres, e isso nos tem acalentado, ao mesmo tempo em que é inquietação, resistência, frente aos modelos artísticos que se querem únicos. Inquietação porque faz nascer uma nova poética, desvinculando-se da linguagem formal, das formas fixas, da figura autoral masculina; mesmo quando dessa se utiliza, utiliza-se para redirecionar o olhar, construir novo texto, nova forma de pensar a produção artística. Por isso mesmo, acreditamos que a escrita em Adília é a fonte de salvação, salvação de si mesma, rompendo com ciclos de violência, perquirindo “degrau a degrau / verso a verso / o poema / a escada” (LOPES, 2014, p. 608).

Ademais, não só em epígrafe, mas também em sua vasta obra, Adília tem nos ensinado que a arte só sobrevive quando tem a pessoa, o ser humano como ponto de partida e de chegada. A contemplação da beleza artística será inútil, se a beleza humana, a presença das pessoas não for tão bem admirada como as telas, as esculturas, porque somos, em nossa essência, a maior beleza do mundo; porque entre os erros e acertos, tal como Adão e Eva, que eram muito jovens, inexperientes, estamos há pouco tempo na Terra (LOPES, 2014, p. 411). Assim, nos foi válido percorrer um caminho que aponta a autora como esta voz que, desde sua primeira obra publicada, inaugura um olhar sobre a experiência humana e dá margem para

aludirmos a construção de uma história literária, como fizeram muitas que a antecederam, a partir da percepção de mulheres.

Durante o estudo, dada a contemporaneidade da escritora, foi possível perceber como no século XXI, as escritoras mulheres ainda estão à margem do conceito de *boa-literatura*, em detrimento de sua condição de gênero. É dito desta forma porque a literatura de autoria feminina tem estado no limbo dos estereótipos de *coisas de mulher*, escrevendo necessariamente sobre os afazeres domésticos, os bordados, as receitas de bolo ou o romantismo que vislumbra a presença de príncipes e princesas, moços e mocinhas. Por outro lado, na história literária, nunca se estabeleceu uma literatura masculina, porque ao homem, como se viu, foi dado o poder de representar – erroneamente, enfatize-se – os corpos, desejos de personagens mulheres, ou de qualquer outro grupo social. Em contrapartida, a presença de escritoras tem causado nesse âmbito incômodo, porque tem sido requerida a autoridade sobre o próprio texto e, conseqüentemente, sobre a representação dos sujeitos femininos em diferentes espaços, como tem feito Adília, reinterpretando as cenas cotidianas, porque tem sido necessário “desentropiar / a casa / todos os dias / para adiar o Kaos / a poetisa é a mulher-dias / arruma o poema / como arruma a casa” (LOPES, 2014, p. 445).

Faz-se interessante notar que nessa “arrumação” da casa e do poema, Adília organiza a própria escrita literária, reivindicando o espaço da *poetisa* nos salões das grandes livrarias ou nas recônditas salas de aula, a começar pelo termo *poetisa* para designar aquelas que escrevem os poemas. Embora nos pareça simples a opção da autora, seu posicionamento subverte a escolha dos semideuses: os poetas. Tanto assim é que Adília caracteriza não somente a si, mas a todas as mulheres que escrevem poemas: a poetisa Florbela Espanca, a poetisa Sylvia Plath, a poetisa Maria Teresa Horta, as poetisas. É mesmo como se estivéssemos acompanhando a cena de Adília, somando-se a suas antecessoras, reposicionando os objetos, as palavras, a fim de apresentar aos espectadores um ambiente em que é possível escrever sem a tutela de uma figura masculina.

É possível dizer que é urgente a continuidade de estudos que versem sobre a trajetória de mulheres, autoras, revolucionárias e sobre seu papel na materialização de novos percursos poéticos, históricos. É mais que urgente a desconstrução dos argumentos de governos autoritários como o de Salazar, que avaliava o trabalho de mulheres como elemento de desagregação familiar, estando incumbidas somente a parir, poupar e zelar, porque estas eram tarefas sublimes, sendo tarefas de mulheres. É urgente que despertemos nos estudantes de qualquer nível acadêmico um olhar que perceba as relações de poder, de violência, de modo que se perguntem onde estão as mulheres na literatura – transcendendo as que aparecem

minimamente nos programas escolas, se comparadas à presença dos homens, na política, na filosofia, na história mundial; que se perguntem por que há ainda papéis estabelecidos às características biológicas; mas que se perguntem, sobretudo, em que momento nos *desapercebemos* e cortamos o cordão que nos une enquanto humanidade.

Dessa forma, construiremos uma sociedade que se questiona para além dos muros da universidade e dos grupos de pesquisa; uma sociedade que divulga a ciência não só para seus pares acadêmicos, mas para as crianças, adolescente e jovens em formação, perfazendo uma educação libertadora, porque teremos entendidos que os espaços deverão ser ocupados por todos, sem distinções quaisquer. E a Literatura – a de Adília, Ana Luísa Amaral, Dulce Maria Cardoso, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus – será o meio de que nos utilizaremos para responder às perguntas diversas.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2008.

ALCOFORADO, Mariana. **Cartas de amor**. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&YU>. Acesso em: Jan. 2022

ALMEIDA, Ana Bela. **Adília Lopes**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

AMARAL, Ana Luísa. **Breve Introdução**. In: **Novas Cartas Portuguesas**, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Edição anotada. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In. BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 66-70.

BIROLI, Flávia. **O público e o privado**. In. MIGUEL, Luis; BIROLI, Flávia. Feminismo e Política. São Paulo: Boitempo, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura. São Paulo, v. 24, n. 9, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Direitos humanos e literatura**. In.: FESTER, A. C. Ribeiro e outros. Direitos humanos e... . São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura**. Porto Alegre, UFRGS/Ed. da Universidade, 1998.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números). 10. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

ESTEVES, João Gomes. **A liga republicana das mulheres portuguesas: uma organização política e feminista (1909 – 1919)**. Gráfica 2000, 1991.

FERNANDEZ, Rafaella Dias. **O erotismo revisitado na poética de Herberto Helder**. Dissertação de mestrado: Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras, Belém, 2015.

GENTIL, Plínio Antônio Britto. **A educação pelo castigo, na perspectiva da religião católica e do direito penal**. São Carlos: UFSCar, 2009.

HEIDERMANN, Werner. **Intriga e Amor de Friedrich Schiller**, tradução de Mario Luiz Frungillo. In: Cadernos de tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, nº XV, 2015.

HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **A poética de Florbela**. In: ESPANCA, Florbela. Antologia poética de Florbela Espanca. São Paulo: Martin Claret, 2015.

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher: a emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa**. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2009.

LEITE, Lucimara. **Christine de Pizan: uma resistência no aprendizado da moral da resignação**. [Tese de doutorado] São Paulo: USP, PPG Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, 2008.

LOPES, Adília. **Aqui estão as minhas contas: antologia poética de Adília Lopes**. Sofia de Sousa Silva [org]. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOPES, Adília. **Dobra – poesia reunida 1983-2014**. Portugal: Porto Editora, 2014.

LOPES, Adília. **Manhã**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

LOPES, Adília. **O poeta de Pondichéry**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

LOPES, Adília. **Um jogo bastante perigoso**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

MACHADO, Alleid Ribeiro. **Letras femininas: Mulheres escritoras em Portugal entre os séculos XVI/XVII e XVIII**. *Revista Crioula*, [S. l.], n. 20, p. 42-75, 2017. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137411. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/137411>. Acesso em: 13 mar. 2022.

MARTELO, Rosa Maria. **A luva e a mão (uma história de salvação)**. e-Lyra. Adília Lopes, o visível e invisível, nº 14, p. 49-65, dezembro, 2019.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, 2014.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

SCOTT, Joan Wallach. **O problema da invisibilidade**. In: KLEINBERG. S. Recuperando as percepções que mudam a História das mulheres e de seu papel na Política e na Sociedade, Oxford, Berg. 1988, p. 5-29.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. In: Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, págs. 71 a 99.

SILVA, Sofia de Sousa. “**Escolhemos continuar**”: **Adília Lopes e a memória da poesia**. In: *Aqui estão as minhas contas: Antologia de Adília Lopes*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

WIECHMANN, Natalia Helena. **A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson**. [Dissertação de mestrado em Estudos Literários]. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Os estudos de gênero e a literatura**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.

Sites consultados:

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Dia em que eu nasci moura e pereça**. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/2508/o-dia-em-que-eu-nasci-moura-e-pereca>. Acesso em Jan. 2022

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Transforma-se o amador na cousa amada**. Disponível em: <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/v304.txt>. Acesso em: Jan. 2022

OLIVEIRA, André Jorge de. **Gato de Schrödinger: entenda o que é o experimento**. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2017/09/gato-de-schrodinger-entenda-o-que-e-o-experimento.html>. Acesso em: Jan. 2022.

VERSIGNASSI, Alexandre. **O que é o gato de Schrödinger**. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-o-gato-de-schrodinger/> . Acesso em: Jan. 2022.

Entrevistas:

Entrevista com Adília Lopes (entrevista de Carlos Vaz Marques). In: *Diário de Notícias – DNA* 446, 17/06/2005, 12-19. Disponível em: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html. Acesso em Jan. 2022

Entrevista com Adília Lopes, *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, n.10, Rio de Janeiro, 7Letras, mai 2001, p. 19.