

**ADÍLIA
LOPES**

ANA BELA ALMEIDA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ADÍLIA LOPES

Adília Lopes (1960) apresenta-se nos seus versos como uma *freira poetisa barroca portuguesa*. O percurso meteórico da sua obra na literatura portuguesa poderia ser um *case study* de como uma poesia marginal alcança o coração do cânone literário ou sobre como deixar “prognósticos só para o final do jogo.” Autora de uma poesia inteligente e provocadora, Adília Lopes passou das primeiras edições de autor, obras de culto de uma minoria, a ser lida nas salas de aula de Literatura Portuguesa um pouco por todo o mundo. Este percurso tem o seu clímax na publicação de *Dobra*, a poesia reunida em obra completa pela Assírio & Alvim, em 2009. Encontramos ecos da sua obra em vários campos da nossa contemporaneidade, sejam estes os da arte, com as gravuras que Paula Rego lhe dedica, ou o da música, em letras de bandas como *A Naifa*.



(Página deixada propositadamente em branco.)

**ADÍLIA
LOPES**

ANA BELA ALMEIDA

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-MAIL: imprensa@uc.pt

URL: www.uc.pt/imprensa_uc

VENDAS ONLINE: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

EXECUÇÃO GRÁFICA

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-1255-3

ISBN DIGITAL

978-989-26-1256-0

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1256-0>

DEPÓSITO LEGAL

417070/16

**ADÍLIA
LOPES**

ANA BELA ALMEIDA

Nota:

Os números de páginas dos livros de Adília Lopes referem-se sempre à segunda edição de *Dobra – Poesia reunida* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2014), a edição mais recente de poesia reunida da autora. Outros textos que não tenham sido publicados em *Dobra* serão indicados com as datas de publicação e referenciados na bibliografia final. O livro *Manhã* de Adília Lopes, publicado pela Assírio & Alvim em Fevereiro de 2015, não fará parte do presente estudo, visto ter data de publicação posterior à da conclusão deste manuscrito.

SUMÁRIO

1. Adília Lopes & Portugal: uma história de amor não correspondido?	9
2. Entre <i>les murs</i> : Adília regressa a casa	27
3. Adília do outro lado da tela.....	41
4. Escrever “à Adília”: legado e sucessão	49
5. Poemas de Adília Lopes antologados.....	63
Bibliografia Citada.....	113

1 | ADÍLIA LOPES & PORTUGAL: UMA HISTÓRIA DE AMOR NÃO CORRESPONDIDO?

Leio na «História da Literatura Portuguesa» de António José Saraiva e Óscar Lopes que a Marquesa de Alorna escreveu poesia cientista, escreveu umas «Recreações botânicas», e que escreveu também uma autobiografia em «prosa verdadeiramente familiar». É ao que aspiro.

Adília Lopes

Poetisa *pop* ou *démodé*? Catolicismo ou ciência? Uma «freira poetisa barroca¹» ou uma provocação pós-moderna? A poesia de Adília Lopes (Lisboa, 1960), pseudónimo literário de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, autora de 27 títulos publicados (incluindo as três edições de poesia reunida, *Obra*, em 2000, *Dobra*, em 2009, e a edição aumentada de *Dobra*, em 2014), trouxe à literatura portuguesa o maior desassossego do final do século xx, ao questionar, como nenhuma outra nas últimas décadas,

1 Citado dos versos de «Patronymica Romanica»: «Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca» (D: 318).

se esta poesia é mesmo poesia e se a autora corresponde à autora. Já Osvaldo Manuel Silvestre se perguntava, em recensão de 1999: «se “Adília” é uma autora, o que é um autor? Um nome entre aspas, talvez? Uma outra errata sem fim?²».

Face a estas dificuldades levantadas pela obra de Adília Lopes, a crítica tem-se exprimido em termos que se aproximam do campo de combate: Adília praticaria «terrorismo discursivo³», a sua poesia seria «desarmante⁴», ou constituiria um ato de «espancamento» das instâncias poéticas, num jogo de palavras que alude ao título do seu poemário *Florabela Espanca espanca*⁵. O «sadismo⁶» presente nesta ideia de «espancamento» de Adília Lopes aos leitores e o sentimento de embaraço provocados pela sua poesia, estendem-se, igualmente, à noção de «autoflagelação⁷». Leiamos, a título de exemplo, um dos seus poemas mais célebres:

2 (Silvestre, 1999b: 75).

3 (Klobucka 2009: 314).

4 (Martelo 2000: 400).

5 (Silvestre 2001: 25).

6 (*idem*: 24).

7 (Klobucka 2009: 314).

Eu quero foder foder
achadamente
se esta revolução
não me deixa
foder
até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma⁸

A autora de versos como estes encontraria sempre resistência no país das *três Marias*, as escritoras processadas, aquando da publicação de *Novas cartas portuguesas* (1972), por imoralidade e pornografia, apenas treze anos antes da chegada, em 1985, de *Um jogo bastante perigoso*, primeiro livro de Adília Lopes. Poderíamos alegar que, pelo meio, se deu a Revolução dos Cravos que os versos citados parodiam e, com esta, uma suposta liberalização da vida intelectual portuguesa, mas a obra de Adília Lopes constitui, em boa parte, um esforço continuado por mostrar, precisamente, que esta «não é revolução nenhuma».

Para falar do lugar de exceção de Adília Lopes no cânone da literatura portuguesa contemporânea, o melhor será começar pelo seu poema sobre o fim, o apocalíptico «Natura et ars», de que transcrevo a segunda parte:

8 (D: 374).

Natura et ars

Imagino o fim da Terra assim
todas as casas e todas as ruas
desaparecem
assim como todas as pessoas
graças a um cataclismo
sobrevivem apenas os telefones
as baratas e as listas de telefones
marcianos nos dias a seguir
tentam interpretar a lista dos telefones
os marcianos não estabelecem uma relação
entre os telefones e as listas dos telefones
mas entre a lista dos telefones e as baratas
e essa relação é plenamente satisfatória.⁹

Os versos de «Natura et ars» descrevem um momento de incompreensão inicial, a que se segue uma resolução inesperada e um final ambíguo: afinal, a interpretação marciana é a correta? O poema fala-nos de um problema de legibilidade, cuja resolução não depende tanto do carácter do texto («natura»), como das lentes («ars») com que é lido. Adília Lopes parece querer dizer-nos que o pacto de leitura assenta sempre sobre um mal-entendido, assim como a solução/ salvação assenta sobre o pecado original.

A meu ver, «Natura et ars» ilustra bem o percurso da receção crítica da obra de Adília Lopes em Portugal. Tal como os remanescentes de vida na Terra de que nos fala

9 (D: 154-156).

o poema, também Adília Lopes é particularmente «fácil [...] de mal-interpretar¹⁰».

O poema espelha os três momentos principais na receção crítica à obra de Adília Lopes:

- 1) o da receção aos primeiros livros — desde a primeira obra em edição de autor, *Um jogo bastante perigoso* (1985), até à publicação da primeira edição da sua obra completa, *Obra* (2000) —, com a desconfiança inicial por parte do meio literário português a coexistir com o culto de uns *happy few*. Este contexto foi descrito por Osvaldo Manuel Silvestre como tratando-se de um «universo *underground* em que Adília convive com um *gang* de autores pós-letrados nas publicações diversas (*Bíblia*, *Ópio*, etc.), em que vai dando a ler os seus textos¹¹»;
- 2) o ponto de viragem e o alcance da fortuna crítica em Portugal, coincidindo com a viragem do milénio, que culmina na publicação de *Dobra* (2009), a segunda reunião completa da sua obra, na mais

10 Citamos, de Burghard Baltrusch, no artigo «Traduciendo entre la entropía y la subversión: la obra postmoderna de Adília Lopes»: «Adília Lopes es consciente de que la mayor parte del sistema cultural no la quiere como ella es, sobre todo porque elaboró una obra de carácter experimental y iconoclasta - fácil de explotar y malinterpretar por apetencias sensacionalistas o de invalidar como algo no literario.» (Baltrusch 2007: 5).

11 (Silvestre 1999b: 72).

prestigiada editora de poesia portuguesa, a Assírio & Alvim; e

- 3) o da reserva com que voltam a ser recebidos os seus últimos livros, em formato breve — *Poemas Novos* (2004), *Le Vitrail La Nuit. A Árvore Cortada* (2006), *Caderno* (2007), *Apanhar Ar* (2010), *Café e Caracol* (2011), *Andar a Pé* (2013) e *Variety is the spice of life* (2014) — a par do entusiasmo que demonstram os que a leem a partir da ótica de outros sistemas literários, da Galiza ao Brasil.

Já em 1998 Américo Lindeza Diogo refletia, em posfácio à reedição de *O Poeta de Pondichéry*, sobre o carácter paradoxal da receção crítica a Adília Lopes:

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. [...] Gostar-se-ia de Adília Lopes para não se participar do (bom) gosto comum. E nesta perspectiva se poderá ajuizar da própria Adília. Daí, em parte, o seu paradoxal confinamento ao circuito experimental.¹²

Passou mais de uma década sobre esta observação e a publicação na Assírio & Alvim afastou definitivamente Adília Lopes do «circuito experimental» de produção, distribuição e receção dos seus livros, que tinha marcado os seus primeiros anos autorais. Contribuindo também para o

12 (Diogo 1998: 71).

alcance da sua fortuna crítica em Portugal, é de assinalar a inclusão de uma recensão a um poema da autora em *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, a coletânea organizada por Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, em 2002, que alcançou grande impacto no seu tempo¹³.

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 soturna¹⁴». 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.

Há uma importante distinção entre, por um lado, 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. Sobretudo numa fase inicial, o fenómeno “Adília Lopes” chamou a

13 A antologia ficou também marcada pela ausência de nomes importantes da poesia portuguesa do século xx (Miguel Torga, Manuel Alegre, e outros). Sobre o impacto desta publicação no contexto do sistema literário português, e sobre a relevância dos poetas ausentes, recomenda-se a leitura da recensão de Pádua Fernandes à antologia, em FERNANDES, Pádua (2003), «O ouro do século: apreciação da antologia de poesia portuguesa do século XX: Século de Ouro» in *Revista Cacto 3*, São Paulo, 198-204.

14 Sobre a importância de se estar ou não na Assírio & Alvim, leia-se, do posfácio de Osvaldo Manuel Silvestre a *Florbela Espanca espanca*: «Entenda-se «Assírio & Alvim» como sinédoque de um estado de coisas mais global. O que não obvia a que esta sinédoque seja obviamente motivada, tanto mais que do que se vai tratando hoje em dia, quando se fala de poesia portuguesa, é da capacidade canonizadora da referida editora (a qual, sejamos claros, alberga poetas dos mais respeitáveis)» (Silvestre 1999b: 75).

atenção de importantes nomes da crítica de poesia em jornais portugueses – como é o caso de Eduardo Prado Coelho, António Guerreiro ou Eduardo Pitta¹⁵. Porém, passado o efeito de novidade, o alcance da fortuna crítica de Adília Lopes operou-se menos nas páginas dos suplementos literários portugueses do que nos bancos das faculdades de letras, especialmente pela mão de académicos como Américo Lindeza Diogo (Universidade do Minho), Osvaldo Manuel Silvestre (Universidade de Coimbra) ou Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto). Isto não é de estranhar visto estarmos, desde logo, perante uma escrita que relaciona «baratas e listas telefónicas», resistente à interpretação e mais própria das aulas de Teoria da Literatura do que dos manuais de português. Os seus poemas de aparência simples — Lindeza Diogo descreveu o verso adiliano como «um dizer informal¹⁶» — são, de facto, intrincados, por vezes longos, cravejados de referências intertextuais, muitas vezes em língua estrangeira, em suma, difíceis de entender.

As dificuldades de definição da obra de Adília Lopes também se prendem, em boa medida, com a delimitação dos seus limites. A indeterminação de géneros literários em que se move, situada entre a poesia e a prosa, impede a associação fácil às categorias estabelecidas e funciona

15 São várias as recensões à poesia de Adília Lopes por Eduardo Prado Coelho no suplemento «Mil Folhas» do jornal *O Público* (ver as edições de 16/04/1993 e de 13/09/2003); por António Guerreiro no jornal *Expresso* (ver as edições de 9/1/1993 e de 10/03/2001) e por Eduardo Pitta na revista *Ler* (nº49/2000) e na *Colóquio/Letras* (nº129/130, 1993).

16 (Diogo 1998: 71).

como elemento transgressivo, tal como analisa Rosa Maria Martelo, no artigo «Contra a crueldade, a ironia»:

Há, por vezes, em Adília Lopes, um registro que não é nem de prosa nem de poesia, algo aproximável a uma prosa versificada, embora não faça grande sentido usar desta designação, aqui meramente aproximativa, a qual parece significar que a poesia é sobretudo transgressão discursiva, principalmente em relação a ela mesma.¹⁷

Torna-se difícil dizer se a prosa poética das crónicas para o jornal *Público* não pertence, com igual estatuto, à obra da poeta¹⁸. A sua escrita parece desafiar o espaço do livro e do poema: narrativa, versos longos, *haikai*, poemas sequenciais, dedicatórias, epígrafes, crónicas, títulos de gravuras, escrita para teatro (*A Birra da Viva*, 1999) entrevistas para jornais e gravações de leituras de poesia acessíveis no *Youtube*: a «Obra» de Adília Lopes é uma *never-ending story* que se vai refazendo a cada nova publicação.

Em contexto universitário, e sobretudo na última década, a poesia de Adília Lopes tem sido amplamente lida e estudada: basta uma pesquisa no *Google* para mostrar uma quantidade assinalável de trabalho académico disponível em rede sobre a autora — desde textos de conferências proferidas, a teses de doutoramento e de mestrado a ela

17 (Martelo 2010a: 228-229).

18 Para um estudo mais demorado da contaminação entre o domínio da prosa e o da poesia em Adília Lopes, e para uma tipologia das diversas formas narrativas na sua obra, aconselha-se leitura do artigo de Gonçalo Duarte, de 2011: «“A minha gata já morreu. Agora já me posso suicidar”»: microformas de Adília Lopes», acessível através do *link*: http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_goncaloduarte.pdf.

dedicados — um acontecimento pouco comum entre os poetas publicados a partir dos anos 80, em Portugal.

São vários os investigadores que se têm dedicado à análise da sua obra e igualmente inúmeras as perspectivas teóricas que informam as suas leituras. Notamos também, sobretudo em anos mais recentes, um peso significativo da crítica estrangeira para uma poesia que, tantas vezes, se vê a si própria, e se escreve, em estrangeiro / «étranger» :

Ma mère
me semble
une étrangère
mon père
aussi
un étranger
et toute ma famille
me semble
bizarre
plus proches
de moi
sont les cafards¹⁹

Tal não será de estranhar, ou não elegeisse Adília Lopes a sua família poética entre os mais afastados/ «estrangeiros», como é o caso da «irmã barata», presença constante em muitos dos seus versos e protagonista do título de 2000: *Irmã Barata, Irmã Batata*. Jorge Fernandes da Silveira, num estudo sobre poesia contemporânea que dedica à autora, exclui-se do circuito de admiradores da obra de Adília Lopes,

19 (D: 387).

mas não deixa de se lhe referir como a «poeta portuguesa que surge nos anos 80 e que tem despertado o interesse, em alguns casos o entusiasmo, do leitor informado brasileiro²⁰».

Para citar alguns dos nomes mais representativos desta crítica, começamos com Elfriede Engelmayer (Universidade de Coimbra), que posfaciou *Obra*, de Adília Lopes, em 2000²¹. Segundo Engelmayer, a escrita de Adília Lopes tem «caligrafia de mulher, obstinada e irreverente²²». A pertença de Adília Lopes a uma «linhagem de textos escritos por mulheres» estaria patente nos temas líricos da sua poesia e, de forma significativa, nos jogos literários em torno dos pseudónimos escolhidos, em particular a versão adiliana de *Marianna Alcoforado*.

Anna Klobucka (Universidade de Massachusetts) retoma esta perspetiva crítica de integração de Adília Lopes numa genealogia de escrita de autoria feminina em Portugal, no capítulo «E vários os caminhos», que dedica às obras de Adília Lopes e de Ana Luísa Amaral, parte do seu livro *O Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa* (2009). Klobucka lê a poesia de Adília Lopes como exemplo de uma construção feminista, operada sobretudo no campo da intertextualidade com outras mulheres autoras, na qual existiria uma «política, insistentemente afirmada, de discriminação positiva²³».

Nos vários artigos que dedica à obra de Adília Lopes, Burghard Baltrusch (Universidade de Vigo) procura

20 (Silveira 2003: 417).

21 Cf.: Engelmayer, Elfriede (2000). «Posfácio a *Obra*» in Lopes, Adília, *Obra*, Lisboa: Mariposa Azul.

22 (*idem*: 470).

23 (Klobucka 2009: 278).

contextualizar a sua escrita num «esforço de para/tradução» que é «pós-moderno²⁴» e «feminista²⁵». Baltrusch questiona a alternância constante entre as esferas da ciência e da religião na poesia de Adília Lopes. A dicotomia «entropia/desentropiar», tão presente na sua obra, e que alcança o ponto máximo em *A Mulher-a-dias* (2000), coloca Adília Lopes a meio caminho entre os «estudos da física» e os de «filologia»²⁶.

Também Flora Süssekind (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), no seu posfácio à antologia de poesia de Adília Lopes publicada no Brasil em 2002, estuda os efeitos das micronarrativas tão presentes, especialmente nas suas primeiras obras.

Por fim, Célia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense), em vários artigos sobre a obra da autora, questiona os efeitos da revisitação da tradição poética em Adília Lopes, entre os quais é exemplo máximo a sua reatualização do «fim de século»²⁷ baudelairiano.

A viragem do milénio consagrou Adília Lopes como a «poetisa do momento²⁸», tal como a autora é referida, em 2001, na introdução à entrevista feita pela revista *Inimigo Rumor*. Mas a sua receção crítica em Portugal nunca deixou de ser pensada, mesmo neste momento particularmente favorável, como insatisfatória, dado que não houve para

24 (Baltrusch 2007: 1).

25 (*idem: ibidem*).

26 (*idem: 8*).

27 (Pedrosa 2007a: 118).

28 Cf.: Lopes, Adília, (2001). «Entrevista com Adília Lopes» (entrevista de Osvaldo Manuel Silvestre e Américo António Lindeza Diogo), *Inimigo Rumor* nº 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 18-23.

esta obra o estudo aprofundado que merecia (nem livros dedicados exclusivamente à obra de Adília Lopes, nem conferências ou colóquios sobre a autora, nem valorização em panoramas da poesia de determinada década, etc.). Elfriede Engelmayer, em posfácio a *Obra*, de 2000, notou o quanto Adília Lopes é «ignorada por parte substancial da crítica “académica”²⁹»; e Osvaldo Manuel Silvestre, em recensão a *Florbela Espanca espanca*, de 2001, observa que os críticos a Adília Lopes «geralmente se manifestam pelo silêncio³⁰».

Refletindo sobre este processo, Rosa Maria Martelo invoca a «contratualização autobiográfica do texto lírico³¹» em Adília Lopes, com o seu apurado mecanismo de indistinção entre obra e instância autoral, como o principal motivo pelo qual a sua receção crítica nunca deixou de ser uma «questão delicada»:

Mas, por isto, Adília Lopes tem pago um preço elevado: ao acentuar uma cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade, fingimento e alterização 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 sugeriam. E a recepção da sua obra tornou-se uma questão delicada.³²

29 (Engelmayer 2000: 469).

30 (Silvestre 2001: 26).

31 (Martelo 2010b: 238).

32 (*idem*: 242).

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.

Para isto também terá em muito contribuído o incómodo gerado pela frequente aparição de Adília Lopes nos *media* (entre outros, nos programas televisivos *Adília Lopes recomenda*, *Crónicas Marcianas* ou *Herman Show*), em finais dos anos 90, e o efeito desconcertante que estas presenças produziram sobre o meio académico e literário português, documentadas na crónica «Adília Show» de Clara Ferreira Alves:

Mas, ultimamente, Adília Lopes transcendeu a sua condição de poeta obscuro e aparece em todas as partes. Adília Lopes foi absorvida pelas televisões, a RTP, no *Adília Lopes Recomenda*, a SIC, nas *Crónicas Marcianas* e no Herman. Nos dois últimos casos, o que querem eles de Adília Lopes? A sua escrita, a sua qualidade humana, a escritora que ela é? Acho que não.³³

Pedro Mexia, no artigo «A menina que escrevia com uma Bic a bordo do Titanic», descreve a sensação de «incómodo» que a mediatização da autora teria provocado entre o seu público leitor e chama ao acontecimento um «*freak show*»:

Não existe um consenso sobre a poesia de Adília Lopes. Em grande parte, isso deve-se à *personagem* Adília,

33 A crónica de Clara Ferreira Alves pode ser consultada em: <<http://www.arlindo-correia.org/200301.html>>

que se tornou indissociável dos textos. Durante anos, a figura era suficientemente obscura para não incomodar as poucas dúzias dos que frequentam as suas obras e os meios literários mais ou menos *underground*. Mas a televisão veio mudar isso: Adília apareceu em vários programas e tornou-se conhecida de quem não lê poesia (isto é, de quase toda a gente). Esta notoriedade televisiva foi, diga-se de passagem, bastante penosa, sobretudo porque se inseriu numa lógica de *freak show* totalmente desadequada ao real talento literário da autora.³⁴

A passagem do texto ao ecrã, com Adília Lopes exibida em praça pública, provocou uma resposta entre a desconfiança e o embaraço, e a *performance* adiliana terá efeitos duradouros sobre a sua receção crítica. Esta reação faz lembrar a velha história dos vocalistas de bandas de música alternativa, a quem não se perdoa a sobre-exposição nos *media*, tida como concessão a um registo mais comercial. Adília Lopes tornou-se, a certa altura, demasiado exposta ao público, contrariando o gosto de uma crítica literária que parecia preferi-la resguardada e marginal. Isto dá-se, em parte, porque, como a própria descreve: «o artista pobre, genial e louco só é admitido depois de morto»³⁵.

No entanto, Adília Lopes não ocupa o papel de vítima da sua exposição aos *media*. Este seu ato performativo parece ter sido uma forma consciente de resistência aos códigos de comportamento esperados de uma mulher poeta, em

34 (Mexia 2003:46).

35 (Lopes 2002e: 93).

contexto português. A necessidade de entrega da autora ao ridículo, com o risco que tal acalenta, encontra-se na base de toda a sua poética:

Corro o risco de parecer ridícula e impudica ao escrever estas coisas. O poeta precisa de correr riscos e o do ridículo é um dos mais necessários.³⁶

Em Adília Lopes, a arte fala-nos de «feridas» e toma, ela própria, a forma de uma ferida que existe, precisamente, para sarar o sofrimento, como a autora vem repetidamente reafirmando:

Vejo a obra de arte como o jantar que Babette prepara na Festa de Babette: reúne, vivifica, constrói, e sara feridas.³⁷

A presença da crueldade na obra de Adília Lopes tem sido estudada por Rosa Maria Martelo, em vários dos artigos que tem dedicado à obra da poeta, enquanto questionamento e paliativo do sofrimento que, tantas vezes, é legitimado pela ocorrência diária e pela banalização dos «vocabulários»:

Adília Lopes questiona uma vasta rede de vocabulários. É esta a sua forma de interrogar-se acerca da evidência e, muito particularmente, acerca do modo

36 (D: 693).

37 Cf. <http://www.pequenamorte.net/a-arte-e-uma-profissao-de-fe-entrevista-com-adilia-lobes/#.UmuJt_nIYlQ>

como a evidência tantas vezes legítima o sofrimento, tornando-o inquestionável.³⁸

Ao analisar a sua particular «revalorização da relação entre a estética e a ética», Rosa Maria Martelo nota o quanto esta operação se faz num «domínio privado ou particularizado que nada tem a ver com panfletarismos³⁹».

A diferença da representação da dor na obra de Adília Lopes está também relacionada com a impossibilidade de distinção entre os seus vários graus de importância, aparecendo a hierarquia entre estes dissolvida. A sua poesia pertence ao sofrimento universal, humano e não-humano. O exemplo maior disto encontramos-lo na sua desconcertante interpretação poética do atentado de Setembro de 2011, contra as “Torres Gémeas” em Nova Iorque:

Ao voltar do atelier da Amélia Assis, dia 11 de Setembro, pelas 14:30, enquanto dois aviões furavam o World Trade Center, em Nova York, vejo uma osga esborrachada, espalmada (e as osgas, por natureza, já são espalmadas), enfarinhada pelo pó do chão, da rua, como um croquete pronto para ser frito.⁴⁰

A presença de Adília Lopes nos *media* portuguesas na década de 90 é igualmente uma forma de *sofrimento* que acompanha os textos, na qual a autora oferece ativamente o ridículo das suas aparições públicas, para se aproximar

38 (Martelo 2010a: 226).

39 (*idem*: 232).

40 (Lopes 2002g: 12).

daquilo que é realmente importante, o que está «rente ao chão»:

Rente ao chão, a meu ver, convocava de mais o estereótipo que me anda associado desde a minha aparição no Herman Show: gatos a brincar com baratas, baratas que não mato, que deixo viver.⁴¹

41 (D: 692).

2 | ENTRE LES MURS: ADÍLIA REGRESSA A CASA

Vim ao mundo na casa e a casa era o mundo.

Adília Lopes

Quase dez anos volvidos sobre a *performance* autoral de Adília Lopes nos *media*, Rosa Maria Martelo reitera, no capítulo «Contra a crueldade, a ironia», de *A Forma Informe: leituras de poesia* (2010), o quanto a obra da autora continua a ser «significativamente ignorada» por uma parte da crítica:

Apreciadíssima por alguns, que viam na sua obra uma singularidade e novidade indiscutíveis, menos valorizada por outros, e até significativamente ignorada por outros ainda, o certo é que Adília Lopes foi produzindo uma escrita de traços inconfundíveis.⁴²

Esta ideia é reforçada, por exemplo, pela ausência de Adília Lopes da página *web* do Centro Nacional de Cultura, *Poems from the Portuguese: 21st Century Poetry* — antologia *online* de poesia portuguesa em tradução para inglês⁴³

42 (Martelo 2010: 223).

43 Cf. <<http://www.poemsfromtheportuguese.org/home/home.aspx>>.

— e, de igual modo, a *História da Literatura Portuguesa* de Óscar Lopes e António José Saraiva continua a não lhe fazer referência.

Adília Lopes também não tem correspondido aos critérios de seleção (regidos pela idade dos autores, datas de primeira publicação, estrito gosto pessoal dos editores, etc.) de várias antologias poéticas de referência publicadas a partir de 2000, entre as quais destacamos: *Anos 90 e agora – uma antologia da Nova Poesia Portuguesa*, organizada por Jorge Reis-Sá (2001); as antologias organizadas por Manuel de Freitas, *Poetas sem qualidades* (2002) e *A perspectiva da morte: 20 (-2) Poetas Portugueses do século XX* (2009); ou a antologia organizada por Gastão Cruz, *Quinze poetas portugueses do século XX* (2004).

Nota-se assim que, apesar de alguns a decretarem «praticamente canonizada»⁴⁴, a obra de Adília Lopes continua sub-representada. A sua poesia aproxima-se certamente de outras estéticas surgidas em Portugal pelos anos 90, a década forte da sua publicação, como a «nova poesia portuguesa», termo que tem sido usado para designar a poesia portuguesa dos anos 90⁴⁵, ou a poética subjacente à antologia dos «poetas sem qualidades». Partilha da «admirável fraqueza», enquanto ponto de encontro dos poetas antologados, sobre os quais escreve Manuel de

44 Cf. (Bessa 2005: 72).

45 Para uma ideia mais aprofundada de como se define e caracteriza a «nova poesia portuguesa», consulte-se a Revista *Relâmpago*, nº 12 (2003), com vários estudos dedicados ao tema.

Freitas, em prefácio à antologia *Poetas sem qualidades*, do qual sublinho:

Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica.⁴⁶

Há pouca poesia que manifeste «uma relação tão forte com a realidade⁴⁷» quanto a de Adília Lopes, a expressão escolhida por Luís Maffei para caracterizar a poesia portuguesa dos anos 90, na sua recensão a *Poetas sem qualidades*.

Se ainda tivéssemos dúvidas sobre a possibilidade de contemporaneidade de Adília Lopes com os autores que integram a coletânea, bastaria lermos os seus versos de *Poemas Novos* (2004):

Tínhamos
em comum
ter de ganhar
o pão
de cada dia
e ter muita
dificuldade
em ganhar
o pão
de cada dia

46 (Freitas 2002: 14).

47 Cf. Maffei, Luís (2005). «Os Poetas sem Qualidades: em busca da contemporaneidade possível» in *Revista de Letras*, São Paulo: 45 (1), 151-171.

Isto
é muito mais
que a questão
do destino⁴⁸

Estes versos, e a preferência que demonstram em relação ao que fica «rente ao chão⁴⁹», são significativamente precedidos pela epígrafe (uma citação dentro de outra citação, procedimento frequente em Adília Lopes) de João Miguel Fernandes Jorge: «Tínhamos de verdadeiro a questão do destino⁵⁰». Ao mesmo tempo, os versos de Adília Lopes poderiam constituir uma resposta ao poema de Carlos Alberto Machado, antologado em *Poetas sem qualidades*, revelando claramente o que as duas poéticas «têm em comum»:

Não é que não pense no fim do mês
até já pus o íman no contador
angustia-me tanta energia invisível
penso no fim do mês e da vida [...]⁵¹

À semelhança dos versos de Carlos Alberto Machado, os de Adília Lopes centram-se em questões mais prementes no atual contexto social do que a «do destino». No entanto,

48 (D: 528).

49 (D: 692).

50 Os versos de Adília Lopes são antecidos pela epígrafe: «“Tínhamos de verdadeiro a questão do destino”, de João Miguel Fernandes Jorge citado por Maria de Lourdes Belchior in *Gramática do Mundo*» (D: 528).

51 Machado, Carlos Alberto (2002) in Freitas, Manuel de (ed.) *Poetas sem qualidades (1994-2002)*, Lisboa: Averno, 21.

talvez a diferença mais significativa entre a poética de Adília Lopes e a de outras suas contemporâneas esteja menos relacionada com questões de afinidade poética do que com o que parece ser a preferência da autora por um percurso que, dentro e fora dos livros, se faz cada vez mais alheado de outra realidade que não seja a que se vive dentro do «portão na [sua] rua sossegada⁵²». Américo Lindeza Diogo resume bem a singularidade da poesia de Adília Lopes e a sua posição paradoxal em relação a outras poéticas do seu tempo, das quais fundamentalmente não diverge, mas nas quais não se integra:

Se a maioria dos poetas em existência parece não gerar grandes incompatibilidades de juízo “estético” [...] a poesia de Adília não emparelha facilmente com outras: mas também não diverge delas propriamente em questões de Arte. É-lhes indiferente.⁵³

Na passagem do milénio parece adensar-se a separação entre as duas fases da obra de Adília Lopes, sobretudo com a publicação dos últimos livros em tamanho de miniatura: *Poemas Novos* (2004), *Le Vitrail La Nuit. A Árvore Cortada* (2006), *Caderno* (2007), *Apanhar Ar* (2010), *Café e Caracol* (2011), *Andar a Pé* (2013) e *Variety is the spice of life* (2014).

Ao publicar estes títulos, Adília Lopes oferece aos seus leitores um novo modo de provocação, que salta do

52 O verso é citado dos iniciais «Dois poemas sobre a minha rua», de *Caderno*: «Quando encostam/ ou abrem/ o portão/ do Pátio do Duarte/ na minha rua sossegada/ à tarde/ é como se os músicos/ afinassem os instrumentos/ antes do concerto» (D: 603).

53 (Diogo e Cunha 2002: 7).

conteúdo temático para a forma. Dá-se, na última década, um agravamento do que Américo Lindeza Diogo, em posfácio a *O Poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, de 1998, chamava de «moral da forma» na obra de Adília Lopes⁵⁴, em que, ao «português básico» e «sintaxe essencial⁵⁵» dos versos adilianos, se vêm juntar o formato dos versos e livros, em tamanho reduzido.

Os livrinhos em formato de «bolso», muito leves, trazem à memória as antigas aparições da autora em programas televisivos, como aquele em que Adília Lopes operava uma representação paródica de uma certa crítica literária, avaliando os livros, qual mercadora no templo, de acordo com o peso dos mesmos na balança e atribuindo mais “estrelas” aos mais pesados. Como comentava Adília Lopes à época, em crónica para o jornal *Público*:

Criticam-me por eu ter aparecido na televisão a pesar livros e pessoas. Tivesse eu falado em DNA, clones, quanta ou teoria da relatividade, já a música agora era outra. A lusa «intelligentzia» está muito acima das modestas balanças. Que fazer?⁵⁶

Segundo esta lógica, verdadeiramente a da «batata» de mercearia, estes seus últimos livrinhos, alguns com menos de 20 páginas, não valeriam o peso em ouro. Os versos curtíssimos também acompanham a sobriedade das edições, com a autora a apresentar-nos uma poesia que

54 (Diogo 1998: 67).

55 (*idem*: 69).

56 (Lopes 2001a: 6).

desafia a interpretação e na qual a preferência é dada à forma minimal e propositadamente pobre. Como escreveu Luís Filipe Parrado, esta obra tende, cada vez mais, a fazer-se «em voz baixa»⁵⁷.

A resposta da crítica adiliana não se fez esperar, com vários estudiosos a notarem um efeito de estagnação nos anos mais recentes da sua produção poética. Em entrevista de 2001, para a revista *Inimigo Rumor*, os entrevistadores já observavam que a «poesia de Adília Lopes se faz cada vez mais sem adjetivos»⁵⁸, um despojamento que coincide com a nova fase da sua escrita. Já Manuel de Freitas, em recensão de 2006, fala de uma poesia que, seguindo-se à publicação de *Obra*, em 2000, entraria num «impasse»⁵⁹.

António Guerreiro, em resenha a *Dobra* (2009), acrescenta, em relação aos últimos livros publicados de Adília Lopes, e reunidos nesta edição, que há «alguns momentos mais frágeis [...] sobretudo em dois ou três livros mais próximos do final — aqueles em que os dispositivos lúdicos e os processos formais absorvem tudo»⁶⁰.

Gonçalo Duarte resume bem a impressão que a última fase da obra da Adília Lopes tem surtido⁶¹, ao observar que: «muitos dos seus leitores de primeira hora [...] vão

57 (Parrado 2013: 10).

58 Cf. Lopes, Adília (2001), «Entrevista com Adília Lopes» (entrevista de Osvaldo Manuel Silvestre e Américo António Lindeza Diogo), *Inimigo Rumor* nº 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 19.

59 (Freitas 2006: 65).

60 (*idem: ibidem*).

61 Mais recentemente, na sua tese de doutoramento, Gonçalo Duarte estuda o percurso de Adília Lopes sob o prisma da «deflação», de que, sem dúvida, estas últimas obras seriam representativas (cf. Duarte, 2014).

recebendo os novos títulos com uma espécie de perplexidade disfórica, como se um feitiço se tivesse quebrado⁶²».

Do ponto de vista temático dá-se, ao longo das suas publicações, uma rarefação do que poderíamos chamar de efeito “Adília *Vintage*”, tão presente nos seus primeiros livros⁶³, com um gradual recuo da parafernália de criadas, enxovais, damas de companhia, bibes e diários de papel. Este imaginário novecentista que marca, por exemplo, *O Decote da Dama de Espadas*, juntamente com os poemas narrativos, de enredos complicados e incontáveis personagens, que se multiplicavam nas primeiras obras, dará lugar, vinte anos mais tarde, ao que Luís Filipe Parrado chamou de celebração da «grandeza da “menoridade”⁶⁴».

Também, como escreveu Burghard Baltrusch, a enenação do equilíbrio precário entre a ciência e a religião, tão presente no início⁶⁵, começa a pender, cada vez mais, sobretudo a partir da publicação de *A Mulher-a-dias* (2002), para o campo da religião, inclinação que se acentua nas obras mais recentes. Deus não morreu em textos nos quais a poesia e o sagrado se encontram em versos que são preces:

62 (Duarte 2011: 2).

63 São disso exemplos mais significativos as obras *A Pão e Água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)*, de 1987, ou *O Decote da Dama de Espadas*, de 1988.

64 (Parrado 2014: 10).

65 Baltrusch, no seu estudo «Traduciendo entre la entropía y la subversión», e a propósito da obra adiliana de 2010, *Irmã Barata, Irmã Batata*, lembra a atenção privilegiada desta poesia ao campo das ciências exactas: «Es una poesía que trata también de la lógica científica, siguiendo un raciocinio abiertamente postmoderno, o sea, híbrido, multidisciplinar, lúdico, antitotalitario y con una conciencia crítica de la historia.» (Baltrusch 2007:8).

A poesia de cada dia
nos dai hoje.⁶⁶

Esta tendência alcança o ponto máximo (ou mínimo, dependendo da perspectiva) em *Apanhar ar*, de 2010, e no *haiku* que é um verdadeiro tratado sobre a noção de progresso na escrita da autora:

Na vida e no poema
dar menos um passo⁶⁷

Luís Filipe Parrado lê nestes breves versos um «programa ético e estético» da resistência de Adília Lopes à noção de progresso na modernidade:

Neste sentido, “dar menos um passo” está longe de ser um mero movimento de recuo ou de autodefesa. É muito mais que isso. Por um lado, é uma recusa da obsessão alienada de seguir em frente, a todo o custo, veloz e ferozmente. Por outro, uma afirmação de coragem e vitalidade, da rara capacidade de fazer das fraquezas forças. Talvez o saibamos todos mas poucos serão os que agem em conformidade, na vida como na poesia (na arte em geral). Muitas são as vezes que, como disse Mies van der Rohe, “menos é mais”. Adília confirma-o.⁶⁸

66 (D: 654).

67 (D: 652).

68 (Parrado 2013: 10).

A noção de «dar menos um passo» também parece indicar, na mais recente fase da sua obra, um desejo de regresso impossível ao jogo infantil da macaca, no qual é preciso recuar para avançar. De resto, a encenação da viagem à infância é reforçada pelas ilustrações finais de *Apanhar ar*. Estas «interpretações visuais através da música⁶⁹» são desenhos não figurativos criados pela autora aos 11 anos. No texto que dedica a *Apanhar ar*, João Dionísio fala em «técnica de reciclagem⁷⁰», como se baralhar e voltar a dar fosse uma tentativa, ainda que frustrada, de começar de novo.

Os versos curtos (Freitas refere que a sua breve revisão a *Apanhar ar* «tem mais palavras do que as que compõem o mais recente livro de Adília Lopes⁷¹»), e as ilustrações que os acompanham, mostram como esta poesia tende a desembocar no rabisco: um lugar definitivamente não-verbal e alheio à figuração, onde a imagem se sobrepõe à narrativa. São versos *flash*, com descrições brevíssimas, que sugerem o universo da fotografia:

A minha varanda velha
com quatro gerânios velhos⁷²

Isto foi notado por Freitas, ao escrever que «há momentos [de *Apanhar Ar*] que apeteceria considerar fotográficos⁷³»; e também por Phabulo Mendes que, em revisão ao mesmo

69 Lopes, Adília (2010), *Apanhar Ar*, Lisboa: Assfrio & Alvim, p.27.

70 (Dionísio 2010).

71 (Freitas 2010: 34).

72 (D: 652).

73 (Freitas 2010: 34).

livro, descreve uma poesia que regista a «imagem recolhida por uma retina perspicaz, que age como uma lente⁷⁴».

Vários dos poemas que integram esta coleção são, à semelhança das ilustrações que se lhes seguem, como *polaroids* não intituladas, fios soltos e resistentes à interpretação. Fica dos versos que a compõem um tom melancólico ou um estado de graça: os críticos divergem. Se, para Freitas, a poesia de *Apanhar ar* «merece ser vista como o universo singular que deveras é — a um tempo, fechado e aberto, sombrio e luminoso, mas invariavelmente triste⁷⁵»; para Dionísio as «descrições fáticas» presentes nos seus versos «parecem dar lugar a sugestões de felicidade⁷⁶».

Na crítica ao título *Andar a Pé* (2013), Luís Filipe Parrado parece seguir João Dionísio, na intuição da aceitação da felicidade possível nos livros mais recentes da autora. Nas palavras de Parrado:

De certo modo, é da alegria de compreender e aceitar a grandeza desta “menoridade” que trata este livro. Por isso a sua autora pode auto-retratar-se, logo na terceira página, como “pobrete mas alegrete”; ou “prestável” e “prazenteira”. É claro que nestas formulações se intui o seu habitual grãozinho de sal humorístico e irónico. Mas também será difícil ignorar o júbilo, o gozo de viver e de escrever que aqui se afirmam serena mas firmemente.⁷⁷

74 (Mendes 2012: 197).

75 (Freitas 2010: 34).

76 (Dionísio 2010).

77 (Parrado 2013: 10).

A obra de Adília Lopes, sobretudo após a publicação de *Obra*, em 2000, dá conta, como refere Rosa Maria Martelo, de um «desejo de silêncio e de voltar para casa⁷⁸». Opera-se, assim, um progressivo afastamento do mundo lá fora, como se a freira Adília se cumprisse em lugar cada vez mais fechado e solitário; e os espaços da sua poesia tornam-se cada vez mais interiores:

É tempo
de regressar
a casa
A poesia
não está
na rua.⁷⁹

A perspetiva é agora a de quem se recolhe do lado de dentro da redoma de cristal (ou do convento?) e observa o mundo através de um filtro, seja este a «janela⁸⁰» ou o interior do «aquário»:

78 (Martelo, 2010b: 245).

79 (D: 578).

80 Leiam-se os versos de *Le vitrail la nuit/A árvore cortada*: «Pelas janelas/ vejo a luz do Sol/ nos choupos/ os azulejos azul-turquesa/ da casa em frente/ e os ferros pintados de verde-escuro/ das varandas.» (D: 565).

O meu quarto
é um aquário
e eu um peixe
para o choupou
que me vê
do outro lado
dos vidros
da janela⁸¹

A natureza é substituída pelos elementos interiores, pertencentes ao espaço doméstico: o azul do céu são os «azulejos azul-turquesa», o verde das árvores são os «ferros pintados de verde-escuro» e as flores são as dos vasos, na «varanda⁸²».

Para trás ficaram as «meninas balthusianas⁸³», a linguagem provocatória, e a inclinação para os temas difíceis, como o da presença da crueldade e da sexualização da infância, em versos que tanto perturbaram os seus primeiros leitores. Adília Lopes é agora a filha pródiga, de regresso à casa paterna, última guardiã das memórias da família. Note-se, em particular, em *Andar a pé*, a convocação da mãe, do pai, das tias, dos avós e antigos professores, em pequenos poemas narrativos que fazem lembrar os velhos álbuns de fotografias, de folhas amareladas pelo tempo. Parrado avisa, no entanto, que a convocação do passado

81 (D: 555).

82 De *Apanhar Ar*: «A minha varanda velha/ com quatro gerânios velhos» (D: 652).

83 Osvaldo Manuel Silvestre falava de Adília Lopes, em 1998, como «uma menina precocemente desprovida de ilusões e para quem o jogo textual é jogado com a perversidade balthusiana de quem nunca perde o controle de si, do texto e maximamente do leitor» (Silvestre 1998: 38).

nesta obra já trai a sua impossibilidade e que, por baixo da superfície calma de *Andar a Pé*, dá-se «o denodado combate de uma mulher contra a perda que a fuga dos dias inevitavelmente acarreta⁸⁴».

Os pequenos livrinhos de publicação mais recente assemelham-se aos primeiros, não só em tamanho, mas na resistência da crítica, quase sempre silenciosa, com a qual se têm deparado. Parrado, nas primeiras linhas da sua recensão a *Andar a Pé*, já tinha avisado: «Adília Lopes não é um nome consensual na poesia portuguesa. Este livro não vai mudar isso⁸⁵».

Lembrando os marcyanos de «Poesia et ars», Adília Lopes, na sua obra mais recente, parece, mais do que nunca, continuar a associar «listas telefónicas» a «baratas», para grande desconcerto de quem a lê, no que demonstra ser uma «relação plenamente satisfatória⁸⁶».

84 (Parrado 2013: 10).

85 (*idem: ibidem*).

86 (D: 154-156).

3 | ADÍLIA DO OUTRO LADO DA TELA

No fundo, pintar assim tão minuciosamente a canetas de feltro de ponta fina meninas com rabichos, fitas no cabelo, bichos, quando as meninas da minha idade gostavam de pintar com pincéis grossos, era já escrever. Escrever é pintar.

Adília Lopes

O diálogo da obra de Adília Lopes com diferentes formas artísticas estende-se também ao campo das artes visuais. São vários os poemas que dialogam com a pintura, a escultura ou o cinema, encontrando a autora os seus pares entre artistas plásticos e cineastas como Fernand Léger, Louise Bourgeois, Jean Vigo, ou Robert Bresson. Flora Süssekind descreve, no seu posfácio «Com outra letra que não a minha», esta particular relação entre «representações plásticas e verbais⁸⁷» que percorre a obra da autora:

No caso de Adília Lopes, seus exercícios *ekphrásticos* costumam determinar minuciosamente quais as imagens e obras referidas, indicando por vezes até mesmo o museu e a cidade em que se encontram, e impondo tratamento

87 (Süssekind 2002: 216).

distinto a suas muitas referências plásticas.⁸⁸

Em Adília Lopes encontra-se também uma atenção invulgar ao lado material da escrita, e aos meios da sua produção, como podemos ler na sua crónica «pen/pencil», na qual reflete sobre o modo como a escrita se faz depender do seu meio de expressão: «entre o lápis e a caneta de feltro encontrei o equilíbrio da esferográfica⁸⁹».

O especial cuidado com o tratamento gráfico da sua obra leva a que os elementos pictóricos — capas, gravuras, fotografias — dos seus livros mereçam leitura a par do texto. Muitas das publicações fazem-se acompanhar pela arte de ilustradoras como Armanda Passos (*A continuação do fim do mundo*, 1995), Armanda Duarte (*Florbelá Espanca espanca*, 1999; *César a César*, 2003; *Poemas novos*, 2004 e *Le vitrail la nuit /A árvore cortada*), ou Bárbara Assis Pacheco (*A mulher-a-dias*, 2002; e *Andar a pé*, 2013). As capas das duas principais obras de poesia reunida da poesia de Adília Lopes são ilustradas com gravuras de Paula Rego, no caso de *Obra* (2000), e uma pintura de S. Vianna, seu avô materno, em *Dobra* (2009).

De resto, a aproximação da obra de Adília Lopes à de Paula Rego está desde há muito estabelecida. As colaborações pontuais entre as duas autoras levaram, por exemplo, à tradução das «rimas de berço» inglesas por Adília Lopes, publicadas em edição luxuosa com ilustrações de Paula Rego⁹⁰. Nas obras das duas criadoras encontramos histórias de violência, frequentemente centradas no sofrimento dos

88 (*idem*: 217).

89 (Lopes 2002c: 61).

90 Rego, Paula (2001). *Rimas de Berço*, Lisboa: Relógio d'Água.

mais fracos: crianças, mulheres ou animais. A propósito das três gravuras de Paula Rego que acompanham *Obra*, Pedro Eiras fala de uma «linguagem de pesadelo» em comum:

As gravuras de Paula Rego, que há muito vêm conjugando essa mesma narrativa burguesa e linguagens de pesadelo (Bosh/ Goya), têm aqui uma dupla função: evidenciar o monstro [...] e enfatizar a pregnância simbólica das relações de poder: uma criada (?) dá a hóstia a uma rapariga de joelhos; uma senhora idosa beija na boca uma menina.⁹¹

Na gravura que faz a contracapa da primeira edição de poesia reunida de Adília Lopes, vemos a imagem de uma velha que beija na boca, vampirescamente, uma menina (sua neta?). A mulher enverga um vestido vermelho que se espalha pela tela como uma mancha e as suas mãos disformes dominam violentamente a menina, que se encontra à sua mercê. A gravura de Paula Rego parece recriar o célebre beijo de morte do quadro «O Vampiro» (1893), do pintor norueguês Edvard Munch. Neste, um vampiro toma a forma de uma mulher, de cabelo ruivo, com tom ensanguentado, que não apenas ameaça ocupar o espaço do homem, mas que se derrama para além dele, impossível de estancar. Em Munch, em Paula Rego e em Adília Lopes, a sexualidade e o perigo invadem as relações familiares e o amor revela-se sempre uma armadilha.

Note-se, no entanto, que o trabalho das duas autoras não nos fala apenas do que se passa dentro de portas.

91 (Eiras 2001: 176-177).

Como Maria Manuel Lisboa bem observou, no estudo *Paula Rego's Map of Memory* (2003), o pessoal e o político não se separam no trabalho da pintora, argumento que poderíamos facilmente transportar para a obra de Adília Lopes. Ambas se constituem como críticas à política nacional, do tempo da ditadura fascista de Oliveira Salazar, aos resíduos desta, prolongados nos valores do Portugal contemporâneo. Adília Lopes partilha, com Paula Rego, um olhar desencantado sobre as possibilidades da Revolução do 25 de Abril. Como lemos na suas «notas impressionistas», que acompanham a exposição do pintor Vítor Pi na Galeria 111, em 2001:

O particular é político. Nesta preocupação doméstica vejo o Portugal de Salazar. Não a vomitar a Pátria, que a Paula Rego pintou, mas a reter a Pátria. Clisteres, hemorroidal, supositórios de glicerina, pomadas e as tão temidas e esperadas trabuzanadas eram os grande acontecimentos em minha casa.⁹²

Neste sentido, vemos como o poema adiliano «Em cada esquina» é a versão negra, o lado B, de «Grândola Vila Morena», de Zeca Afonso, funcionando quase como contraponto literário da estátua de João Cutileiro, dedicada à revolução do 25 de Abril, que se encontra no topo do Parque Eduardo VII, em Lisboa:

92 (Lopes 2002).

Em cada esquina
um inimigo

Em cada rosto
desigualdade

Terra da mesquinhez⁹³

Para além de Paula Rego, são várias as colaborações de Adília Lopes com artistas plásticos, tendo a autora participado na organização da exposição de pintura de Marcelino Vespeira, com textos do poeta José Blanc de Portugal, na Casa Fernando Pessoa em 1997⁹⁴, e escrito o texto introdutório ao catálogo da exposição do pintor Vítor Pi, *Breu*, na Galeria 111 em 2002⁹⁵.

Adília Lopes participou com textos seus em edições ilustradas, como é o caso de *Lua Negra/Dark Moon* (2000), da desenhadora irlandesa Terry Morgan. A interpretação muito livre de família de Terry Morgan, em gravuras que criam novos laços e misturam formas humanas e animais em registro fantasioso, é relida no texto adiliano «A filha» por meio da sua célebre visão muito prosaica, na qual filhos e mães inter-espécie se encontram com «borbulhas» hiper-realistas: «Mãe de gatos, filha de cães [...] Gosto

93 (D: 576).

94 Veja-se o texto introdutório de Adília Lopes à edição do catálogo da exposição: Casa Fernando Pessoa (org.), *Memorabilia [de] José Blanc de Portugal ; Onze obras [de] Vespeira : 1957-89*, Lisboa, 1997.

95 (Lopes 2002).

de usar óculos, de ter sinais, de ter uma borbulha de vez em quando, de ter uma doença mental⁹⁶».

Partindo do desenho de Pedro Zamith, Adília Lopes escreveu também o texto «A bolsa», para o livro *O homem que desenhava na cabeça dos outros*. A imagem de Zamith leva Adília Lopes a mais uma reatualização muito particular dos contos de fadas, com uma Branca de Neve contemporânea a retomar a figura da «solteirona», tão frequente na obra da autora, que aqui cuida de «anões velhos⁹⁷».

A escrita de Adília Lopes estende-se, ainda, ao campo inesperado da arquitetura. O seu texto «A casa» acompanha a publicação híbrida, fotografia e texto, que regista a exposição de arquitetura de Carlos Nogueira na Casa da Cerca, em Almada, no ano de 2006. Em «A casa», Adília Lopes parece refletir, uma vez mais, sobre as fronteiras líquidas entre a física e a metafísica ou sobre como a literatura possibilita a construção de uma casa alternativa à da arquitetura, uma casa de dimensões incalculáveis:

Porque podemos calcular as dimensões da mesa e da cadeira mas as recordações, as recordações do que foi e do que há-de ser, a angústia e a alegria, não as podemos prever, calcular.⁹⁸

Em 2011 foi publicado *Café e Caracol*, de Adília Lopes, pelo *atelier* Contraprova. Esta obra em novo formato, na qual os poemas inéditos da autora, impressos em serigrafia,

96 (Lopes 2000: 81).

97 (Lopes 2006: 15).

98 (Lopes 2006: 48).

vêm acompanhados pelas gravuras originais de oito artistas plásticos portugueses – Alexandra Ramires, Ana Neto, Ananda Kuhn, Carlos Alcobia, Daniela Crespi, Joanna Latka, Paulo Lourenço e Susana Romão – é uma edição luxuosa e exclusiva, limitando-se a 15 exemplares.

A publicação de *Café & Caracol* é um dos sintomas de que Adília Lopes começa a libertar-se do formato de livro, para se tornar, cada vez mais, numa voz sem corpo que atravessa artes e geografias. O efeito de estranhamento provocado pela voz da autora, patente na sua forma muito particular de dicção de poesia em eventos de leitura pública (e que ainda podemos encontrar em gravações disponíveis no *Youtube*⁹⁹), motivou várias reflexões, de Hugo Williams a Osvaldo Manuel Silvestre¹⁰⁰. Este último observou como, cada vez mais, «*Adília* já não [é] exactamente nome de poeta, mas sim de um torrencial dispositivo verbal, aquém da poesia e além da literatura¹⁰¹».

99 Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=HwmnNi2vzt4>

100 Veja-se, a propósito, o comentário de Hugo Williams («Freelance», *Times Literary Supplement*, 30.06.1995) e o artigo «Adília Lopes espanca Florbela Espanca» de Osvaldo Manuel Silvestre (*Inimigo Rumor*, nº 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001 24-28).

101 (Silvestre 2001: 25).

4 | ESCREVER “À ADÍLIA”: LEGADO E SUCESSÃO

Escrevi-lhe uma carta a perguntar se me autorizava (e aqui «autorizar» tem tudo a ver com autor) a manter o título em que eu tinha pensado. A resposta foi que eu podia fazer como quisesse, mas que era melhor escolher outro título.

Adília Lopes

Quando os marcianos chegaram à Terra encontraram vários textos de Adília Lopes, espalhados e reunidos em crónicas de jornais, em poemas soltos, em vários livrinhos de 100 gramas cada um, e nas grossas edições da sua poesia completa, *Obra e Dobra*.

Encontraram também uma quantidade assinalável de textos criados a partir dos de Adília Lopes, em particular por mulheres autoras, cujas obras dialogam com a de Adília e lhe prestam homenagem. No contexto da poesia portuguesa mais recente encontramos o poema de Raquel Nobre Guerra, «Com a Sophia a Adília e um contemporâneo», parte do seu poemário *Groto Santo* (2012)¹⁰², e também

102 Guerra, Raquel Nobre (2012), *Groto Santo*, Lisboa: Mariposa Azul, 11.

os livros de poesia de Teresa M.G. Jardim, *Jogos Radicais* (2010)¹⁰³, e de Filipa Leal, *Adília Lopes Lopes* (2014)¹⁰⁴.

O versos de Raquel Nobre Guerra são uma releitura do poema «Apanhei o cabelo» de Adília Lopes, este último publicado em resposta ao repto lançado pela *Revista Relâmpago*, nº14: «Como se faz um poema?»:

Apanhei o cabelo
em rabo de cavalo
agora a minha solidão
vê-se melhor
vê-se tão bem
como a minha face
E a minha face
é desassombrada
as sombras
não são minhas¹⁰⁵

Estes versos, e o texto narrativo que se lhes segue na referida edição da *Revista Relâmpago*, aludem ao elaborado processo de apropriação intertextual que tanto distingue a escrita da autora e que a situam, como Anna Klobucka aponta, no contexto de uma «filiação (...) inequivocamente ginocêntrica¹⁰⁶».

Esta perspetiva sobre a história literária e sobre o conceito de autoria está relacionada, na poética de Adília

103 Jardim, Teresa M. G. (2010), *Jogos Radicais*, Lisboa: Assírio & Alvim.

104 Leal, Filipa (2014), *Adília Lopes Lopes*, Lisboa: não (edições).

105 (Lopes 2004: 29).

106 (Klobucka 2009: 266).

Lopes, com uma revolucionária renúncia à propriedade, aqui entendida no contexto de um discurso sobre o carácter essencialmente comunitário da própria noção de linguagem:

Eu tenho a minha vida, mas assim como digo “Bom dia!” e a expressão “Bom dia!” não é da minha autoria, alguém a inventou muito antes de mim, a minha poesia é como se não fosse minha. Sinto-me despojada, desaposada, despossuída da minha poesia. O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum.¹⁰⁷

Neste texto, Adília Lopes não apenas professa o seu desejo de criação de uma linhagem intertextual que renuncie aos direitos de propriedade inerentes à ideia de autoria, mas também parece adivinhar o processo de apropriação intertextual ao qual a sua obra será vastamente sujeita.

Raquel Nobre Guerra faz suas as palavras de Adília Lopes e parodia o poema adiliano «Apanhei o cabelo», cujos versos eram já uma leitura de «Soror Mariana — Beja¹⁰⁸», de Sophia de Mello Breyner Andresen (poema no qual, por sua vez, logo no título, é estabelecida a relação intertextual com a figura da «freira poetisa barroca» Mariana Alcoforado).

Nos versos de Raquel Nobre Guerra, os verbos «cortar» («os trigos», no poema de Sophia) e «apanhar» («os cabelos», no poema de Adília) encontram equivalência no processo de edição que consiste em cortar e apanhar de novo os

107 (*idem*: 30).

108 O poema breve de Sophia de Mello Breyner Andresen pertence ao seu poemário *O nome das coisas*: «Soror Mariana – Beja/ Cortaram os trigos. Agora/ A minha solidão vê-se melhor».

versos das duas autoras, ou seja no próprio processo de empréstimo intertextual sobre o qual assenta este poema:

Com a Sophia a Adília e um Contemporâneo

quando escrevo apanho e desapanho o cabelo
mas não se vê nada dos traçados de trigo, o vento
exprime-se de água como sensação conchiolina
cruza-me hiperlímica de alheio sentido

No poemário de Teresa M.G. Jardim, *Os Jogos Radicais*, Adília Lopes, ainda que nunca explicitamente citada, funciona como subtexto e fantasma que ocupa todo o livro. Logo a partir do título, *Jogos radicais*, lê-se uma clara referência à primeira publicação de Adília Lopes: *Um jogo bastante perigoso* (1985). Também a inclusão na capa de uma foto de Teresa M. G. Jardim, com uma carga de livros aos ombros enquanto atravessa os campos, parece aludir às prestações televisivas de Adília Lopes sobre livros e questões de peso e valor, ao mesmo tempo que invoca o uso da fotografia em toda a obra de Adília, com os singulares retratos da autora a merecerem constante atenção crítica.

Ao longo de *Os Jogos Radicais*, Teresa M. G. Jardim apropria-se de mais do que dos «gatos» ou dos «jogos» da sua poesia. De facto, é como se ocupasse, ela própria, o lugar autoral de Adília Lopes e da sua imagem de mulher «sozinha no convento», que lemos em tantos dos seus versos:

O Regresso de Chamilly

Marianna
ficou sozinha
no convento
de Beja
porque as outras freiras
casaram-se todas
ou morreram
menos ela¹⁰⁹

Os versos curtos de Teresa M. G. Jardim, à semelhança dos de Adília Lopes, falam-nos de uma instância autoral no feminino, entregue à arte e não aos amantes, e que não é como «as outras raparigas»:

Nunca me apaixonei no cinema
como as outras raparigas: apaixonei-me
pelo cinema.¹¹⁰

Numa possível referência aos vários textos de Adília Lopes que dão voz à figura da mulher mal-amada e só, dos quais é exemplo maior a série dedicada a Mariana Alcoforado, poderíamos dizer que a autora (Adília Lopes, Maria José Viana ou Teresa M. G. Jardim?), aquela que está do lado de cá da arte, aparece aqui materializada através

109 (D: 312).

110 (Jardim 2010: 18).

da transfiguração na imagem de «papéis», «amachucados», «escondidos» e dos quais «não se gosta».

Mas esta apropriação torna-se mais evidente no poema onde o título adiliano «Autobiografia Sumária de Adília Lopes» é substituído por «Crime Perfeito». O poema de Teresa Jardim mantém a imagem do (seu) gato que gosta de brincar, embora, desta vez, os objetos (vítimas?) do jogo sejam «papéis», em vez de «baratas»:

Crime Perfeito

O meu gato branco gosta de brincar
Com os papéis amachucados
Que deito no lixo. Tira-os do caixote
E esconde-os no odor dos ratos, nos vasos
De flores, pelo quintal. Já fiz desaparecer
Muitos poemas de que não gostava
Assim, sem indícios.¹¹¹

Teresa M. G. Jardim inaugura, assim, com o seu «crime perfeito», um novo capítulo para a já longa história da receção do poema «Autobiografia sumária de Adília Lopes»:

Autobiografia sumária de Adília Lopes

Os meus gatos
Gostam de brincar
Com as minhas baratas¹¹²

111 (Jardim 2010: 13).

112 (D: 71).

Este «crime perfeito» de Teresa M. G Jardim não é apenas, como acabámos de ver, um crime de furto, com Jardim a apropriar-se da identidade de Adília, quase não deixando «indícios». O poema traz à superfície a tensão entre vida e morte que se encontrava latente em «Autobiografia sumária de Adília Lopes», com os gatos a brincarem (ou a matarem, a «fazerem desaparecer»?) baratas/ «papéis». Os versos paródicos de Jardim retomam assim o tema da relação de não coincidência entre «autobiografia poética» e «entidade autoral» que líamos no poema de Adília.

A «Autobiografia sumária de Adília Lopes» tem-se revelado campo aberto para posteriores leituras e variações. Um outro caso é o da resposta a este poema por Ricardo Araújo Pereira, um exercício de leitura não apenas hermenêutico, mas produtivo em si mesmo de poesia. Araújo Pereira reflete sobre o poder de Adília Lopes enquanto força criativa: — «o lixo de Adília Lopes gera vida e poemas¹¹³» — para logo pôr a ideia em ação, criando uma autobiografia sumária partilhada:

Quase todo o meu lixo se caracteriza por uma falta de carácter que só posso ser eu a transmitir-lhe. Eis, afinal, a minha autobiografia sumária: «O meu lixo/ é tão desinteressante/ como eu.»¹¹⁴

O livro *Adília Lopes* de Filipa Leal é a mais recente apropriação poética da obra de autora. Tal como Filipa Leal escreve no prefácio (e lembremos o uso privilegiado do

113 (Pereira 2009: 106).

114 (*idem: ibidem*).

espaço do prefácio na obra de Adília), *Adília Lopes Lopes* surge como homenagem à autora que Filipa Leal estudou para a sua dissertação de Mestrado. Num passo que imita as manhas e truques adilianos, esta introdução de Filipa Leal simula uma admissão de culpa: «é mentira que tenha perdido, em definitivo, o medo do ridículo, ao contrário do que adiante se afirma¹¹⁵.» Ambos os conceitos – o de «mentira» e o de «ridículo» - são caros à obra de Adília Lopes e à sua construção de uma autobiografia poética que oscila entre realidade e ficção, A atenção dada por Filipa Leal a esta ambiguidade é, em si mesma, a sua forma de devir Adília Lopes:

É verdade que não sou a Adília Lopes,
Mas em rigor
Nem a Adília Lopes
É a Adília Lopes.¹¹⁶

A aliança entre cómico e trágico no prefácio de Filipa Leal também recorda conceitos tantas vezes coincidentes na obra adiliana. Filipa Leal conta que a sua poesia é o resultado do desejo de infância de ser «um palhaço», e é também o relato de um desaire íntimo: «esta poesia é o testemunho desse desastre: do desastre interior».¹¹⁷ O próprio título - *Adília Lopes Lopes* - aludindo ao de Adília Lopes *Florbela Espanca espanca* – ecoa o mesmo tom

115 (Leal 2014: 5).

116 (*idem*: 15).

117 (*idem*: 6).

simultaneamente lúdico e triste e, mais uma vez, invoca uma ideia de auto-flagelação.

Na versão de Filipa Leal de «Autobiografia Sumária de Adília Lopes», as baratas e os gatos trocam de lugar. Embora a receção crítica ao poema de Adília Lopes se tenha focado sobretudo no desconcerto provocado pela presença das baratas, no poema de Filipa Leal as baratas são muito bem-vindas e são os gatos quem representa o papel de vilões:

Se alguém encontrar a Adília Lopes,
por favor diga-lhe que eu gostava
de tomar um chá de camomila com ela
e com as baratas dela
num dia em que os gatos estejam fora
porque os gatos trazem-me
recordações difíceis.¹¹⁸

Sabe-se pelos versos de «Não tenho gatos em casa»¹¹⁹, em página anterior deste livro de Filipa Leal, que os gatos são uma metonímia para uma ligação amorosa que não acaba bem («mas de facto aconteceu-me amar uma pessoa/ que tinha dois gatos»), daí decorrendo as «recordações difíceis». O resultado são versos cheios de «fúria», «choro», e «culpa», e que rematam em tom trágico-cómico:

118 (*idem*: 45).

119 (*idem*: 24).

Desliguei
e pus-me a pensar que teria saudades
dos gatos¹²⁰

Mas não encontramos sucessão e variação a partir de Adília Lopes apenas na poesia portuguesa. A singularidade da sua voz poética causou também forte impressão nas letras brasileiras. Italo Moriconi testemunha-o no seu livro *A poesia brasileira do século xx* (2002), lembrando a importância da poesia «adiliana» para uma ideia de «responsabilidade para com a literatura» no contexto da poesia brasileira da década de 90:

A nova geração de poetas dos 90 retoma certa seriedade. Elas e eles trabalham em função de projetos literários. [...] As poetas mulheres são mais casuais. Num grupo como o da revista *Inimigo Rumor*, há o conceito de uma responsabilidade para com a literatura, agora sublunar, adiliana (de Adília Lopes, a poeta portuguesa).¹²¹

O crítico Carlito Azevedo, em recensão à obra de Angélica Freitas, aponta ainda a importância da tradição da anti-poesia em Adília Lopes para a formação da poesia brasileira mais recente. Angélica Freitas oferece promessa de continuidade à poética da «portuguesa mais brasileira desde Carmem Miranda»¹²² :

120 (idem: 24).

121 (Moriconi 2002: 136).

122 A recensão, intitulada «Carlito Azevedo revela do que nos salva a poesia de Angélica Freitas», pode ser lida na página web da editora brasileira Cosac Naify: <<http://www.cosacnaify.com.br/>

Nesse sentido, acho que ela [Angélica Freitas] se inscreve numa esplêndida tradição da poesia universal, mas que infelizmente está em baixa no Brasil, apesar de Oswald de Andrade, que é a tradição da anti-poesia [...] de uma Adília Lopes, a portuguesa mais brasileira desde Carmem Miranda.

Adília Lopes, a autora de versos como «assaltaram a casa de Diderot/ e tudo o que levaram foi/ os meus poemas e as minhas cartas¹²³», e conhecida, ela mesma, como grande salteadora de referências intertextuais, é agora tomada de assalto, e a sua poesia, mais do que nunca, «posta em comum¹²⁴», num vórtice que não se limita ao campo da escrita. Quando os marcianos chegaram à Terra, notaram que o «projecto Adília», como lhe chamara valter hugo mãe¹²⁵, se encontrava espalhado também um pouco por todas as belas-artes.

A sua escrita tinha chegado ao teatro, em 1999, com a peça *A Birra da Viva*, o texto dramático (nunca publicado em livro) encenado por Lúcia Sigalho, e apresentado ao público pela Companhia *Sensurround*. Também em 2012, a companhia *Teatro Rápido* apresentou a peça em monólogo *Lágrimas não são Argumento*, partindo do poema «No more tears¹²⁶», de Adília Lopes. Em 2015, António Pires encenou a peça *Mana solta a gata*, partindo de textos da

flip2009/index.php/2009/06/30/carlito-azevedo-revela-do-que-nos-salva-a-poesia-de-angelica-freitas/».

123 (D: 54).

124 (Lopes 2004: 30).

125 (mãe 2001: 178).

126 (D: 125).

autora, aqui interpretados por dois atores vestidos com roupa feminina.

Também bandas portuguesas de culto musicaram os seus versos, como *Os Poetas* de Rodrigo Leão e de Gabriel Gomes; ou *A Naifa*, que interpreta os poemas adilianos «Porque me traíste tanto?», «Deus é a nossa mulher-a-dias», ou «Meteorológica». A banda almadense *Penicos de Prata*, que compõe música para poemas de cariz erótico e satírico, também encontrou nos poemas de Adília as letras ideais. A poesia de Adília Lopes é agora cantada em concertos, alcançando assim novos públicos, que poderiam nunca ter acedido ao formato do livro.

A voz de Adília Lopes, aquilo que a autora, em entrevista, diz ser o que «identifica tanto, que é tão pessoal quase como a cor dos olhos¹²⁷», torna-se, cada vez mais, pública. Os marcianos, chegados à Terra nos nossos dias, podem escutar os seus versos num concerto de *A Naifa* em Ponte de Lima; ou assistir a performances de (re)leitura da sua obra, como a apresentada por João Vaz e Cátia Faísco, em Coimbra, no âmbito do festival de poesia *Mal dito*, ou recentemente nas sessões de leitura de poesia do bar *O Povo*, em Lisboa. Em palavras da autora: «Deixo a minha marca, ma griffe, por onde passo. E eu passo no tempo¹²⁸».

127 (Lopes 2003: 62).

128 (Lopes 2002: 61).

Nota:

As epígrafes que precedem os capítulos desta antologia são retiradas dos textos de Adília Lopes, respetivamente:

- 1) na pág. 2, de: «A Marquesa de Alorna», in *Público* – revista *Pública*, 4 Novembro de 2002, pág. 93;
- 2) na pág. 14, de: «Casa», in Nogueira, Carlos, *deseñhos de construção com casa. e céu*, Almada: Casa da Cerca – Centro de arte contemporânea, 2006, pág. 51;
- 3) na pág. 24, de: «pen/pencil», in *Público* – revista *Pública*, 22 de Setembro de 2002, pág. 61;
- 4) na pág. 29, de: «Notas da autora», in Lopes, Adília (2014), *Dobra*, Lisboa: Assírio & Alvim, pág. 692.

POEMAS DE ADÍLIA LOPES

1. ARTE POÉTICA (D: 12-13)

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

O poema «Arte poética» de Adília Lopes é, como o título logo indica, um manual de instruções para a obra da autora. Aqui encontramos muito do que se irá repetir ao longo de toda a sua poesia: a recorrência

à intertextualidade (no caso, ao poema «O peixe», de Elizabeth Bishop); e o questionamento de expressões comuns tornadas insólitas, como «tudo o que vem à rede é peixe» ou «questão de vida ou de morte». Mas, deparamo-nos, sobretudo, com a obsessão maior de toda a sua obra: a reflexão sobre os limites e as interferências entre a vida e a arte.

Tanto os versos de Elizabeth Bishop quanto os de Adília Lopes descrevem a cena em que um peixe é apanhado pela protagonista do poema para ser, no final, devolvido à água. A pesca descreve metaforicamente o processo criativo, ocupando o peixe o papel da inspiração, que será devolvida pela pescadora/ poeta em forma de poesia. Mas há diferenças importantes nos poemas das duas autoras: enquanto o peixe de Bishop não oferece resistência e, após captura, é minuciosamente descrito; Adília Lopes parece menos interessada em analisar a presa do que em descrever o processo, a luta «corpo a corpo», pela qual se transforma o amador — a protagonista — no ser amado — o peixe. Adília Lopes fala-nos de um processo que envolve esforço, luta e incerteza, e através do qual vida e arte se metamorfoseiam uma na outra: ou morrem as duas, ou se salvam as duas. Patrícia San Payo, em recensão às primeiras publicações de Adília Lopes, já avisara que a obra da autora pode «ser mortal» (San Payo 1988: 112). Em «Arte Poética», como em tantos dos poemas de Adília Lopes, a arte é descrita enquanto ofício violento, que arrasta o ser vivente (a poeta) nas suas perigosas malhas.

2. OS POEMAS QUE ESCREVO (D: 25)

Os poemas que escrevo
são moinhos
que andam ao contrário
as águas que moem
os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas

3. AS ROSAS COM BOLORES (D: 29)

Tenho sempre perto de mim
geralmente na minha mesa de cabeceira
um ramo de rosas
todas as manhãs a primeira coisa
que faço quando acordo
é observar atentamente as rosas
a ver se algum bolor poisou
na pele das rosas
quando isto acontece
é muito raro
mas eu gosto de coisas preciosas
e sou paciente
deixo de dormir
para observar o crescimento
desigual e lento do bolor
a pouco e pouco o bolor
vai cobrindo a pele da rosa
ou antes
alimentando-se da pele da rosa
adquire o feitio da rosa
mas a pele da rosa
não está por baixo do bolor
desapareceu
é preciso estar sempre atenta
porque no instante em que
o bolor não pode alastrar mais
a não ser alastrando-se sobre
si próprio
e alimentando-se de si próprio

ou seja suicidando-se
naquele acto de infinito amor
por si próprio
que é afinal todo o suicídio
a rosa podem andar pelos seus pés
antes de ela partir
beijo-a na boca
depois ela parte
e desaparece para sempre da minha vida
então eu vou dormir
porque estou muito cansada
as rosas com bolores cansam-me

4. A MINHA MUSA ANTES DE SER (D: 62)

A minha Musa antes de ser
a minha Musa avisou-me
cantaste sem saber
que cantar custa uma língua
agora vou-te cortar a língua
para aprenderes a cantar
a minha Musa é cruel
mas eu não conheço outra

5. AUTOBIOGRAFIA SUMÁRIA DE ADÍLIA LOPES (D: 71)

Os meus gatos
gostam de brincar
com as minhas baratas

Nem Mariana, nem «freira poetisa barroca», nem outra imagem que facilite o processo de reconhecimento de uma substituição metafórica antropomórfica. Em «Autobiografia sumária de Adília Lopes» a imagem de gatos a brincarem com baratas não apresenta uma metáfora imediatamente reconhecível como fazendo parte do universo de uma autobiografia humana e de mulher — «Adília Lopes» — resistindo, assim, como lemos em Jorge Esteves Cunha, à possibilidade de «antropomorfação do sentido como “eu”» (Cunha, 2001: 32).

Os breves versos deste curto poema tornaram-se na pedra no meio do caminho, não apenas da poesia da autora, mas da literatura portuguesa mais recente, e qualquer crítica à obra de Adília Lopes vê-se tentada a procurar solução para este poema-charada, e suas sequelas em «autobiografia sumária de Adília Lopes 2» (D: 408), e em «autobiografia sumária de Adília Lopes 3» (D: 418).

A leitura simbólica das figuras animais representadas nos versos predomina em quase todos os estudos: as baratas são geralmente interpretadas como símbolos do que é «banal, baixo, e sujo» (Cunha e Diogo 2002:70) e os gatos enquanto símbolos de «arguto» e «crítico» (Pereira 2009:106).

Ricardo Araújo Pereira, em crónica na qual reflete sobre o valor do «lixo» em Adília Lopes, conta que certa vez perguntou à autora se «os meus gatos», de «Autobiografia sumária», correspondiam àquilo que é «felino, arguto, crítico» e que «gosta de brincar com as minhas baratas, ou seja, com aquilo que em mim é repugnante, negro, rasteiro, vil.» (Pereira 2004: 18) A isto, Adília Lopes, deceptivamente, terá respondido: «Bom, comigo, o que se passa é que tenho gatos. E tenho também baratas, na cozinha. E os gatos gostam de ir lá brincar

com elas» (*idem: ibidem*). Ricardo Araújo Pereira conclui a narração do episódio com uma expressão eloquente: «foi naquele dia, amigo leitor, que eu deixei de me armar em esperto.» (*idem: ibidem*).

A resposta de Adília Lopes, trazendo-nos de volta à cozinha e à ação («brincar») aí desenrolada, parece menos propícia à interpretação simbólica dos animais dos versos do que à aceitação da inevitabilidade do sofrimento, repetido diariamente. A brincadeira entre gatos e baratas só pode ser um jogo de vida ou de morte, como aliás já líamos no conto «As baratas», de José Cardoso Pires, do seu livro *A República dos corvos* (1988), no qual a brincadeira entre gatos e baratas definitivamente corre mal, dessa vez para o gato:

Mas o gato, enorme e sonolento, que a princípio ainda estendia a pata e brincava com as baratas que lhe passavam ao alcance, com o tempo desinteressou-se. A multidão de insectos cresceu de tal modo à volta dele que acabou por o cobrir e o entontecer, encerrando-o numa conspiração de patas buliçosas e de antenas a ondular (Pires, 2010: 57).

Adília Lopes constitui-se, desde esta «autobiografia sumária», como arauto dos pequenos dramas, que, na sua obra, alcançam protagonismo. A autora mostra-nos, mais uma vez, que na sua poesia temos de entrar de lupa, já que esta pertence aos pequenos, ignorados, mesquinhos, aos que brincam e morrem no chão da cozinha.

6. O MARQUÊS DE CHAMILLY A MARIANNA ALCOFORADO (D: 87)

Minha senhora deve ter
uma coisa muito urgente e capital
a dizer-me
porque me tem escrito muito
e muitas vezes
porém lamento dizer-lho
mas não percebo
a sua letra
já mostrei as suas cartas
a toda as minhas amigas
e à minha mãe
e elas também não percebem bem
não me poderia dizer
o que tem a dizer-me
em maiúsculas?
ou pedir a alguém
com uma letra mais regular
que a sua
que me escreva
por si?
como vê tenho a maior boa vontade
em lhe ser útil
mas a sua letra minha senhora
não a ajuda

7. MEMÓRIAS DAS INFÂNCIAS (D: 96)

Gostávamos muito de doce de framboesa
e deram-nos um prato com mais doce de framboesa
do que era costume
mas
a nossa criada a nossa tia-avó no doce de framboesa
para nosso bem
porque estávamos doentes
esconderam colheres de remédio
que sabia mal
o doce de framboesa não sabia à mesma coisa
e tinha fiapos brancos
isso aconteceu-nos uma vez e chegou
nunca mais demos pulos por ir haver
doce de framboesa à sobremesa
nunca mais demos pulos nenhuns
não podemos dizer
como o remédio da nossa infância sabia mal!
como era doce o doce de framboesa da nossa infância!
ao descobrir a mistura
do doce de framboesa com o remédio
ficámos calados
depois ouvimos falar da entropia
aprendemos que não se separa de graça
o doce de framboesa do remédio misturados
é assim nos livros
é assim nas infâncias
e os livros são como as infâncias
que são como as pombinhas da Catrina
uma é minha
outra é tua
outra é doutra pessoa

8. UM FIGO (D: 124)

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 um 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

O poema «Um figo» fala-nos da irremediável dissociação entre o real («o sangue») e a sua representação («a fotografia») que, muitas vezes, na obra da autora, se particulariza na reflexão sobre o distanciamento entre a instância autoral, Maria José Oliveira, e a criação poética de nome Adília Lopes. O poema parece estabelecer uma chamada de atenção a uma crítica que, bastantes vezes, tende a ler a obra sob a ótica de um lirismo confessional, numa associação demasiado fácil entre autora e criação, que desmerece a primeira e a segunda.

Os versos descrevem a cena de galanteria típica de um filme mudo: a senhora deixa cair o lenço que o cavalheiro solicitamente apanha e lhe devolve, operando-se, deste modo, o gesto fundacional do romance entre os dois. Mas, como seria de esperar em Adília Lopes, esta versão é bem menos tecnicolor: o lenço é substituído por um retrato que a mulher renega, «cheio de sangue», o desconhecido acaba por «não insistir» na devolução, e ninguém é feliz para sempre.

Não se trata, aliás, da única vez que a fotografia adquire conotações sombrias na sua obra. Lembremos a crónica «Penamacor» e a comparação estabelecida entre a exposição à imagem real de uma pele de coelho morto e a sua representação fotográfica:

De uma vez vi na horta a pele ensanguentada de um coelho morto esticada na porta de madeira. Não me fez impressão embora eu em Lisboa tivesse dois coelhos de estimação, o Rabujo e a Babacita. Se fosse uma fotografia descoberta numa revista, tinha-me feito impressão. (Lopes, 2001b: 6).

Também em «O figo», a fotografia, sinédoque da arte em geral, é um passaporte para os bastidores da criação, mostrando como a coincidência entre representação e representado é sempre uma ilusão.

9. NATURA ET ARS (D: 154)

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

*

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

*

Uma raposa que tinha brincado com outra
na quinta da casa da mãe
às fábulas de La Fontaine antes de as ter lido
e que depois as leu e disse
as fábulas de La Fontaine tinham razão!
ficou com muita vontade de ir para a floresta
brincar a sério às fábulas de La Fontaine
à entrada da floresta estava uma raposa

a raposa perguntou isto é uma floresta?
a sério ou a fingir?
a raposa da entrada da floresta
achou a pergunta tão ingénua
que achou que não valia a pena
estar a explicar à outra
que ali ou se come ou se é comido
e que para quem come como para quem é comido
saber se ali é uma floresta a sério ou a fingir
não é uma questão pertinente
isto aqui é uma casa particular
respondeu a raposa
e bocejou

Entre a natureza e a arte move-se a raposa da terceira e última parte deste poema que, à entrada da floresta, pergunta «isto é uma floresta?/ a sério ou a fingir?». Representando nas fábulas de La Fontaine tantas vezes a vocação para a manha e o fingimento (ainda que lograda, como na fábula «O Raposo e o Lobo», na qual o Raposo se disfarça de Lobo, mas não consegue verdadeiramente entrar na sua pele), a raposa leva a sua arte ainda mais longe nestes versos. O seu fingimento é duplo: a raposa ocupa o lugar da criança, que, por sua vez, finge brincar a ser uma raposa: «Uma raposa que tinha brincado com outra/ na quinta da casa da mãe/ às fábulas de La Fontaine».

Ao deixar a casa materna, a raposa sai da nossa experiência infantil, a dos animais que falam nas fábulas de La Fontaine (*ars*), para um mundo adulto e real (*natura*), no qual não é metáfora para outra coisa, e luta pela sobrevivência em florestas reais onde «se come ou se é comido». A força da condição mortal da raposa numa floresta a sério é de tal ordem que torna irrelevante qualquer discurso. É neste sentido que a raposa da floresta achou que «não valia a pena/ estar a explicar à outra, que não era uma questão pertinente» (D: 155-156). Perante a morte, as palavras perdem pertinência: o silêncio da raposa

anfitriã da floresta é da mesma ordem do mutismo da barata do fim da Terra do início de «Natura et ars». A floresta a fingir, a que é contada por palavras, pode ser semelhante à real, mas a relação entre as duas nunca é de total coincidência. A semelhança entre a serpentina e a serpente deste poema — «Uma serpentina é uma serpente?» —, ou entre a floresta a sério ou a fingir, acaba no momento em que a serpente pica e em que na floresta verdadeira se é comido. O que o marciano da parte inicial de «Natura et ars» não consegue entender, ao associar as baratas à lista dos telefones, é que a diferença entre o real e a sua representação, entre a respiração e as palavras, é uma diferença de vida ou morte: a barata pode morrer, a serpente pode morrer, a raposa pode morrer.

10. MARIA DE ANDRADE (D: 217)

Maria Andrade
depois de Túlio a beijar
na boca
pela primeira vez
diz a Túlio
que Túlio é a primeira
pessoa
a beijá-la na boca
de facto
ela já tinha beijado
as avós na boca
mas as bocas fechadas
e frias
das avós
eram como papel
de embrulho
ou mata-borrão
mas agora Maria Andrade
descobre
que o morango
que come
e morde
gostaste?
sim!
Túlio não a volta
a beijar
Maria Andrade pede-lhe
que o faça
Túlio fá-lo

O poema pertence ao livro *A continuação do fim do mundo* (1995), no qual Adília Lopes parodia a novela póstuma de Nuno Bragança, *Do fim do mundo* (1990), e a sua narrativa da dissolução de um casamento aparentemente perfeito, no contexto da alta burguesia lisboeta dos anos 60 (para um estudo alargado da apropriação da obra de Nuno Bragança por Adília Lopes, leia-se a tese de mestrado de Sara Ludovico, *Do Fim do Mundo e da sua continuação: práticas intertextuais em Nuno Bragança e Adília Lopes*).

A versão de Adília Lopes, começando onde a novela de Nuno Bragança acabara, revela-nos um retrato da vida privada portuguesa bastante mais prosaico e atual, num cenário que tem o «Padrão dos Descobrimentos» e o rio «Tejo» como planos de fundo. Mas este casamento pós-25 de Abril continua a ser vivido de acordo com a ética do Estado Novo português, com a união entre Túlio e Maria Andrade a parecer ter saído de uma linha de montagem, cumprindo os rituais obrigatórios da moral da família em tempos de Salazar.

O título do livro de Adília Lopes, *A Continuação do Fim do Mundo*, apresentava-nos um paradoxo aparentemente irresolúvel: como pode o fim do mundo ter continuação? O que pode existir depois de tudo acabar, o que, no caso português, é o fim de uma ditadura e de um império? A resposta de Adília Lopes parece ser: uma avó. As avós, presenças constantes na obra da autora, são a viva manifestação do passado no presente, e veículos por excelência de expressão do anacronismo que atravessa a sua escrita. As avós são os reminiscentes espectrais, a viva manifestação do passado feminino no presente. Correspondem ao que Colin Davis, no seu ensaio «État present: Hauntology, Spectres and Phantoms», define como a figura do espectro que não está presente nem ausente. Os versos deste livro caracterizam-se por uma série de atos falhados e desilusões, como é o caso deste primeiro beijo de Maria Andrade, corrompido pela memória das anteriores «bocas frias» das avós. As avós são sintomas de memórias traumáticas que sobrevivem ao fim dos tempos e assombram o presente.

11. CLARICE LISPECTOR (D: 288)

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

O poema faz referência explícita ao livro «para crianças» de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* (1968), no qual a personagem «Clarice» procura o perdão dos seus jovens leitores por se ter esquecido de alimentar os dois peixinhos vermelhos do filho. O livro de Clarice Lispector estabelece um encontro da infância com a morte, tema que também é caro à obra de Adília Lopes.

Note-se que, nos versos de Adília Lopes, Clarice Lispector é invocada com o modo de tratamento formal «a senhora», como se o poema encenasse a resposta poética de um dos pequenos membros do tribunal imaginário infantil, a quem o discurso de defesa de Clarice Lispector era dirigido. O poema paródico de Adília Lopes parece querer dizer-nos que a redenção não pode ser obtida por meio da mesma arma, o texto, usada para o crime. O ato de escrever um texto poderá persuadir as crianças a perdoarem um crime que se ficou a dever à escrita de um texto?

No poema de Adília Lopes o jogo com as palavras «texto» e «peixe» é uma alusão clara ao *Sermão de Santo António aos Peixes*, escrito em 1624, pelo jesuíta português Padre António Vieira. Na alegoria de Vieira, Santo António, desiludido com os homens, decide dirigir o seu sermão, ao invés, aos peixes, invocando as boas qualidades da sua muda audiência. A invocação da mutabilidade, principal causa da morte dos peixinhos vermelhos esquecidos por Clarice Lispector, dá, assim, um novo sentido aos versos de Adília Lopes.

O poema insere-se numa longa lista de textos que a autora dedica à batalha pela supremacia entre a vida e a arte, na qual ambas as entidades ocupam, infinitamente, o lugar uma da outra. O antagonismo entre o texto e a vida é condição de impossibilidade da vida eterna do texto: «vão os textos/ fiquem os peixes». A escritora aparece, mais uma vez, em Adília Lopes, como aquela que se senta na margem da vida, no seu lado oposto, sendo muitas vezes a sua própria assassina.

12. ENTREI COXA NA IDADE ADULTA (D: 332)

Entrei coxa na idade adulta
a correr atrás da minha tartaruga
que fugiu do quintal
porque o aconchego do quintal
era mais perigoso
que o Casal Ventoso
(Babacita, nunca mais te vi)

13. EU SOU A LUVA (D: 335)

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

14. METEOROLÓGICA (D: 297-298)

para o José Bernardino

Deus não me deu
um namorado
deu-me
o martírio branco
de não o ter

Vi namorados
possíveis
foram bois
foram porcos
e eu palácios
e pérolas

Não me queres
nunca me quiseste
(porquê, meu Deus?)

A vida
é livro
e o livro
não é livre

Choro
chove
mas isto é
Verlaine

Ou:

um dia

tão bonito

e eu

não fornicio

15. CRISTO NÃO GOSTAVA DE CÃES. (D: 403)

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

A poesia de Adília Lopes é, mas não é apenas, o «albergue espanhol de contos infantis em releitura politicamente incorrecta» (Silvestre 1998:37), nos primeiros livros onde as meninas exemplares se encontravam com as raposas falantes das fábulas de La Fontaine. Esta poesia é também uma muito mais prosaica sala de espera da Segurança Social da literatura portuguesa contemporânea. A sua obra tem-se constituído, cada vez mais, enquanto espaço de acolhimento dos «humilhados e ofendidos/ abandonados atropelados e abatidos» (D: 273), humanos e não humanos, esquecidos de todos.

Pela obra de Adília Lopes passeia-se sem pudor um desfile de personagens marginais, que aqui encontram asilo. Dos «namorados pobres» aos «amputados», das «mulheres-a-dias» à figura da «solteirona», da «irmã barata» aos «cães que morrem de fome à mesa do banquete», a todos a sua poesia dá guarida. Adília Lopes, a eterna «solteirona» de tantos versos, não pode deixar se aliar aos cães, já que, à sua imagem, «o esposo não veio para os desposar». A sua poesia estabelece novas alianças, ou, nas palavras de Manuel Sumares em posfácio a *Irmã Barata*, *Irmã Batata*, «signos unificadores», com via a «criar diferentes tipos de famílias, biológicas ou outras» (Sumares 2000: 34).

Esta aliança com os preteridos torna a sua escrita verdadeiramente patética, no sentido em que abraça a piedade e o ridículo. Não admira, pois, que numa das notas de rodapé ao livro *César a César* (2003) fale da poesia como meio de exposição da autora ao abismo do ridículo: «corro o risco de parecer ridícula e impúdica ao escrever estas coisas. O poeta precisa de correr riscos e o do ridículo é um dos mais necessários.» (D: 693).

16. A MINHA GATA MORREU. (D: 414)

A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar.

17. LOUVOR DO LIXO (D: 445)

Para a Amra Alirejsovic

(quem não viu Sevilha não viu maravilha)

É preciso desentropiar
a casa
todos os dias
para adiar o Kaos
a poetisa é a mulher-a-dias
arruma o poema
como arruma a casa
que o terramoto ameaça
a entropia de cada dia
nos dai hoje
o pó e o amor
como o poema
são feitos
no dia a dia
o pão come-se
ou deita-se fora
embrulhado
(uma pomba
pode visitar o lixo)
o poema desentropia
o pó deposita-se no poema
o poema cantava o amor
graças ao amor
e ao poema
o puzzle que eu era

resolveu-se
mas é preciso agradecer o pó
o pó que torna o livro
ilegível como o tigre
o amor não se gasta
os livros sim
a mesa cai
à passagem do cão
e o puzzle fica por fazer
no chão

O poema «Louvor do lixo» faz parte de *A mulher-a-dias* (2002), livro no qual Adília Lopes se confirma como «mulher-a-dias» da poesia portuguesa contemporânea. Note-se que não se trata da «criada» de outros seus poemas, vocábulo de algum modo conotado com o passado classista português em tempos da ditadura de Salazar, mas da moderna «mulher-a-dias», em palavra mais pós-74.

O «Louvor do lixo» pertence a uma série de poemas de Adília Lopes que aproximam o ato de escrita ao efeito de «desentropiar» sendo, ao mesmo tempo, poema bastante «entropiado» em si mesmo. Estes versos exprimem forças paradoxais: o esforço de resistência diária à entropia vem, aqui, acompanhado do seu oposto, o louvor da própria desordem: «é preciso agradecer o pó». Como vemos, Adília Lopes nunca poderia assinar os versos do poema «Revolução» de Sophia de Mello Breyner, de *O nome das coisas* (1977), com a sua «casa limpa/ como chão varrido/ como porta aberta». Em Adília Lopes, o poema é a construção que, por excelência, permite a coexistência de contrários e que, à semelhança do pó (e da Revolução dos versos de Sophia de Mello Breyner?), existe em perpétuo movimento, incessante.

18. AO PRÓXIMO (D: 545)

Ao próximo
dou a mão
ou a lira
é em vão

Escrevo
este poema
para os
e as
que não têm
mãos

19. TEXTOS (D: 553)

Textos
ensanguentados
como feridas

Gralhas
ensanguentadas

Textos
gelados
como árvores
no Inverno

Textos
como árvores
cortadas
aos bocados

Textos
como lenha

Textos
como linho

Textos
brancos
como a noite

Textos
brancos
como a neve

Textos
sagrados

Textos
bifurcados
como ramos

Textos
unos
como troncos

20. A DOMADORA DE CROCODILOS (D: 623)

Todos os dias
meto a cabeça
na boca
do crocodilo

O meu feito é feito
de paciência

Já meti
a cabeça
no forno
estava farta
dos crocodilos
e do amantes

Não tenho tido amantes
tenho tido crocodilos

Com os crocodilos
ganho o pão
e as rosas

Morrer é um truque
como tudo o mais

Dobrada
entre os crocodilos
dobrados
Arrisco a pele
A pele é a alma

Estes versos retomam o tema, muito presente na obra de Adília Lopes, não apenas da separação entre arte e vida, mas da ameaça que a primeira representa para a segunda. A poesia revela-se, mais uma vez, desporto radical, e a fingidora, aquela que chora lágrimas de crocodilo, arrisca a pele num «jogo bastante perigoso».

A «domadora de crocodilos» é uma possível aproximação à obra e à biografia da poeta americana Sylvia Plath. Este crocodilo ameaçador parece decalcado do poema de Plath «Parliament Hill Fields», da coletânea *Crossing the water* (Faber, 1971): «A crocodile of small girls/ knotting and stopping, ill-assorted, in blue uniforms /opens to swallow me».

O poema «confessional» de Plath refere-se à dor de luto pelo bebé perdido num aborto involuntário sofrido pela autora no ano de 1961. O crocodilo do poema é feito de meninas intimidantes, pequenos fantasmas do bebé morto, que assaltam a imaginação da protagonista, e que encontram eco nas meninas (pouco) exemplares que atravessam os livros de Adília Lopes. De resto, a impaciência de quem «estava farta de crocodilos/ e amantes», que a leva a «meter a cabeça no forno», faz em muito lembrar a forma de suicídio escolhida por Sylvia Plath que, como é sabido, se atribui em boa parte ao falhanço do seu casamento com o poeta Ted Hughes.

Mas a aproximação a Sylvia Plath detém-se nos versos «Não tenho tido amantes/ tenho tido crocodilos». Adília Lopes reafirma, assim, a diferença entre poéticas que já líamos em «Nota da autora» a *O Regresso de Chamilly* (2000): «Acho que era a Sylvia Plath que estava convencida, por volta de 1950, que para escrever romances era preciso ter amantes e fazer viagens. É um mito, isso dos amantes e das viagens.» (D: 437).

Em «A domadora de crocodilos» é o crocodilo, enquanto representante do imaginário poético, e não os amantes de Sylvia Plath, que ameaça engolir-lhe a cabeça. A arte sobrepõe-se, mais uma vez, à vida e Adília Lopes parece retomar o poema «Em Pondichéry tinha de pesar diamantes e safiras», insistindo que «os versos podem ser perigosos como o fogo» (D: 50). Como já dizia a autora, em resposta à entrevista de Célia Pedrosa para a revista *Inimigo Rumor*, o risco maior é o de «falhar um texto» (Lopes 2008), equivalente, neste caso, a falhar a própria vida.

21. A SELVA (D: 636)

Para Ildásio Tavares, poeta brasileiro

«Qui du cul d'un chien s'amourose,

Il lui paraît une rose.»

Marcel Proust, «Combray»

1.

Adília

chora

como

uma Madalena

2.

Adília

lê

treslê

a Bíblia

3

Adília

a idiota

da família

afoga-se

em chá de tília

4

Adília

memorabilia

Combray

Penamacor

22. CHEGO CEDO AO CAFÉ (D: 653)

Chego cedo ao café
à hora a que estão a entrar
as batatas e as cebolas
os legumes dão-me paz

O poema adiliano «Chego cedo ao café» traz-nos os vegetais de «Num bairro moderno» de Cesário Verde, aquele que a autora, na crónica «Contrariedades», dedicada ao poeta, diz ser o seu «preferido» (Lopes 2002:61).

O livro *Apanhar ar* (2010) continua, deste modo, ainda que de forma discreta, a homenagem a Cesário Verde que se podia ler na coletânea de 2004, *Poemas Novos* (rebatizada *Ovos*, em *Dobra*). Nos versos de «Para uma mulher rica e bela» (D:531), de *Poemas Novos*, o povo humilhado do cesariano «Deslumbramentos» traduz-se nas adilianas «escravas ou criadas», e o desejo de vingança da «mulher rica e bela», que em tanto faz lembrar a ativa «Milady» de Cesário Verde, é comum aos poemas dos dois autores.

O sentido de justiça implícito nestes versos e a defesa da necessidade de partilha reaparecem em *Apanhar ar*: «Renuncia às coisas inúteis/ e partilha» (D: 653). *Apanhar ar* prossegue também o gosto cesariano pela deambulação em espaço urbano que podemos ler em «Chego cedo ao café»: andar a pé pelo bairro, Lisboa, legumes, manhãs, e alguém para as ver e escrever. Mas, ao contrário de «Num Bairro Moderno» de Cesário Verde, os versos de Adília Lopes recusam a metáfora e a «visão de artista»: as «batatas» e as «cebolas» de «Chego cedo ao café» não adquirem forma humana, e o momento é cristalizado em versos breves, como se de um *flash* fotográfico se tratasse. Nos versos de Adília Lopes é o humano que se investe da qualidade vegetal e, ao contrário da «apoplexia» cesariana, o poema adiliano termina em «paz». Adília Lopes parece, por fim, ter chegado, nos seus últimos livros, à paz — que é como quem diz à brevidade e ao silêncio — da forma dos seus versos.

23. 75 (D: 674)

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. Ainda hoje
tenho esses livros todos. Percebia pouco do que lia.
Às vezes lia mecanicamente, nunca saltava uma
palavra. Não me aborrecia. Nunca me aborreço.
Muitas vezes li assim mecanicamente e tinha prazer
nisso. Os caracteres da escrita dão-me prazer.

A data de «75», que dá título ao texto de *Andar a pé*, remete para a era pós-revolucionária em Portugal, ao mesmo tempo que parece responder à questão que se tornou uma *blague* nacional: «Onde é que estava no 25 de Abril?». Adília Lopes, como acabámos de ver, estava a ler. Contrariando as personagens que «tinham sido marxistas e nunca tinham lido Marx», do adiliano «Conto tonto», publicado numa das suas crónicas para o jornal *Público*, Adília Lopes não fala de Marx, mas lê Marx.

O poema desenvolve-se em *close up* progressivo, com a protagonista que sai da rua para se fechar em casa, no livro, nos «caracteres da escrita». Este aparente recolhimento é, também, devedor de *O prazer do texto*, de Roland Barthes, e de um olhar político sobre o signo. O prazer do texto, em Adília Lopes, seria aquele que, seguindo Barthes, «não depende de uma lógica do entendimento, qualquer coisa que é simultaneamente revolucionário e a-social» (Barthes 1988: 61). A fruição de Adília Lopes na materialidade do texto — «os caracteres da escrita dão-me prazer» — não permitindo a solidificação do significante em significado e, com este, a banalização do sentido, revela-se a sua ação verdadeiramente revolucionária.

BIBLIOGRAFIA CITADA

OBRAS DE ADÍLIA LOPES:

— (2014), *Dobra*, Lisboa: Assírio & Alvim.

OUTROS TEXTOS DA AUTORA:

— (2006a), «A bolsa» in ZAMITH, Pedro, *O homem que desenhava na cabeça dos outros*, Cruz Quebrada – Dafundo: Oficina do Livro, 15-18.

— (2006b), «Casa», in NOGUEIRA, Carlos, *desenhos de construção com casa. e céu*, Almada: Casa da Cerca – Centro de arte contemporânea, 48-53.

— (2004), «Como se faz um poema?», in *Revista Relâmpago*, nº14, Lisboa: Relógio d'Água, 29-30.

— (2002a), «Burros», in PI, Vítor, *Breu*, Porto, Galeria 111, 2002.

— (2002b), «A Marquesa de Alorna», (crónica) in *Público – revista Pública*, 4 Novembro de 2002, 93.

— (2002c), «pen/pencil», in *Público – revista Pública*, 22 de Setembro de 2002, 61.

— (2002d), «Contrariedades» (crónica) in *Público – revista Pública*, 12 de Agosto de 2002, 61.

— (2002e), «Mental e Mentol» (crónica) in *Público – revista Pública*, 1 de Julho de 2002, 93.

- (2002f), «O conto tonto», (crónica) in *Público* – revista *Pública*, 20 de Maio de 2002, 85.
- (2002g), «Boas», (crónica) in *Público* – revista *Pública*, 7 de Abril de 2002, 12.
- (2001a), «Sancha Pança», (crónica) in *Público* – revista *Pública*, 7 de Maio de 2001, 6.
- (2001b), «Penamacor» (crónica), in *Público* – revista *Pública*, 22 de Abril de 2001, 6.
- (2000), «A minha filha» in MORGAN, Terry, *Lua Negra/Dark Moon*, Assírio & Alvim, 80-81.
- (1997), «Bernardino e Marcelino» in Casa Fernando Pessoa (org.), *Memorabilia [de] José Blanc de Portugal ; Onze obras [de] Vespeira : 1957-89*, Lisboa, 1997.

ENTREVISTAS

- (2008), «Entrevista com Adília Lopes» (entrevista de Célia Pedrosa), *Inimigo Rumor*, nº 20, Rio de Janeiro-São Paulo, Cosac Naify / 7 Letras, 96-108. Disponível (parcialmente) em: <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/inimigorumor/entrevista2.asp>
- (2007) «Entrevista com Adília Lopes» (entrevista de Sofia Sousa Silva), in *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Tese de Doutoramento, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica. Disponível em: http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqttese=0310636_07_Indice.html, [reproduzida parcialmente em *Pequena morte* (revista eletrónica) nº 9, 2007. Disponível em http://www.pequenamorte.net/a-arte-e-uma-profissao-de-fe-entrevista-com-adilia-lopes/#.UmuJt_nIYlQ]

- (2005), Entrevista com Adília Lopes (entrevista de Carlos Vaz Marques), *Diário de Notícias – DNA* n° 446, 17/06/2005, 12-19. Disponível em: http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html
- (2003), «Adília Lopes: “Depois da literatura vem o paraíso”» (entrevista de Sérgio Paulo Guimarães de Sousa) in SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de, *Literatura & Cinema- ensaios, entrevistas, bibliografia*, Coimbra: Angelus Novus, 61-71.
- (2001), «Entrevista com Adília Lopes» (entrevista de Osvaldo Manuel Silvestre e Américo António Lindeza Diogo), *Inimigo Rumor* n° 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 18-23.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ADÍLIA LOPES

- ALMEIDA, Ana Bela e BALTRUSCH, Burghard (2007), «Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa – uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes», in *Actas do VII Congresso Internacional de Estudos Galegos. Mulheres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Barcelona, Sada: Edición do Castro, 299-311.
- BALTRUSCH, Burghard (2007), «Traduciendo entre la entropía y la subversión: la obra postmoderna de Adília Lopes», *Ibero-Romania* 65, Tübingen, 1-17. Disponível em: http://www.academia.edu/222988/Traduciendo_entre_la_entropia_y_la_subversion_la_obra_postmoderna_de_Adilia_Lopes
- BESSA, Carlos (2005), «Poemas novos e antologia» (recensão a *Poemas Novos e Caras baratas*), *Expresso - Actual*, 23/04/2005, 72.

- CRUZ, Paula Oliveira da (2011), *Educação para a decepção em Adília Lopes: mecanismos de sabotagem do sujeito poético do discurso*, Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- CUNHA, Jorge Esteves (2001), *Apologia de Adília Lopes*, Braga: Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental.
- e DIOGO, Américo António Lindeza (2002), *A varatoja – dois ensaios sobre Adília Lopes e um resumo*, Pontevedra: Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal.
- DIOGO, Américo António Lindeza (2001), «Adília Lopes/ Segundo J. P. Peixoto (ou outro)», *Inimigo Rumor*, nº 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 29-38.
- (2000), «Posfácio» in LOPES, Adília, *Obra*, Lisboa: Mariposa azul, 475-494.
- (1998), «Posfácio a Adília Lopes – Poemas com Pessoa» in LOPES, Adília, *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, Braga-Coimbra: Angelus Novus. 67-88.
- (1997), «O novo livro de Job» in *Companhia dos poetas: pastoral, cepticismo, museu imaginário*, Braga - Pontevedra, Irmandades da fala da Galiza e Portugal, col. Cadernos do Povo – Ensaio, 97-132.
- DIONÍSIO, João (2010), «Mais alguma coisa. Sobre Apanhar Ar de Adília Lopes», *A Phala*, 16/12/2010. Disponível em: <http://phala.wordpress.com/2010/12/16/mais-alguma-coisa-sobre-%C2%ABapanhar-ar%C2%BB-de-adilia-lopes/>
- DUARTE, Gonçalo (2014), *Une poétique de la déflation chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses apresentada à Universidade Paris-Sorbonne 4. Versão portuguesa disponível em: www.assisadilia.wordpress.com

- (2011), «“A minha gata morreu. Agora, já me posso suicidar”»: microformas de Adília Lopes», in ÁLVARES, Cristina e KEATING, Eduarda (org.), *Atas do Simpósio Internacional «Microcontos e outras microformas»* (Universidade do Minho, 6 e 7 de Outubro de 2011), Centro de Estudos Humanísticos, 95-108. Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_goncaloduarte.pdf
- EIRAS, Pedro (2008), «Economia e Libertação», *Revista Relâmpago*, nº9, Lisboa: Relógio d’Água, 176-178.
- ENGELMAYER, Elfriede (2004), «Posfácio» in LOPES, Adília, *Caras baratas*, Lisboa: relógio d’Água, 273-281.
- (2000), «Posfácio» in LOPES, Adília, *Obra*, Lisboa: Mariposa Azul, 469-472.
- FREITAS, Manuel de (2010), «Recensão a *Apanhar Ar*», *Expresso*, 11/12/2010, 34.
- (2006), «“Os desastres de Adília”, recensão a *Le vitrail la nuit/ A árvore cortada*», *Expresso*, 17/06/2006, 65.
- (2000), «O cânone acidental» (recensão a *Florbela Espanca espanca*), *Expresso - Cartaz*, 14/10/2000, 31.
- GUERREIRO, António (2009), «Duas obras poéticas reunidas, dois percursos muito diferentes no panorama da poesia portuguesa contemporânea» (recensão a *Dobra*), *Expresso - Actual*, 07/11/2009, 36.
- (2008), «Entre a rua e o mundo» (recensão a *Caderno*), *Expresso - Actual*, 11.12.2010, 41.
- (2001), «A morte do artista» (recensão a *Obra e Irmã barata, irmã batata*), *Expresso - Cartaz*, 10/03/2001, 46-47.
- GUERREIRO, Fernando (2002), «Dois ciprestes - Adília Lopes» in SILVESTRE, Osvlado Manuel e SERRA, Pedro, *Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 330-336.

- KLOBUCKA, Anna (2009), «E vários os caminhos (sobre Adília Lopes e Ana Luísa Amaral)», capítulo V de *O Formato Mulher. A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra: Angelus Novus, 261-331.
- LUDOVICO, Sara (2004), «Do fim do mundo» e da sua continuação: Práticas intertextuais em Nuno Bragança e Adília Lopes, Tese de Mestrado em Estudos Portugueses apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- MÃE, Valter Hugo (2002), «Adília Lopes – a reunião impõe a força», in *Ideias Fixas* nº 2, Abril/Maio/Junho 2002, 18-20.
- (2001), «quem quer casar com a poesia? uma intromissão na vida afectiva de adília lopes» in LOPES, Adília. *Quem quer casar com a poetisa?*, Vila Nova de Famalicão: Quasi, 171-192.
- MARTELO, Rosa Maria (2010a), «Contra a crueldade, a ironia» in *A forma informe - leituras de poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 223-234.
- (2010b), «As armas desarmantes de Adília Lopes» in *A forma informe - leituras de poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 235-254.
- (2004), «Adília Lopes, ironista» in *Scripta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, vol. 8, nº 15, 2º sem. 2004, Belo Horizonte: Pontfícia Universidade Católica de Minas Gerais, 106-116. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte01_art07.pdf
- (2000), «Recensão crítica a *Obra*», *Colóquio-Letras* 157/158, Jul.-Dez 2000, 398-401.
- MENDES, Phabulo (2012), «Resenha a *Apanhar ar* de Adília Lopes», *Revista do Desassossego*. USP, 197-198. Disponível

- em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47661/51401>
- MEXIA, Pedro, «A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic», *Diário de Notícias*, 19/09/ 2003, 46.
- MORICONI, Italo (2002), *A poesia brasileira do século xx*, Rio de Janeiro: Objetiva, 136.
- PARRADO, Luís (2013), «Adília Lopes. Resiste, move-se e escolhe “Andar a pé”», in suplemento *LiV*, *Jornal i*, 19/10/2013, 10-11. Disponível em: <http://www.ionline.pt/artigos/liv/adilia-lobes-resiste-move-se-escolhe-andar-pe>
- PEDROSA, Célia (2009), «De espelhos e demônios: a poesia de Adília Lopes e o imaginário europeu», *Portuguese Cultural Studies* 2. Disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETWOPAPERS/Pedrosa-P2.pdf>
- (2007a), «Adília e Baudelaire: leituras do fim», *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 9, nº 1, Rio de Janeiro, 118-130. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2007000100009&script=sci_arttext
- (2007b), «Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes», *Via Atlântica*, V, 11, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da USP, 85-99. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50666>
- PEREIRA, Ricardo Araújo (2009), «Uma reflexão acerca de lixo», *Revista Visão* nº838, 26/03/2009, 106.
- PITTA, Eduardo (2005), «Adília Lopes – *Caras Baratas*» (recensão), *Ler* nº 67, 99-100 (republicado posteriormente com o título «Poetisa Pop» in *Aula de Poesia*, 2010, Lisboa; Quetzal, 146-149).
- (2000), «Recensão a *Florbela Espanca espanca*» (recensão), in *Ler* nº 49, 37.

- (1998), «Adília Lopes – *Clube da Poetisa Morta*» (recensão), in *Ler* n° 41, 37.
- (1996), «Adília Lopes – *A Continuação do Fim do Mundo*» (recensão), *Ler* n° 34, 101 (publicado «Adília Lopes», in *Aula de Poesia*, 2010, Lisboa; Quetzal, 17-19).
- (1993), «Os livros da margem», *Colóquio/Letras*, n° 129/130, Julho 1993, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 204-205.
- (1988), «Recensão crítica a *O Poeta de Pondichéry, A Pão e Água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária), O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*», *Colóquio/Letras*, n° 101, Janeiro 1988, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 118-119.
- SAN PAYO, Patrícia (1988), «Recensão a *Um Jogo Bastante Perigoso, O Poeta de Pondichéry, A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária), O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*», *Vértice*, n° 3, Junho 1998, Coimbra, 112-113.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes (2003), «Luiza, o nu e os vestidos ou quem tem medo de Adília Lopes?», in *Verso com Verso*, Coimbra: Angelus Novus, 417-424.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2001), «Adília Lopes espanca Florbela Espanca», in *Inimigo Rumor*, n° 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 24-28.
- (1999a), «A idade maior», recensão a *Sete Rios Entre Campos*, *Expresso*, 20/11/1999, 35.
- (1999b), «As lenga-lengas da menina Adília» in LOPES, Adília, *Florbela Espanca espanca*, Lisboa: Black Sun editores, 37-77.
- (1998), «Recordações da casa amarela. A poesia de Ana Luísa Amaral», in *Relâmpago*, n° 3, Lisboa: Relógio d'Água, 37-57.

SUMARES, Manuel (2000), «A família: elástica ou rígida? Reflexões sobre os aforismos de Adília Lopes» in LOPES, Adília, *Irmã Barata, Irmã Batata*, Braga-Coimbra: Angelus Novus, 29-34.

SÜSSEKIND, Flora (2002), «Com outra letra que não a minha» in LOPES, Adília, *Antologia*, Rio de Janeiro e São Paulo: 7 Letras e Cosac Naify, 203-224.

(Página deixada propositadamente em branco.)

(Página deixada propositadamente em branco.)

ANA BELA ALMEIDA

Ana Bela Almeida (1978) é professora de língua e literatura portuguesa na Universidade de Liverpool. Foi leitora de português na Universidade de Vigo, na Universidade da Corunha e na Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara. Foi coordenadora editorial da editora Angelus Novus e colaborou com artigos de crítica literária em edições portuguesas online, como *Ciberkiosk* ou *Os livros ardem mal*. Atualmente é coordenadora da secção de português na Universidade de Liverpool e, com o seu projeto *Litinclass*, que promove o ensino da língua estrangeira através da literatura (<https://litinclass.wordpress.com/>), recebeu o prémio *University of Liverpool Faculty Learning and Teaching Award 2015-16*. Encontra-se presentemente a terminar tese de doutoramento sobre a obra de Adília Lopes, na Universidade de Vigo.

