



Miguilim

revista eletrônica do netli
volume 6, número 2, Maio-Ago. 2017

CORTE E COLAGEM: A POESIA DE REMENDOS DE ADÍLIA LOPES



CUT AND COLLAGE: THE PATCH POETRY OF ADÍLIA LOPES

Karine Ferreira MACIEL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [A AUTORA](#)
RECEBIDO EM 11/07/2017 • APROVADO EM 12/09/2017

Abstract

In *Los Hijos del Limo (Children of the Mire)* (1984), Octavio Paz establishes the notion of modern tradition. There is an apparent paradox which, however, seeks to provide a dual role for modernity as something which not only breaks up with, but also rescues, as allied with the news, is the appropriation of the plurality of the past, as it clarifies us the assertion: “The modern is not characterized only by its newness, but by heterogeneity” (PAZ, 1984, p. 18). Relying on Paz’s assertion, crossed by contributions of other theorists, like Nietzsche and Hugh Friedrich, we discuss the rescue of tradition – canonic or popular – undertaken by the Portuguese poetess Adília Lopes. Furthermore, it will be possible to perceive the new forms of perceptions that accompany this retaking, just as a demarcation of the space of female authorship poetry.

Resumo

Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), estabelece a noção de tradição moderna. Um aparente paradoxo, mas que busca estabelecer para a modernidade um papel duplo daquela que não só rompe como também resgata, uma vez que, aliada à novidade, está a apropriação da pluralidade de passados, tal como nos esclarece a afirmação: “O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade” (PAZ, 1984, p. 18). É a partir da afirmação de Paz, atravessada por outros teóricos, como Nietzsche e Hugo Friedrich, que discutiremos o resgate da tradição, seja ela canônica ou popular, empreendido pela poetisa portuguesa Adília Lopes. Além do mais, será possível perceber as novas formas de percepções que acompanham essa retomada, tal qual uma demarcação do espaço da poesia de autoria feminina.

Entradas para indexação

Keywords: Tradition. Modernity. Adília Lopes. Canonic. Popular.

Palavras-chave: Tradição. Modernidade. Adília Lopes. Canônico. Popular

Texto integral

*Acabou
o tempo
das rupturas*

*Quero
ser
reparadora
de brechas*

(Adília Lopes)

ADÍLIA LOPES E A TRADIÇÃO

A poesia de Adília Lopes é uma constante releitura da tradição. Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), define esse conceito como “a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos” (PAZ, 1984, p.17). De acordo com essa afirmação de Paz – que estabelece uma gama heterogênea de constituintes para esse termo –, buscaremos designar, na poesia de Adília, a tradição como um termo que abranja tanto o cânone literário quanto a cultura popular – esta última, recorrente através dos ditos e das lengalengas que são trazidos pela poetisa. Adília convoca frequentemente vozes com quem constrói a sua própria poesia. Essas referências

vão desde Mariana Alcoforado, Camões, Horácio, até chegar às figuras da modernidade e da contemporaneidade, como Rimbaud, Fernando Pessoa, Herberto Helder. A escrita de Adília Lopes recria a tradição numa poética de mesclagem, que cita, cola e faz paródia: “Nas ondas / do mar de Vigo / tomo banho / com meu amigo” (LOPES, 2014, p. 355).

É interessante pensar nesse retorno que a poesia contemporânea dedica ao passado. É claro que a literatura e as artes em geral estão inerentemente relacionadas com o sentido histórico, assim como a natureza humana. Nietzsche chega mesmo a afirmar em *Considerações intempestivas* (1976) que “A história é própria do ser vivo por três razões: porque é activo e ambicioso, porque tem prazer em conservar e venerar, e porque sofre e tem necessidade de libertação.” (NIETZSCHE, 1976, p. 117). De maneira que a literatura sempre retoma o passado, mesmo quando quer com ele romper. A paródia, no seu sentido comumente dicionarizado e amplamente difundido da imitação ridicularizada, é um exemplo de rechaço que despreza o antigo e propaga a novidade, mas que inevitavelmente recorre ao passado, ainda que seja para marcar o lugar do novo. Cabe esclarecer que aqui tal conceito não leva em conta um *ethos* múltiplo, tal qual é desenvolvido por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985), da qual falaremos mais adiante.

Ainda no mesmo texto, Nietzsche defende que tanto o sentido histórico como a sua negação são essenciais aos homens. Muitas vezes uma época precisa negar o passado para deixar emergir o presente, o essencialmente novo. E outras vezes o passado funciona, ora como modelo do fazer artístico do presente, ora como tempo que precisa ser relido e atualizado:

Trata-se de saber esquecer a tempo, como de saber recordar a tempo; é imprescindível que um instinto vigoroso nos advirta sobre quando é necessário ver as coisas historicamente e quando é necessário não as ver historicamente. É este o princípio sobre que o leitor deve refletir: *o sentido histórico e a sua negação são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de uma nação e de uma civilização* (grifo do autor). (NIETZSCHE, 1976, p.109).

Essa afirmação de Nietzsche vai ao encontro da afirmação de Octavio Paz em *Os filhos do barro*, que diz: “Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado” (PAZ, 1984, p.19).

O que ambos autores estão dizendo é como há uma alternância entre negação e recuperação do passado. Essa oscilação ocorre de maneira positiva, tanto para o indivíduo quanto para o sentido estético. Se a contemporaneidade está pautada na recuperação do clássico, de forma a reatualizá-lo e homenageá-lo, principalmente, através da bricolagem e do pastiche, a geração moderna parecia engajar-se na negação dessa tradição, na propagação autêntica do novo, tal qual as vanguardas e estilos do século XX.

Pensando nessa época contemporânea é preciso esclarecer que essa retomada da literatura anterior e, principalmente, de figuras canônicas não é, de

maneira nenhuma, uma tentativa de superação. O que seria um processo aniquilador e difícil, senão impossível. Essa assimilação da tradição pode ser uma maneira de lidar com a *sombra* que esses autores projetam e pode ser também uma autêntica forma de reconhecimento do passado. E assim nos confirma Nietzsche:

A história interessa, antes de mais, ao homem activo e poderoso, a quem entra num grande combate, a quem tem necessidade de modelos, de iniciadores, de consoladores que não consegue encontrar à sua volta, nem na época presente; (NIETZSCHE, 1976, p.117).

Na literatura portuguesa, mais especificamente na poesia portuguesa, consideramos Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa as três grandes figuras canônicas sempre retomadas. Claro que numa seleção difícil, que acaba deixando de lado uma gama de outros autores importantes e não contemplando a contemporaneidade, que, embora já conte com autores muito renomados, como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Herberto Helder e todo um conjunto de autores da *Poesia 61*, talvez seja uma geração que não teve tempo suficiente ainda para alcançar o *status* de cânone.

Não por acaso, os três autores que elegemos como figuras centrais do cânone literário da poesia portuguesa são três representantes que têm para si o título de poetas modernos. Camões carrega esse adjetivo porque, dentro de uma época petrarquiana, de amor ideal, foi capaz de trazer para a poesia o amor carnal e a experiência do vivido. Como afirma Helder Macedo em *Camões e a viagem iniciática*,

[...] o amor assumido como uma experiência pessoal a ser vivida ativamente (e não como idealização contemplativa da Beleza Absoluta inerente ao neoplatonismo renascentista) e a razão como a faculdade humana capaz de transformar a experiência em conhecimento. A aceitação da experiência como a base de um conhecimento que prefere “verdades” a “Verdade” [...] tornou Camões num dos primeiros poetas europeus que pode apropriadamente ser descrito como ‘moderno’. (MACEDO, 2013, p.13)

No que diz respeito a Cesário, ele é o primeiro poeta moderno em língua portuguesa por ser o primeiro a tratar a cidade como objeto lírico na literatura portuguesa. Trouxe para a sua poesia a oposição campo/cidade: a cidade que oprime frente ao espaço libertador do campo. Esse modo de ver o espaço urbano como opressor e, ao mesmo tempo, fascinante, tal como no poema “Deslumbramentos”: “Milady, é perigoso contemplá-la / Quando passa aromática e normal” (VERDE, 1977, p. 29), vai bem ao encontro do poeta francês Baudelaire. Este, por sua vez, carrega a descrição de primeiro poeta moderno ocidental. Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, afirma que,

Em muitas declarações análogas, fala-se do poeta da “modernidade”. Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra [modernidade]. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então. (FRIEDRICH, 1978, p.35)

Já Fernando Pessoa carrega o referido título por justamente estar vinculado a uma geração de poesia moderna: a modernidade do século XX. A geração de *Orpheu* é a primeira em língua portuguesa a defender a autonomia da arte e a despersonalização do artista, o que implica a ideia de uma poesia que evidencia uma distinção entre autor e obra, uma certa recusa do aspecto biográfico para investir prioritariamente na experiência da linguagem. Projeto inaugurado pela geração de *Orpheu* e que será adotado por poetas portugueses posteriores.

Essa pluralidade de autores modernos, mesmo que de distintas épocas, é, portanto, equivalente à pluralidade da tradição, ou seja, à tradição moderna de Octavio Paz, que declara:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. (PAZ, 1984, p.20)

Na poesia de Adília, as referências e citações são de naturezas diversas. Além do espaço dedicado às citações portuguesas, são também incidentes as citações francesas, norte-americanas, latinas, entre outras. No que diz respeito à tradição, podemos notar uma recuperação múltipla e simultânea de diferentes figuras do passado. Uma por vezes mais canônicas do que outras, ou pertencente a uma outra época ou outro campo das artes, como as artes plásticas.

Pensem no primeiro poema do livro *A pão e água de colónia* (1987). Duas figuras tradicionais da literatura portuguesa são aí resgatadas ao mesmo tempo: Camões e Cesário Verde. Com a colagem de um verso de “O sentimento dum ocidental”: “Luta Camões no Sul / salvando um livro a nado” (LOPES, 2014, p. 61), Adília inverte os papéis entre aquele que salva e aquele que é salvo – o que é percebido visualmente pela forma como ela apresenta determinados versos do poema, de ponta-cabeça – e coloca, ao contrário dos versos de Cesário, a literatura como redentora do poeta, já que a obra *Os Lusíadas* torna Camões memorável, e dessa forma, imortal:

Luta Camões no Sul
salvando um livro a nado

opado rreter de morret afogado
salva Camões de

Um livro no Sul

(LOPES, 1987, p.61).

Em *O Marquês de Chamilly* (1987), que é uma retomada das *Cartas Portuguesas*, no qual os poemas versam todos sobre as cartas e a espera de Mariana Alcoforado em relação ao Marquês de Chamilly, Adília constrói muitos desses versos num processo de bricolagem, mesclando seus versos aos versos do poema “Ecce Gratum”, integrante do *Carmina Burana*:

Ecce gratum
et optatum
ver reducit gaudia:
purputatum
florete pratum,
se as regras
chegam ao domingo
há-de haver uma coisa boa
que só pode ser uma carta
(LOPES, 2014, p.84)

Um dos poemas rememora ainda a epopeia camoniana ao intitular-se “A ilha dos amores para Marianna” e é, todo ele, constituído a partir da reprodução da última parte do “Ecce Gratum”. No final do livro o “Ecce Gratum” é reproduzido em sua integridade, no original.

Também o poema “Le bain turc”, que integra o primeiro livro de Adília Lopes, *Um jogo bastante perigoso* (1985), traz à tona a simultaneidade de referências:

Braços, pernas, sem dono e sem sentido
azul vermelho amarelo e preto
lavavam-se com sabonete de glicerina
e eram vagarosas leitosas indolentes
na água cálida no ar espesso de vapor
essas mulheres reclinadas de turbante
(LOPES, 2014, p.37)

O título do poema, “Le bain turc”, é homônimo ao do quadro do pintor francês Jean-Dominique Ingres. O que nos mostra a recuperação de uma voz de outro campo

das artes, nesse caso, as artes-plásticas. Por outro lado, o primeiro verso do poema, “Braços, pernas, sem dono e sem sentido”, é uma colagem do verso da estância 52, Canto III, d’*Os Lusíadas*. E essa referência é clara, já que é assinalada por uma nota de rodapé.

É possível notar, portanto, essa pluralidade de referências. Num processo de colagem, Adília resgata um poeta português quinhentista e um pintor francês do século XIX. E é interessante notar como esse processo de mescla alude ao encontro entre cristãos e muçulmanos, que é episódio n’*Os Lusíadas*. A estância da epopeia que esse verso integra é parte da narração da Batalha de Ourique, da qual Portugal sai vencedor na luta contra os mouros, e esse verso se refere precisamente a membros dos corpos que são perdidos nesse confronto. Ele é trazido no poema de Adília em outro contexto, como parte do processo descritivo que aí se realiza da pintura de Jean-Dominique Ingrês e, evidentemente, sem toda a carga violenta que o verso camoniano evoca. No entanto, não há como não pensar no encontro entre oriente e ocidente a partir do adjetivo gentílico “turc”. A Turquia é historicamente o território onde ocidente e oriente se encontram, assim como a epopeia camoniana é aqui o espaço literário desse encontro. Adília, numa escrita hipertextual, fragmentada e *ekphrástica*, atualiza todo um imaginário histórico, cultural e tradicional da literatura portuguesa.

PASTICHE: O RECURSO INTERTEXTUAL DA PÓS-MODERNIDADE

Fredric Jameson, em *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985), tece considerações a respeito do pastiche ser, na pós-modernidade, o recurso de intertextualidade com o passado. Esse autor afirma que os estilos da modernidade clássica¹ se tornaram de tal maneira segmentados e individuais que não é mais possível pensar numa norma linguística, mas, sim, em um estilo heterogêneo:

[...] talvez a imensa fragmentação e privatização da literatura moderna — sua explosão em um bando de estilos privados e maneirismos distintos — prefigurem tendências mais gerais e profundas da vida social como um todo. Suponhamos que realmente a arte moderna e o modernismo — longe de serem uma curiosa especialização estética — tenham antecipado desenvolvimentos sociais nesta direção; e que nas décadas que se seguiram à emergência dos grandes estilos modernos a sociedade tenha começado a se fragmentar neste sentido — cada grupo passando a falar uma curiosa linguagem privada própria, cada profissão passando a desenvolver seu id[i]oleto ou código privado e, por fim, cada indivíduo passando a ser uma espécie de ilha linguística, cindido dos demais. Se este for o caso, a própria possibilidade de uma norma linguística por meio da qual pudéssemos escarnecer as linguagens privadas e os estilos idiossincráticos teria sumido, e só disporíamos então da diversidade e da heterogeneidade estilísticas. (JAMESON, 1985, p. 18)

Dessa forma, a paródia perde seu lugar, justamente por não ter um padrão para negar. E eis que então surge o pastiche como recurso que agrega todos esses estilos que estão em voga simultaneamente. Jameson diferencia o pastiche da paródia ao estabelecer para essa última uma pretensão cômica e jocosa em relação ao texto original, característica que o pastiche não tem e que se mostra essencialmente diferenciadora – e não só em Fredric Jameson, como em muitos outros teóricos que estudaram o conceito de paródia e, sobretudo, nas definições de dicionário – desses dois termos:

É este o momento em que o pastiche aparece e a paródia se torna impossível. O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor [...] (JAMESON, 1985, p. 18)

No entanto, essa diferenciação, por Fredric Jameson, dos conceitos de pastiche e paródia esbarra nas definições que Linda Hutcheon estabelece ao longo de *Uma teoria da paródia* (1985). Dentro do estudo pormenorizado que a autora faz do conceito de paródia, há uma ênfase no fato de que esse conceito não implica, necessariamente, a ridicularização de uma obra alvo. Dentre as possibilidades de definição, a autora afirma que “[...] o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.” (HUTCHEON, 1985 p. 54). Faz-se necessário, portanto, reproduzirmos aqui em que termos Linda Hutcheon diferencia os dois conceitos:

[...] Será o *pastiche* mais sério e respeitoso do que a paródia? Ou isso só seria verdade se o conceito utilizado insistisse no ridículo na sua descrição? Dado que a minha definição permite um amplo alcance de *ethos*, não me parece distinguir a paródia do *pastiche*, nestes termos. Todavia, parece-me que a paródia procura de facto a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o *pastiche* opera mais por semelhança e correspondência (Freund 1981, 23). Nos termos de Genette (1982, 34), a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é imitativo. (HUTCHEON, 1985, p. 55)

Para Linda Hutcheon, que usa o amplo conceito de modernidade para o século XX, não especificando a, então recente, pós-modernidade,² a paródia caracterizaria ainda um recurso dessa época. Notemos:

[...] É [a paródia] uma das maneiras que os artistas modernos arranjam pra com o peso do passado. A busca da novidade na arte no século XX tem-se baseado com frequência – ironicamente – na busca de uma tradição [...] (HUTCHEON, 1985, p. 43).

Após elucidarmos as distinções sobre o conceito de paródia, convém retomar a afirmação inicial de Fredric Jameson. Paulo Alberto Sales, em ensaio intitulado “Releitura das linhas de força moderna e modernista na poesia lírica pós-moderna de Adília Lopes” (2012), corrobora as ideias de Jameson e estabelece o pastiche como um recurso da pós-modernidade frente à paródia, que era um recurso modernista.³ Esse autor estabelece essas questões pensando principalmente na geração modernista brasileira de 1922:

O pastiche é no pós-modernismo, ao contrário da paródia modernista, a ferramenta essencial de reavaliar os jogos textuais nas repetições simulativas e suplementares. Sendo um hipertexto, o pastiche, à sua maneira distinta da paródia, é do domínio da bricolagem, uma vez que na sua proposta de retorno à tradição na contemporaneidade, o pastiche tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e com novas funções e sentidos que não foram pensados anteriormente. (SALES, 2012, p. 05).

Ao lado desses autores, é possível pensar como Adília está inserida dentro dessa pós-modernidade. Num processo indistintivo entre a alta cultura, a cultura popular e a dita cultura de massa, Adília aplica no seu fazer poético um processo diversificado de recuperação da obra de outros, tal qual a afirmação de Antoine Compagnon em *O trabalho de citação*: “o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura.” (COMPAGNON, 1996, p.39)

Com o fogo não se brinca
porque o fogo queima
com o fogo que arde sem se ver
ainda se deve brincar menos
do que com o fogo com fumo
porque o fogo que arde sem se ver
é um fogo que queima
muito
e como queima muito
custa mais
a apagar
do que o fogo com fumo
(LOPES, 2014, p.32-33)

Esse poema, assim como “Le bain turc”, também integra o livro *Um jogo bastante perigoso*. O primeiro verso recupera um conhecido ditado popular: “Com fogo não se brinca”. O poema segue recuperando o célebre verso camoniano “amor é um fogo que arde sem se ver” (CAMÕES, 2012, p. 129), e numa oposição entre a cultura popular e o cânone literário, Adília “brinca” com ambos na sua releitura.

O jogo de palavras e a comparação entre o dito popular e o verso de Camões para concluir qual é o fogo de maior “nocividade” é construído através de uma repetição exaustiva, que pela ausência de elementos coesivos se aproxima de uma escrita infantil.

O poema a seguir, integrante da obra *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991), novamente joga com essa mistura textual:

<<Pega tu nelas>>

RICARDO REIS

Mão morta vai bater àquela porta
As rosas amo dos jardins de Adônis
Ao escrever
É preciso reconciliar uma lebre
Com uma tartaruga
Oh como era lebre a tartaruga!
Mas porque será sempre Lídia
A pegar nas rosas
Dr. Ricardo Reis?
(LOPES, 2014, p.163)

Com a colagem do universo infantil da lengalenga “Mão morta vai bater àquela porta”, do verso de Ricardo Reis “As rosas amo dos jardins de Adônis” e da fábula de Esopo, Adília nos faz refletir como a escrita poética é um processo de mesclagem. “É preciso reconciliar uma lebre / com uma tartaruga” (LOPES, 2014, p.163), como a dizer que é preciso reconciliar passado e presente, cultura literária e popular.

A estrofe final do poema de Adília parece apontar para uma indagação acerca de uma posição masculina que soa autoritária. Se pensarmos na epígrafe de Ricardo Reis que introduz esse poema, veremos que ela se refere ao poema “Vem sentar-se comigo, Lídia, à beira do rio.” Na estrofe final do poema, a qual tem um tom mais impositivo do que interpelador, aparece o verso: “Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as”. Num levantamento bibliográfico sucinto da poesia de Ricardo Reis percebemos que há outros poemas em que aparecem os termos “Lídia” e “rosas”, até o próprio poema retomado por Adília “As rosas amo dos jardins de Adônis / Essas volucres amo, Lídia, rosas”. No entanto, a imposição “pegar nas rosas” não é uma imposição que aparece sempre nesses termos, mas pode ser entendida como uma generalização para todas as ordens recebidas.

Tal fato nos leva a pensar que os versos “Mas porque será sempre Lídia / a pegar nas rosas / Dr. Ricardo Reis?” marcam uma reflexão acerca de uma posição

feminina subjugada e a Lídia de Adília transcende a Lídia de Ricardo Reis. “Pegar nas rosas” é correlativo para as ordens que precisam ser cumpridas, que são designadas por uma voz que se julga superior, e Adília marca isso no vocativo “Dr. Ricardo Reis”. É sabido que o heterônimo Ricardo Reis é médico por formação, mas esse título é também, muitas vezes, um marcador de hierarquia. Lembremos os versos de Luiza Neto Jorge: “sim professor senhor professor doutor / estou de pé dentro nem de alma alguma” (JORGE, 2008, p.18) ou o romance de Saramago, que veremos em seguida.

Esse poema de Adília, além das referências anteriores, mantém um diálogo muito evidente com o livro *O ano da morte de Ricardo Reis* (1993), de José Saramago, no qual o título e a temática já são sobre o heterônimo pessoano. Se a Lídia do poema de Adília se afasta da Lídia de Ricardo Reis, podemos dizer, por outro lado, que ela se aproxima da Lídia de Saramago. A musa de Horácio, a figura feminina recorrente da poesia de Ricardo Reis, é no romance de Saramago a criada. E aí é bem claro o seu papel de quem cumpre ordens, tal qual no poema de Adília:

Como se chama, ela respondeu, Lídia, senhor doutor, e acrescentou, às ordens do senhor doutor, poderia ter dito doutra maneira, por exemplo, e bem mais alto, Eis-me aqui, a este extremo autorizada pela recomendação do gerente, Olha lá, ó Lídia, dá tu atenção ao hóspede do duzentos e um, ao doutor Reis [...] (SARAMAGO, 1993, p.48)

Podemos mesmo dizer que Adília lê a poesia de Ricardo Reis através de Saramago, como nos mostra o *status* que tanto um como o outro dão a figura de Lídia. Além do mais, Saramago recupera muitos poemas de Ricardo Reis em um processo de mesclagem textual, assim como Adília:

E há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de Junho de mil novecentos e catorze, vinha aí a guerra, a Grande, como depois passaram a chamar-lhe enquanto não faziam outra maior, Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido. Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, [...] (SARAMAGO, 1993, p.23)

E chega mesmo numa passagem do romance a recuperar a mesma lengalenga que aparece nesse poema de Adília: “mãozinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota, inábil, inerte, mão morta mão morta que não irás bater àquela porta.” (SARAMAGO, 1993, p.26).

Retomando a questão feminina levantada nesse poema, podemos notar como essa reivindicação é relevante no conjunto da poesia de Adília Lopes. Anna M.

Klobucka, que discorre sobre esse tema no texto “E vários os caminhos (sobre Adília Lopes e Ana Luísa Amaral)”, da obra *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, discute questões sobre o feminino na obra de Ana Luísa Amaral e Adília Lopes. Ao tratar desta última, destaca a intertextualidade – que na obra de Adília se revela contempladora de muitos textos de autoras mulheres – como um dos momentos mais significativos para a emergência do feminino:

[...] o passado (e o presente) de discriminação parecem-me abundantemente visíveis na sua escrita, sem que a sua inegável recusa do registro épico lhe retire o potencial – que pelo menos na minha perspectiva de leitura ela claramente realiza – de pôr em prática actos tanto de resistência como de construção feminista, sendo que é precisamente no campo da intertextualidade que se encontram muitas e interessantes oportunidades para tal. (KLOBUCKA, 2009, p. 312)

São transcritos aqui dois poemas de *A árvore cortada* (2006) que evidenciam esse ponto:

A poetisa
não é
uma fingidora

Mas
a linguagem-máscara
mascara

(LOPES, 2014, p.572)

Eu escrevo
Pequeno-almoço
Os poetisos escrevem
Almoço pequeno

Sobre a erva
Sobre a relva
(LOPES, 2014, p.589)

O primeiro poema dialoga com Pessoa e sua poética do *fingimento*. Adília confirma a poética pessoana no que tange à capacidade que a linguagem tem de não ser fiel e, por isso, não ser capaz de dar conta de uma sensação primária do poeta. No entanto, a autora exime a poetisa da responsabilidade por esse processo. Se para Pessoa o fato de a linguagem ser um instrumento insuficiente está atrelado à concepção de que, conseqüentemente, o poeta é um fingidor; para Adília o fingimento é só da linguagem e não compromete a figura “sincera” da poetisa. De certa forma, o poema de Adília marca um lugar privilegiado para o feminino, já que

não corrompe a veracidade da poetisa e a destitui da responsabilidade pelo fingimento, o qual passa a ser produto somente da natureza insuficiente da linguagem.

O segundo poema traz um equivalente perfeito, no nível do radical morfológico, para a flexão de gênero: poetiso / poetisa. Mas a derivação empreendida por Adília (“poetiso”) já rompe com um princípio de formação de palavras da língua portuguesa, na qual as formações femininas são secundárias e semanticamente relacionadas às formas masculinas. De maneira que “poetisa” é uma palavra feminina, com o sufixo derivacional *-isa*, que advém da forma masculina “poeta”. No entanto, o que ela propõe é uma inversão, já que o equivalente masculino passa a ser formado a partir do vocábulo feminino “poetisa”.

É ainda um poema que dialoga com o quadro *Almoço na Relva*, de Edouard Manet, e como nos poemas anteriores, traz à tona de novo uma referência. O que vemos, pelo menos nesses últimos poemas que abordam a questão feminina, é que Adília traz as referências e as transforma com a sua posição de mulher autora de poesia.

Outro poema nessa vertente é o intitulado “Copiado de Horácio”, da obra *Versos verdes* (1999). Além da recuperação de um poeta e filósofo clássico, Adília insere também a questão feminina. Esse poema é uma retomada da *Arte poética* de Horácio, também conhecido como *Epístola aos Pisões*, escrita por volta de 14-13 a. C..

Apresentamos, portanto, o referido trecho de Horácio que é retomado no poema de Adília Lopes:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? (HORÁCIO, 1979, p. 51)

E o poema de Adília Lopes:

COPIADO DE HORÁCIO

Se uma pintora
quiser juntar
um pescoço
de cavalo
a uma cabeça humana
e aplicar plumas variegadas
a membros de animais
de toda a espécie
de forma
a que termine

em peixe torpe e negro
a mulher de face bela
pode fazê-lo

(LOPES, 2014, p. 381)

O início de *Arte poética* alude ao princípio da verossimilhança (em termos de representação do real) no que se refere à criação artística. Esse conceito aristotélico, no início, parece defendido por Horácio, já que para ele se o estranho se apresentasse tal criação desconexa e caótica provocaria o riso.

O poema de Adília, salvo o primeiro e o último versos, aproxima-se muito do original de Horácio, como se fosse tão somente a sua tradução escandida em versos. A enumeração do processo criativo é a mesma, com os mesmos elementos ilógicos e desconexos. No entanto, ao final, o verso de Adília defende essa criação aparentemente caótica como um processo possível, que põe em ação a noção de liberdade criativa e defende que a arte não é e não tem que ser cópia do real, revertendo, portanto, a premissa horaciana, transgredindo-a radicalmente.

Além disso, é interessante a alteração que Adília faz da epístola no primeiro verso: “Se uma pintora”. A flexão do substantivo no que tange ao gênero marca o seu lugar de feminino nesse poema. É uma condição de Adília Lopes como poetisa, como mulher. É notório, portanto, que a defesa do espaço feminino é frequente nessa autora, seja pela desconstrução vocabular, pela ressalva crítica de uma posição feminina subjugada ou pela diversidade de referências femininas que evoca. O texto, já citado, de Anna M. Klobucka contribui, mais uma vez, para enfatizar e esclarecer como os elementos paratextuais que põem em relevo as figuras femininas “veiculam um acto inequívoco de reivindicação feminista” (KLOBUCKA, 2009, p. 265)

OUTRAS RELEITURAS DA TRADIÇÃO

Em um poema de *Sete rios entre campos* (1999), Adília revisita a tradição em um poema de ecos, no qual se pode ouvir as vozes não necessariamente pela colagem, mas através de desconstruções de poéticas consagradas. Esse poema é dividido em três partes, “anti-Camões”, “anti-Ricardo Reis” e pró-Meendinho.

1

(anti-Camões)

É bom
tu não seres
eu
é bom
eu ser eu
e tu seres tu

A madrugada

não separa
o amado
da amada
não separa
nada

Que o livro
vá por
água abaixo
mas que maridos
me aconteçam

2

(anti- Ricardo Reis)

O rio
é bom
para nadar
e as flores
para dar
o resto são cantigas
casa-te com Lídia
tem bebés
passa a lua-de-mel
na Grécia

3

(pró-Meendinho)

Na ermida
de São Simeão
dar-te-ei
a minha mão
meu barqueiro

(LOPES, 2014, p.359-360)

Na primeira parte e primeira estrofe, temos a negação da simbiose amorosa camoniana: “Transforma-se o amador na coisa amada” (CAMÕES, 2012, p.133); na segunda estrofe, a negação do sofrimento amoroso “Aquela triste e leda madrugada” (CAMÕES, 1991, p. 115); na terceira, a eleição do amor em detrimento do trabalho e do reconhecimento, através da recuperação da lenda na qual Camões salva *Os Lusíadas* e deixa a Dinamene morrer. Além da estrofe reafirmar uma certa constante da poesia de Adília, que é a incômoda solteirice: “Escrevo para me casar” (LOPES, 2014, p.291).

A segunda parte do poema consagra uma liberdade, um incentivo ao gozo e à felicidade que o sujeito-lírico, “sem desassossegos grandes” (PESSOA, 2008, p. 256), da poesia de Ricardo Reis não tem. Além de incorporar o tom imperativo do

heterônimo pessoano para propagar um discurso do instinto, das paixões, da volúpia e da felicidade, discurso inverso, portanto, ao de Reis: “casa-te com Lídia / tem bebês” (v. 25-26), “passa a lua-de-mel / na Grécia” (v. 27-28).

E na terceira parte, na qual consta o “pró” frente aos contras para com os outros poetas, a recuperação de uma figura trovadoresca medieval parece significativa quando pensamos que na cantiga de Meendinho a voz do sujeito-lírico é feminina, diferente dos poemas dos poetas anteriores. O poema ainda reafirma a mesma iminente morte da mulher que espera incessantemente pelo amado na cantiga de Meendinho: “Non hei [eu i] barqueiro nem remador / [e] morrerei fremosa no mar maior.” (MEENDINHO, 2016) E de novo aqui é possível pensar nesse estado civil perpétuo que aparece na poesia de Adília. Ser pró-Meendinho é ser pró-Mariana Alcoforado.

De maneira geral, o que percebemos aqui é como o trabalho poético de Adília Lopes é pautado na recuperação de outras vozes, de outros textos, sejam eles referentes à cultura clássica, popular ou religiosa:

Oh esqueci-me da minha sombrinha
em Sodoma e Gomorra
que aborrecimento
disse a mulher de Lot
(LOPES, 2014, p.163)

Existem poemas que são só frases soltas, quase uma enumeração de provérbios, se provérbios fossem. Tal qual o poema “Frases” de *Variety is the spice of life* (2014):

FRASES

A política é uma forma de distribuir dinheiro.

Ler não é agir.

A inteligente gente é zombeteira.

Nunca me arrependi de ter desistido.

Não se mandam cartas de amor registadas.
(LOPES, 2014, p.682-683)

E outros que rememoram ditos e frases recorrentes no contexto familiar, como os poemas, ambos intitulados “Memória” do mesmo livro anterior:

MEMÓRIA

A tia Paulina dizia quando se partia uma chávena:

— Ficou viúvo o pires
(LOPES, 2014, p.683)

MEMÓRIA

Em minha casa, dizia-se:

Nossa senhora da Conceição
Faça Sol
E chuva não
(LOPES, 2014, p.684)

Muitos são textos que soam como lugares-comuns, desses que circulam sem autoria no imaginário popular, mas que de repente são convertidos em textos de caráter poético. O universo da colagem confirma ainda mais essa apropriação do texto alheio. E nos confirma Adília, no poema “50 anos”, de *Apanhar ar* (2010):

Talvez escreva
poemas
que já li
que outros já escreveram
que eu mesma já escrevi
esqueço-me
da minha vida
(LOPES, 2014, p.651)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos pressupostos de Octavio Paz e Nietzsche, é possível constatar que a modernidade está atrelada tanto à noção de ruptura como ao sentido histórico, inerente à humanidade. Dentro dessa acepção, Adília Lopes ocupa o papel de poetisa contemporânea que une tradição canônica e popular, muitas vezes através do viés cômico, da colagem, do pastiche e da linguagem desconstrutiva, mas sem o embate que poderia vir a ter se sua poesia fosse só paródia e ruptura; ao contrário, sua poesia é mais busca e reafirmação do passado do que negação.

Também é possível mostrar como a releitura da tradição – na visão abrangente e heterogênea de Paz – pela poesia contemporânea de Adília é uma forma de rever valores e conceitos do presente, deslocando e estabelecendo uma nova ordem para os elementos do passado. Isso ocorre na medida que sua poesia proporciona novas perspectivas, maneiras distintas de encarar o antigo, trazendo assim questionamentos que tangem o papel da escrita de autoria feminina; a reafirmação do cânone e a integração deste a um modelo de poesia contemporânea que mescla o *kitsch*, o sentimental e o biográfico à elementos circunstanciais.

Notas

¹ Fredric Jameson chama de modernidade clássica o cânone moderno: “Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos – o Expressionismo Abstrato, a grande poesia de Pound, Eliot e Wallace Stevens, o *International Style* (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies), Stravinsky, Joyce, Proust e Thomas Mann —, que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena com os anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constringedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir.” (JAMESON, 1985, p. 17)

² As publicações de Fredric Jameson sobre o estudo da Pós-modernidade vem à tona nos anos de 1980, na mesma época do texto de Linda Hutcheon.

³ O autor assinala que Leyla Perrone-Moisés em *Modernidade em ruínas* entende que o Pós-modernismo, esse termo discutível, já é um desdobramento do próprio Modernismo. (SALES, 2012, p. 1)

Referências

CAMÕES, Luís de. In: MATOS, Maria Vitalina Leal de. (Apresentação, seleção, notas e glossário). **Lírica de Luís de Camões: Antologia**. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

_____. **Lírica**. São Paulo: Cultrix, 1991, 11^a ed.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto por Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria clássica editora, 1979

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

JAMESON, Fredric. **Pós- modernidade e sociedade de consumo**. Tradução de Vinicus Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo nº 12, pp. 16-26, jun. 85. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/46/20080623_pos_modernidade.pdf>. Acesso em 14/ 03 / 2016.

JORGE, Luiza Neto. **19 recantos e outros poemas**. Apresentação Jorge Fernandes da Silveira; Organização Jorge Fernandes da Silveira, Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

KLOBUCKA, Anna M. E vários os caminhos (sobre Adília Lopes e Ana Luísa Amaral). In: **O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa**. Coimbra: Angelus Novus, 2009, p. 261- 331.

LOPES, Adília. **Dobra - Poesia reunida 1983 - 2014**. Assírio e Alvim, 2014.

MACEDO, Helder. **Camões e a viagem iniciática**. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MEENDINHO. <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=861&pv=sim>>. Acesso em 14/ 03 / 2016.

NIETZSCHE, Friedricho. **Considerações Intempestivas**. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença – Livraria Martins Fontes, 1976.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: __. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2008.

SALES, P. Releitura das linhas de força moderna e modernista na poesia lírica pós-moderna de Adília Lopes. **REFACER - Revista Eletrônica da Faculdade de Ceres**, 1 dez. 2012. Disponível em: <<http://ceres.facer.edu.br/revista/index.php/refacer/article/view/18>>. Acesso em: 14/03/2016.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Edição revista por Cabral do Nascimento, 14ª ed., Editorial Minerva. Lisboa, 1977.

Para citar este artigo

MACIEL, Karine Ferreira. Corte e colagem: a poesia de remendos de Adília Lopes. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 2, p. 145-163, maio-ago. 2017.

A autora

Karine Ferreira Maciel é mestre em Letras Vernáculas (2017) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisa na área de Literatura Portuguesa, com foco em Poesia Portuguesa do século XX. Possui graduação em Letras: Português / Espanhol (2015) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi bolsista de iniciação científica (PIBIC) entre 2014 e 2015.