

CELIA PEDROSA

Universidade Federal Fluminense – Rio de Janeiro

## DE ESPELHOS E DEMÔNIOS: A POESIA DE ADÍLIA LOPES E O IMAGINÁRIO EUROPEU

Desde a publicação de seu primeiro livro, *Um jogo muito perigoso*, em 1985, a escritora portuguesa Adília Lopes – na verdade pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira – tem ocupado um lugar tão destacado quanto polêmico na cena literária<sup>1</sup>. E isso na medida em que se sua produção se furta a qualquer tipo de limite bem definido, colocando em questão essa mesma cena literária em que decididamente veio se inscrever. Pois, afinal, por um lado, Adília escreve mesmo *livros*, nos quais coleta textos a que chama *poemas* e *romances*, segundo categorias convencionais da teoria e da crítica, e que parece procurar legitimar por meio de referências constantes a obras e autores exemplares da história ocidental da arte.

No entanto, por outro lado, mobiliza também procedimentos que atribuem a esses textos uma feição indecível, entre o poema e a narrativa, o lírico e o prosaico, o erudito e o anedótico, o ingênuo e o perverso – textos que assim conseguem ser absolutamente singulares, apesar de impropriamente decalcados, muitas vezes até quase ao plágio, não só de obras literárias canônicas, mas junto com elas, de provérbios, de piadas e canções populares, de receitas de cozinha, de parolagens infantis.....

Desse modo, e desde a rasura imposta ao nome próprio e à propriedade autoral pelo uso do pseudônimo, pela prática constante e acintosa da apropriação e da citação, até a promiscuidade entre registros – e lembre-se aqui ainda que, assumindo o papel de estrela *pop*<sup>2</sup>, a escritora ainda fazia seus textos desfilar por colunas de crônicas jornalísticas e programas de entrevista televisivas – a escritura de Adília joga de forma irreverente com os fundamentos mesmos da tradição moderna de arte. Questiona-lhe tanto a idéia de originalidade, quanto as de inovação e de sublimidade, redimensionando de modo crítico suas propostas de relação entre arte e vida – seja as pautadas na radicalidade da negação e da concepção da linguagem como espaço utópico face à realidade concreta, seja as simetricamente

---

<sup>1</sup> Adília publicou desde então dezenove livros de poemas. Os quinze primeiros foram reunidos no volume *Obra*, de 2000. Depois publicou sucessivamente os outros quatro volumes: *Poemas novos*, *Cesar a Cesar*, *A Mulher-a-dias* e *Le Vitrail/la nuit\*A árvore cortada*.

<sup>2</sup> Em entrevista concedida a mim, em maio de 2007, ainda inédita, a escritora vincula sua aceitação do atributo de *pop* ao reconhecimento, em sua poesia, do caráter sagrado do cotidiano. Já em entrevista concedida à revista *Inimigo Rumor*, recusa a distinção entre *pop* e *conceitual*, considerando que é “As duas coisas. O *pop* é conceitual e há físicos que atribuem cores às equações. Sou sinestésica como todos os poetas.” (Lopes, 2001, 13).

opostas e apoiadas na crença da possibilidade e da necessidade de adesão da arte à experiência imediata.

E tal jogo é movimentado na medida mesmo em que ela, de novo driblando fronteiras, promove a convivência de efeitos característicos de cada uma dessas duas vertentes, através de vários procedimentos, como, por exemplo, o de narrativização, que tanto pode indicar uma proximidade da linguagem de seus textos com a do cotidiano mais prosaico, quanto um processo de ficcionalização que desrealiza as cenas e as remete a estruturas arquetípicas, míticas ou literárias de relato<sup>3</sup>. Desse modo, a escritura de Adília desfaz um antagonismo “clássico”, que volta a dominar o discurso crítico e a vida literária pós-70 em Portugal, de modo semelhante, acreditamos, ao que ocorre no Brasil<sup>4</sup>. A esse respeito, o crítico português Osvaldo Manuel Sivestre vai identificar em Adília tanto o “desinvestimento no conteúdo fenomenal do real”, quanto o incômodo à “placidez de alma de uma poesia que se vai entregando a uma mística secularizada do verbo poético” – motivo pelo qual suscita no meio literário “a reacção admirada de quem contempla um unicorne em pleno Rossio” (Silvestre, 1999, 37-40).

A propósito desse jogo, encontramos, no último livro de Adília, *Le vitrail/la nuit\*A árvore cortada*, de 2006, uma instigante consideração. Finalizando o volume, o texto “Haverá uma beleza que nos salve?” introduz essa pergunta para logo responder a ela de modo taxativamente negativo, reivindicando para a arte, ao contrário de um ideal de perfeição, o gesto de partilha e de paz. Através da idéia de salvação, essa postulação ética reaproxima o artístico do religioso, mas de um modo que recusa os limites da moralidade e da estética convencionais, pois, segundo nos diz a poeta em outro texto, agora do livro *Irmã Barata, irmã batata*, “Jesus faz perigar a noção de perigo” (Lopes, 2000, 433) e, no livro *Sete rios entre campos*, “Paz rima com Satanás” (349).

Porque feito na e da exposição ao perigo, o jogo da arte é aí necessariamente recusa do instituído e, portanto “um modo de lidar com a ausência”, em busca de uma alegria e de uma paz diversas daquelas proporcionadas pela certeza da presença, conforme ela afirma ao encerrar essa sua consideração sobre a inutilidade da beleza (Lopes, 2006, 82). Essa tentativa de lidar com a ausência, que torna a arte “tão preciosa e tão perigosa” (Lopes, 2006, 82), esvazia a possível estabilidade e plenitude seja da experiência concreta, seja da experiência literária que com ela se entrelaça. “E todos estão/aquí”, mas ao mesmo tempo “Mortos/e ausentes”, conclui Adília no poema *As Portas* (*idem*, 56).

Perigo, jogo, ausência, salvação – de que modo a prática poética de Adília Lopes, ao solicitar esses valores, dialoga com aspectos caros à tradição de arte e cultura? Em que medida sua recusa da beleza e da presença idealizadas se distancia ou aproxima de postulações éticas e estéticas características dessa tradição? Qual a especificidade dos procedimentos que lhe permitem encenar criticamente o lugar da subjetividade e da discursividade literárias, e mais especificamente líricas, na cultura contemporânea? Pois concebidas como experiências incertas, sempre a recomençar e sempre por vir, no solo intertextual instável de sua escritura,

---

<sup>3</sup> O lançamento da poeta em livro, no Brasil, através de antologia publicada pela editora Cosac & Nayfi, foi acompanhado de posfácio intitulado “Com outra letra que não a minha”, em que Flora Süssekind chama a atenção, embora sob outra perspectiva, para essa ambiguidade discursiva, analisando-a como tensão entre dicção e ficção, segundo os termos de Kate Hamburger.

<sup>4</sup> Em nosso entender, a poesia praticada hoje no Brasil se ressent de uma extrema polarização, cuja origem pode ser referida a uma antiga hegemonia do sentimentalismo romântico ao qual se julgou necessário contrapor o construtivismo racionalizante, compreendido como negação da subjetividade.

subjetividade e discursividade convidam aí a pensar a impropriedade do próprio e a fazer acontecer, de novo, a experiência de crise que vai caracterizar a poesia na modernidade a partir, principalmente, de Baudelaire .

“Tudo parece ter outra vez começado”, diz o poema Migrações e labirinto, de Manuel Gusmão, abrindo o número 11 , do 2º semestre de 2001, da revista *Inimigo Rumor*, e inaugurando a versão “bifronte”, luso-brasileira, dessa publicação que deu a conhecer mais amplamente a poesia de Adília Lopes no Brasil. “Estou sempre a começar”, parece ecoar a poeta em seu último livro de poemas, já referido (Lopes, 2006, 21). Tomamos então esses versos como caminho de acesso à sua escritura, considerando-a também como ponto de irradiação de um movimento migrante e labiríntico, que por entre desvãos de memória afetiva e literária vai fazendo se desdobrarem sob nossos olhos cenas estranhamente familiares de *epifania* sublunar.

Esse movimento se organiza, paradoxalmente, também segundo o princípio do constante retorno – de fonemas, de palavras, de versos, de cenas, do próprio gesto de recuperação da infância e da tradição literária..... – “e tudo se repete ad infinitum”, reafirma Adília em poema do livro *O decote da dama de espadas* (Lopes, 2000, 156). Através dele a subjetividade poética se instaura do mesmo modo segundo um duplo regime de repetição e diferença, regime híbrido de figuração e ficcionalização – segundo a fórmula que, remetendo à poesia de Baudelaire, nos faz o crítico francês Laurent Jenny<sup>5</sup>. E que Adília sintetiza exemplarmente, entre outros tantos, nos dois poemas *quase* geminados, intitulados “Luís da Baviera” e “Ricardo II”, que se seguem e se espelham na mesma página de *Le Vitral/la nuit* (30), ao mesmo tempo ficções e figurações de seu próprio Eu, como as Marianas, Camilas, Maria Cristinas, Amras, Martas, Marias, Magdas e Marias Josés que proliferam ao longo de seus livros: “A minha sombra/não é minha/ O meu olhar não é meu/ Quem me roubou/ o meu eu/ senão eu?”, diz o primeiro; “O meu reino/por um espelho”, ecoa o segundo, fazendo retornar também a memória de outras e antigas interjeições, desdobrando Luís da Baviera e Ricardo II na figura ficcional de um terceiro rei inglês, agora aquele tematizado por Shakespeare na peça *Ricardo III*.

Esse procedimento releva ainda da irreverência com que se misturam e confundem personagens diversos e mesmo antagônicos, reais e imaginários, masculinos e femininos, como parentes, vizinhos, namorados, reis, freiras, santas, viúvas, mendigas, loucas, solteironas, trapeiras, chegando mesmo à interação entre homens e animais, como gatos e baratas<sup>6</sup>. E essa irreverência se intensifica até a objectualização: “Faço-me/ em casa/ Sou caseira/ como se diz/ da mousse/ e do pudim/ no restaurante...” (Lopes, 2003, 24), diz a poeta, para logo depois, em outro poema do mesmo livro *César a César*, mantendo-se ainda ironicamente nesse

---

<sup>5</sup> No ensaio “Fictions du moi, figurations du moi”, Laurent Jenny, partindo de Baudelaire para analisar a poesia de Henri Michaux, conclui: “Nous retrouvons ici l’ambiguïté de l’activité lyrique – ambiguïté caractéristique de tout mouvement ‘transitionnel’. Réunion et séparation y apparaissent comme les deux aspects d’un geste indéfiniment réversible.” (in Rabaté, Dominique, 1996, 110-111).

<sup>6</sup> Referência constante em poemas e entrevistas de Adília, a barata, que neles indicia a relação íntima entre o mais doméstico e o mais abjeto, funciona como interessante elo entre seus textos e os da escritora brasileira Clarice Lispector. Esta, inclusive, e a propósito de seu romance *A paixão segundo G.H* (Lispector, 1998) é citada na epígrafe de um dos poemas do livro de Adília *O decote da dama de espadas* (Lopes, 2000, 146): “Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo”. Além disso, em outro poema do livro *Clube da poetisa morta* (Lopes, 2000, 308) , Clarice é a interlocutora explícita de um diálogo sobre a relação entre escrever e matar ou salvar peixes, evidentemente uma referência a seu livro intitulado *A mulher que matou os peixes* (Lispector, 1998).

paradigma alimentar, contradizer-se: “A casa apavora-me/ a casa devora-me/ Mas eu/ não me vou/ embora...” (*idem*, 25).

Introduz-se aí, então, o espaço convencionalmente feminino da casa, desestabilizado pela organização própria ao texto de Adília. Sua presença insistente já representa, em si mesma, uma nova forma de recomeçar, repetindo e desdobrando, uma forte constante discursiva da literatura portuguesa<sup>7</sup>. Aqui e agora, ela novamente aparece, ambígua, ao mesmo tempo limite e limiar – com a rua e com o movimento que nesta põe a subjetividade em contato e tensão com os outros – deliciosos como maçapão, ameaçadores como alçapão, lembra um poema de *Le Vitrail/ la nuit* (6). Vê-se aí utilizado o mesmo jogo semântico alimentar utilizado antes para o espaço da intimidade - casa/ mousse, alçapão/ maçapão - que relaciona assim identidade e outridade, prazer e perigo, como no também no título do livro *Irmã barata, irmã batata* (Lopes, 2000)<sup>8</sup>.

A casa em Adília se constrói então na relação entre interioridade e exterioridade, estabilidade e desestabilização, espaço de devoração, abertura ao outro e ao outro de si mesma, pois que casa sem porta é casa morta, casa sem rua é casa muda, conforme outro poema do mesmo livro (39). Essa relação faz retornar a imagem do espelho ao mesmo tempo doméstico e misterioso de Alice, menina exemplar de Lewis Carrol que Adília revisita junto com as meninas exemplares da Condessa de Ségur, uma e outras a ajudando a rever sua própria infância, fazendo-a mergulhar como que num poço ou alçapão sem fundo de imagens e histórias<sup>9</sup>.

Nesse sentido, tanto a casa como a subjetividade que se constitui ao habitá-la podem ser compreendidas pelo conceito psicanalítico de *extimidade*<sup>10</sup>, no qual pode vir ecoar, através das metáforas, já comentadas, de origem alimentar, a noção antropológica, estética e filosófica de *antropofagia*<sup>11</sup>. Por ora, acompanhamos apenas o desdobramento através do qual a idéia de extimidade se relaciona a partir da imagem da casa à de escritura. “Para não/ me perder/ escrevi/ Escrevi/ porque não te perdi/ A escrever/ escrevo-me/ e escrevo-te/ Escrevo menos/ para mim/ do que para ti/ Os meus versos/vão dar a tua casa/ (eu não quero voltar/ para a casa dos meus pais)/ Mas aí vem os pardais”, diz o poema de *Sete rios entre campos* (Lopes, 2000, 358).

E continuando: “Nada na vida dá garantia de ser limpo liso nu inteiro. Nem aquele quartinho em que está o eu, um quartinho que seja seu, porque mesmo o eu é o outro”, diz Adília em um dos textos aforismáticos de *Irmã barata, irmã batata* (Lopes, 2000, 436). Através desse cruzamento de versos, fica evidente o movimento de intertextualidade com uma outra escrita feminina: o quartinho todo seu nos remete sem dúvida ao “teto todo seu” de que fala a escritora inglesa Virginia Wolff, que Adília cita também em entrevista e poemas em que expõe a relação entre a prática da escritura e a necessidade de estabilidade econômica.

Essa relação já está figurada aliás na inusitada associação entre o trabalho da poeta e o de uma mulher-a-dias, título de um dos livros de Adília (Lopes, 2002). No entanto, e de uma forma que impede qualquer tipo de associação simplista entre

<sup>7</sup> Seria interessante a respeito desse aspecto a leitura do livro *Escrever a casa portuguesa*, organizado por Jorge Fernandes da Silveira (EdUFMG, 1996).

<sup>8</sup> A propósito dessa apropriação transgressiva do paradigma alimentar, associado à barata, veja-se o poema já referido, na nota 6, em que esse inseto é tratado como conviva de um jantar.

<sup>9</sup> As referências a Madame de Ségur estão espalhadas pelos textos de Adília, mas pode-se ressaltar, no livro *O decote da dama de espadas*, as duas seções intituladas Os desastres de Sofia e As meninas exemplares, além do poema “Os desastres da boneca de Sofia”.

<sup>10</sup> Cf. Miller, Jacques-Alain. *Op.cit.*

<sup>11</sup> Proposta pelo modernismo brasileiro, a antropofagia releva de um valor de alegria crítica e utópica que talvez fosse interessante reler, a partir das propostas éticas e estéticas veiculadas pela escritura de Adília.

identidade feminina, valor estético e econômico – do mesmo modo como ocorre no rica tessitura discursiva de Virginia – o epíteto a-dias, associado a ganho, se repete desdobrado e enriquecido, fazendo ressoar a estranheza na evidência: “Perco-me/ no labirinto / dos dias/ Ganho-me/ no labirinto/dos dias/ A poesia /é o perdeganha/ E o labirinto /dos dias/ É o labirinto dos dias” (42). “Vivo/ no instante/ casa/ da eternidade”; “Vivo/dia a dia/ sou/uma mulher-a-dias/ Dia a dia/perto porto parto/ da eternidade””, retomam outros poemas do mesmo livro (65 e 75).

Podemos perceber aí que, na poesia de Adília, a experiência da temporalidade se define intrinsecamente associada à experiência do espaço, ambas por isso mesmo ao mesmo tempo bem concretas e bem relacionais e, portanto, extimas, como a subjetividade que nelas e através delas se constitui. Na casa, como na poesia, ambos modos do alçapão e do labirinto, o tempo passa e não passa, o instante é a eternidade, esta se desfaz num instante, repetidamente.... Num entre-lugar entre o permanecer e o dissipar se ergue então a frágil e forte casa-poema de Adília Lopes, castelo de cartas, dotada de uma ordem constantemente feita e desfeita, e por isso habitada pela iminência de terremotos: “A poetisa é a mulher-a-dias/ arruma o poema/ como arruma a casa/ que o terremoto ameaça...”.

Esse movimento discursivo sem dúvida aumenta o alcance da imagem da mulher-a-dias. Adília é nome figurativo e ficcionalizante que se redobra foneticamente no dia-a-dia de sua poética sublunar, no labirinto de dias em que vai se perdendo e reencontrando - fazendo poesia como quem arruma a casa. Estranha e corriqueira mulher-a-dias a poeta que ama o pó do tempo a depositar-se nos versos, nos quais recolhe amorosamente fragmentos em princípio insignificantes da experiência presente e passada: “o pão come-se/ ou deita-se fora/ embrulhado/ (uma pomba /pode visitar o lixo)/o poema desentropia/ o pó deposita-se no poema...”, diz o poema Louvor do lixo, que abre o livro *A mulher-a-dias* (Lopes, 2002, 3).

A relação entre a experiência do espaço e a da temporalidade na casa-poema, apontada aí pela referência concomitante ao pão que se vai e ao pó que se acumula, se intensifica pelo modo como a idéia de detrito, de lixo, de insignificância é recuperada através de uma associação à recuperação proustiana do tempo perdido, agora na irreverente companhia de Enid Blyton, escritora inglesa de livros infanto-juvenis<sup>12</sup>: “A sensação de déjà vécu/ da madalena célebre/ não me faz sentir/ poetisa/ mas encontrar na rua/ um pente sem um dente/ sim/ devo-o no entanto a Proust/ e a Enid Blyton” (Lopes, 2000, 416).

Baudelaire, Lewis Carrol, Virginia Wolff, Proust... A mulher, a casa, o pó, o pão, os livros, na casa, no tempo. É difícil não se perder nos labirintos da leitura de Adília Lopes - leitura de seu texto e dessa polimórfica e perversa identidade feminina, poética, tão contemporânea e tão anacrônica, tão ingenuamente exposta e tão perversamente contorcida e fragmentada: “Sou uma contorcionista/ o que pressupõe que o não sou/... nada é tão triste/ como uma rima/ só a senhora Arima/ tão contorcionista/ que era o nome próprio/ que tinha contorcido...”, diz o poema de *Os cinco livros de versos salvaram o tio* (Lopes, 2000, 170).

Retomemos então o fio desdobrado através do tema da crise da subjetividade, associado por Baudelaire à própria possibilidade de poesia nos tempos modernos. No célebre poema *Le Confiteor d'artiste* ele nos diz: “Toutefois, ces pensés, qu'elles sortent de moi, ou s'élancent des choses, deviennent bientôt

---

<sup>12</sup> Entre eles, a série *Os cinco*, no qual Adília provavelmente se inspirou para encontrar o título de seu livro *Os cinco livros de versos salvaram o tio* (Lopes, 2000, 165-180).

trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive". Também em Adília reencontramos uma semelhante e ambígua elegia, em versos do livro *O regresso de Chamilly*: "Torturante vaivém / da comunhão / à não-comunhão com o outro / Infinita volúpia / e infindável horror da soledade (ex-comunhão)" (Lopes, 2000, 465).

Como ressalta Paul de Man, no ensaio "Lyric and modernity" (Man, 2000, 171-185), a experiência incerta da subjetividade, com e desde Baudelaire - longe de implicar a autotelia e o formalismo textualista valorizados por certa tradição crítica - se constitui sempre em relação com a experiência do mundo incerto que a cerca. Ao reencenar essa experiência no espaço intervalar do "vaivém da comunhão à não comunhão com o outro", Adília incorpora do verso baudelaireano ainda romântico o tom eloqüente e exacerbado e ao mesmo tempo acrescenta-lhe um suplemento, pelo uso de termos associados à experiência religiosa. Esta, na verdade, é também fundamento, embora não explicitado nos versos aqui referidos, da experiência baudelaireana das coisas concretas, em que sempre estão associadas visão, revelação e profanação – como bem formula o filósofo e poeta Michel Déguy (Déguy, 1999, 41).

Acreditamos que a poesia de Adília solicita a releitura do texto e da modernidade baudelaireanos por vários outros caminhos. Sigamos o que nos auxilia a retomar a relação, associada à recusa da beleza, entre arte e salvação, sugerida já aqui pelas imagens da comunhão e da excomunhão: "Mas eu / não morro / nunca / e eternamente / busco / e consigo / a perfeição / das coisas / porque sou / ateniense / e sou grega", diz ela no poema à Maneira de Vieira, de *Sete rios entre campos* (Lopes, 2000, 335). Em princípio intrigante, ele reafirma o entre-lugar espaço-temporal que a poeta se atribui e fornece mais uma interessante abertura ao diálogo intertextual. De fato, ele é clara retomada de um dos mais célebres versos dentre os que compõem o poema O sentimento de um Ocidental, de Cesário Verde. A propósito dele, Rosa Martelo aponta com acuidade para a relação que a poesia de Cesário estabelece com a modernidade baudelaireana, que vai ajudar a inscrever na literatura portuguesa. É ainda Rosa Martelo que, para esclarecer o modo como essa relação se constitui, ancorada no vai e vem entre subjetividade e realidade perceptiva, tecidas ambas de espaço e tempo em aberto, solicita as palavras de Manuel Gusmão que nos falam da "perfeição das coisas num mundo inacabado...", mundo em que, retornando à citação de seu outro poema, ao início de nosso texto, "tudo está sempre a recomeçar..." (Martelo, 2005, 38-55).

A referência a Cesário Verde e, através dele, de novo a Baudelaire, no entanto, não esgota esse verso de Adília. Pois ele ainda nos acena com um suplemento aos versos de Cesário. De início, uma referência a Sócrates, e à sua recusa em identificar-se de modo unívoco como ateniense ou grego, reclamando para si a superação de fronteiras identitárias. E, encetando ainda um terceiro recomeço – e mais uma vez associando revelação e retorno, Adília faz seu verso remontar também, através da indicação do título, À maneira de Vieira, ao Padre Antônio Vieira, mestre daquele barroco que fornecerá tantas pistas para a compreensão da modernidade baudelaireana.

Em seu Sermão XXI, Vieira vai nos falar justo da perfeição e da beleza, que Deus via em cada coisa por ele criada, mas via mais ainda, e principalmente, no conjunto que com TODAS reunidas podia ser formado<sup>13</sup>. Aí reencontramos desde logo uma marca da religiosidade católica, tal como sempre postulada por Adília, em

---

<sup>13</sup> A leitura de Vieira se apoiou na edição de seus sermões existente na Biblioteca da Universidade do Porto: Vieira, Antônio. *Sermões*. Porto: Livraria Chardron, 1907-1909, 15 v.

sua relação sensual com a concretude objetiva do mundo sublunar, reflexo da beleza e da perfeição divinas: “Actualmente reconheço que uma sex-shop tem menos sex-appeal para mim que uma igreja católica romana” (Lopes, 2001, p.14), afirmou já ela, com amorosa malícia. Encontramos aí também o caminho para compreender outro poema de Adília, de *Le Vitrail/la nuit*: “Acabou/ o tempo/ das rupturas/ Quero ser/ reparadora/ de brechas” (*Op.cit.*, 24). De fato, a vontade de abalar limites, superar dicotomias e colocar em circulação, todas juntas, em seu inacabamento, as coisas do mundo, e da literatura, pode ser considerado o motor de sua escrita: “... 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”, diz o poema Memórias das infâncias, (não por acaso no plural), de *O decote da dama de espadas* (Lopes, 2000, 107).

Essa lição de infâncias<sup>14</sup> revela mundo e linguagem como *pharmakon*<sup>15</sup>, propondo o paradoxo como fundamento de todo conhecimento: o próprio é o outro, o privado é o público, o presente é o passado, o efêmero é o eterno, e vice-versa. Por isso é que Adília se define/indefina mais de uma vez como “freira poetisa barroca”, como no poema Patronymica Romanica, do livro *Sete rios entre campos* (p. 339). Por isso é que também define/indefina a artista plástica Armanda Duarte, que faz a capa de seu último livro, como “barroca feminina freira brasileira”. Bela como uma cadela, linda como o Aleijadinho, diz ainda dessa artista o poema de *A mulher-a-dias* (p.17), mobilizando assim uma relação entre arte, religiosidade e beleza intermediada pela deformidade/informidade do corpo humano, tal como depreensível da associação de barroquismo, doença e animalidade.

Nessas relações entre poesia, salvação e comunhão, através das linhas tortas e tortuosas do barroco – “Desconfio/ de quem escreve/ direito/ por linhas direitas”, diz Adília (*Op.cit.*, 63) – perfeição e totalidade implicam, como se vê, em transgressão e inacabamento. Por isso, a própria cena fundadora da religião ocidental, inscrita na tensão entre o sublime e o abjeto, a pureza e a impureza, o paraíso e a queda, recomeça inúmeras vezes no seu texto. Do mesmo modo como o fim do mundo pode paradoxalmente continuar se repetindo, conforme inclusive o título de um de seus livros, *A continuação do fim do mundo* (Lopes, 2000, 225). Tanto início quanto fim estão sempre aí associados a situações corriqueiras, humorísticas e mesmo perversas: “Cair do cavalo/ cair da escada/ cair em mim/ o rés-do-chão é tão bonito/ o chão é tão bom... é a libertação da queda/ de Adão e Eva/ é Adão que me estende a mão”, diz o poema O chão otimista, de *Sete Rios entre campos* (371), ao qual a poeta faz seguir na mesma página, a imagem reflexa e invertida de outro poema, O chão pessimista: Escuro/ como breu/ o chão me comeu”.

Esse recomeço é figurado, ainda de modo novamente paradoxal e transgressivo, pela forma como seu texto reivindica repetidamente a associação de Deus a Diabo: “Vontade/de dar pulos até Deus/ Vontade de me afundar/ até ao Diabo”, diz o poema de *Le Vitrail/la nuit* (41). “Paz rima/com Satanás”, já anunciava outro poema já referido, citando um dos autores prediletos da poeta, Roland Barthes, que a propósito do espelhismo entre S e Z no nome do personagem Sarrazine, da novela balzaquiana, falava em seu livro *S/Z*- cujo título é apropriado e

---

<sup>14</sup> Seria interessante a esse respeito a leitura da noção de *infância* tal como proposta por Giorgio Agamben, justamente a propósito da interpretação que faz Walter Benjamin da crise da experiência na modernidade baudelaireana (Agamben, 2004).

<sup>15</sup> A noção de *pharmakon* foi discutida por Jaques Derrida em sua leitura de Platão (Derrida, 1991).

invertido por Adília no poema Z/S (*Idem*, 339) - justo de suspensão da antítese, através do paradoxo, signo da transgressão (Barthes, 1970, 33).

E espelhismo é bem o modo pelo qual a escrita da Adília busca a perfeição através da aproximação tensa de formas e valores convencionalmente antagonizados. Enquanto imagem e procedimento, sempre recorrente, ele serve para mobilizar de diferentes modos a interseção de semelhança e diferença, que já apontamos antes na forma como a escrita de Adília se desdobra a partir mesmo do retorno e da repetição. Sob esse ângulo, podemos considerar uma forma do espelhamento a própria oscilação identitária entre o poema e a narrativa, entre o retorno do verso e o desdobramento da frase, entre o eco e seriação, numa prática de escrita que parece só efetivar por um híbrido de repetição e proliferação informe - servindo-nos aqui de sugestão feita, embora com outro propósito, por Jean Starobinski em sua leitura da mesma imagem do espelho na poesia baudelaireana (Starobinski, 1989).

Entre o retorno do verso, em versos tantas vezes repetidos, e a repetição em série das micro-narrativas, o espelhismo em Adília concretiza-se ainda no jogo fonético de rimas, principalmente rimas internas, assonâncias e consonâncias, como em maneira/vieira, Adília/dia/ a-dias, Sé/Zé, chantilly/ Chamilly, alma/ Almeida, César/a César, serpentina/serpente, rima /Arima, barata/ batata, a ladainha/minha, alçapão/maçapão... O mesmo espelhismo se manifesta na recorrente referência a imagens do duplo, em que se joga sempre com a íntima relação entre o semelhante e o diverso: as duas irmãs, os gêmeos, as duas Paulines, as gêmeas siamesas, os dois patetas, a dama e a dama de companhia – todos mais ou menos como “as duas amigas” “muito unidas/ como dois relógios/ que numa sala isolada/... insultavam-se uma à outra/ enquanto continuavam a comer manjar branco”, do poema A chave perdida, de *O decote da dama de espadas* (Lopes, 2000, 159). Ou, principalmente, como mãe e filha, talvez os signos mais emblemáticos da duplicidade entre comunhão e ex-comunhão: “Mãe e filha são como duas árvores que estão perto: vivem e morrem das sombras que fazem uma à outra reciprocamente”, diz o texto de *Le vitrail/ la nuit* (Lopes, 2006, 50).

Continua ainda esse procedimento no movimento que associa invertidos começo e fim de versos ou poemas, como “Luta Camões no Sul/ salvando um livro a nado/ Um livro no Sul/ salva Camões de morrer afogado”, poema de *A Pão e água de colônia* (Lopes, 2000, 69); ou “Sou, logo sou/ (um texto/ é um rosto/ um rosto/ é um texto”, de *A mulher-a-dias* (66); ou ainda em A propósito de estrelas, de *Um jogo bastante perigoso*: “Não sei se me interessei pelo rapaz/ por ele se interessar por estrelas/ se me interessei por estrelas por me interessar/ pelo rapaz hoje quando penso no rapaz/ penso em estrelas e quando penso em estrelas/penso no rapaz...” (28). E culmina significativamente na forma como, no reflexo mesmo do espelho, o eu se repete e se espreita diferido, a afirmação convicta funcionando, pelo mecanismo também reflexivo e invertido da ironia, como forma de estranhamento: “Um espelho/não é uma janela/ Um espelho/não é/um quadro/ Quem espreita/por meus olhos/no espelho/sou eu/ E eu / sou eu/ Não há enigmas”, dispara ambíguo o poema de *Le vitrail/ la nuit* (36).

Através dessa apropriação da imagem mesma do espelho, associada à afirmação fragmentária da subjetividade, isto é, a uma *reflexão* ambivalente e irônica, Adília estabelece outra ponte com o discurso barroco – onde o espelho é uma das alegorias preferenciais - e aqui, de novo, por meio da retórica do padre Antônio



Vieira. Pois este escreve a esse respeito o Sermão do demônio mudo<sup>16</sup>, alcunha que vai atribuir justamente ao espelho, o qual, por seu caráter ardiloso, deformador, deveria, segundo ele, ser proibido na casa dos bons cristãos. Proibição especialmente difícil de obedecer, pois como relata Vieira, nos conventos, as freiras, que de tudo se despojavam por amor a Cristo, relutaram muito antes de desfazer-se desse instrumento de engano e vício. “Nos quartos/ das freiras/ não há espelhos/ Nas igrejas/não há espelhos/ Os espelhos são o Diabo”, lembra então Adília, à maneira de Vieira, em poema de *Le Vitrail/ la nuit* (29).

Segundo a argumentação do religioso, o espelho falaria de uma semelhança corrompida, diversa da originalmente criada por Deus, responsável por que na natureza tudo se correspondesse, correspondendo também assim à sua vontade soberana. Referência maior nesse reino da semelhança seria o próprio Verbo, reflexão sem mácula da cândida luz divina. Reinventado pelo Demônio - desdobramento imprevisto da vontade divina - o espelho (e o verbo, portanto) vai mobilizar, ao contrário, uma possibilidade de visão em que a semelhança vem recarregada por força da imaginação e do desejo, provocando recombinações arbitrárias das imagens originais das coisas: superficiais, fragmentadas, cambiantes, efêmera. Quebra-cabeças, como diria Adília? Caleidoscópios, como diria Baudelaire?<sup>17</sup>

De acordo com Vieira, os espelhos aparecem por isso mesmo como os olhos da arte, porque os olhos naturais não conseguiriam se ver a si mesmos nem ao próprio rosto do sujeito da experiência de olhar. Explícita ele assim a relação entre espelho, arte, anti-natureza e figuração da subjetividade, entre reflexo e reflexão diferenciadora. E é essa relação que vai presidir também a presença recorrente da imagem do espelho na poesia moderna, da qual poderíamos dizer que fundada na encenação da experiência problemática da visão e da imagem. O enfrentamento no/do espelho representaria nesse contexto, então, a possibilidade de desdobramento reflexivo, especulativo dessa experiência, que permitiria viver com ironia e auto-ironia a ambígua condição moderna de potência e frustração: “O Diabo é aquele que diz ‘Eu sou aquele que não sou’. Sou eu às vezes.”, diz o poema de *Irmã Barata, irmã Batata* (Lopes, 2000, 444).

No início da modernidade, a experiência problemática da visão e da imagem traz consigo de modo ainda dilacerado a dor de uma dupla perda – a da transcendência divina e a da realidade humana por ela e seu verbo sustentada. Em relação a essa perda, Adília vai buscar no fundo do pathos baudelaireano da melancolia a recuperação transgressiva, terna e cruel - o doce não se separa do remédio, já disse, como não há siso sem riso, relembra em poema do livro *Sete rios entre campos* (Lopes, 2000, 359) - da fé na criação, na totalidade sublunar, divina e diabólica, e sempre ainda por fazer e re-fazer.

“Aliás Baudelaire era bastante pateta. Parece um adolescente atormentado com as flores do mal (as lésbicas ou as putas), com o spleen, com os paraísos artificiais .... A célebre copulativa de Les Chats, ‘Les amoureux fervents et les savants austères’, parece-me bem plausível. Hoje em dia não se publicam só as cartas de amor dos poetas, mas também as de Einstein” (Lopes, 2001, 14). Recusando-se ao desencanto auto-complacente, modo meramente narcísico, formalista ou anti-formalista, da visão no espelho presente em muitas apropriações pós-modernas da poesia baudelaireana – Adília vivencia a poesia como exercício de perda, sim, de seu

<sup>16</sup> Devo a sugestiva lembrança da associação de demônio e espelho em Vieira ao poeta e crítico literário Marcos Siscar.

<sup>17</sup> A importância do espelho no imaginário barroco, bastante reconhecida, é objeto de interessante releitura em De La Flor, 2007.

próprio estatuto . Mas ao mesmo tempo de busca e solicitação (em seu duplo sentido derridiano) de tudo, exercício, portanto, da impropriedade e da proliferação. Exercício, portanto, antropofágico, de caridade e comunhão, sinônimos aí da cruel alegria nietscheana<sup>18</sup>, que atualizaria um sentido concreto, sensualizado, sublunar da religião como re-ligação : “Cristo foi o homem mais inteligente que veio ao mundo. E eu concordo porque a caridade é a verdadeira inteligência. Não importa saber se Cristo é deus feito homem ou que espécie de relações estabelece com o Espírito Santo”. (Lopes, 2000, 430), pois “Sem caridade/ a literatura não vale” (*Idem*, 391).

## Obras Citadas

- Agamben, Giorgio. *Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- Déguy, Michel. Entrevista a Marcos Siscar e Paula Glenadel. In *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Ed. Viveiros de Castro, nº 9, novembro de 2000, 32-43.
- De La Flor, Fernando R. *Era melancólica. Figuras del imaginário barroco*. Barcelona: Edições UIB, 2007.
- Derrida, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Campinas: Iluminuras, 1991.
- Jenny, Laurent. Fictions du moi et figurations du moi. In Rabaté, Dominique, Ed. *Figures du sujet*. Paris: PUF, 1996.
- Lispector, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Lopes, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A mulher-a-dias*. Lisboa: &etc., 2002.
- \_\_\_\_\_. *César a César*. Lisboa: &etc., 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poemas novos*. Lisboa: &etc., 2004.
- \_\_\_\_\_. *Le vitrail/la nuit\* A árvore cortada*. Lisboa: &etc., 2006.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Ed. Viveiros de Castro, 2001, nº 10.
- \_\_\_\_\_. *Antologia*. Rio de Janeiro/São Paulo: 7 Letras/ Cosac & Naify, 2002.
- Man, Paul de. Lyric and modernity. In *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Martelo, Rosa Maria. Apresentação. In Verde, Cesário. *O Sentimento de um ocidental*. Porto: Campo das letras, 2005.
- Miller, Jacques-Alain. “Extimité”. In Mark Bracher et al. (eds.), *Lacanian Theory of Discourse. Subject, Structure and Society*. New York: New York University Press, 1994.
- Rosset, Clément. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- Sivestre, Osvaldo Manuel. “As lenga-lengas da menina Adília”. Posfácio a Lopes, Adília. *Floribela Espanca espanca*. Lisboa: Black Sun, 1999.
- Starobinski, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989.

---

<sup>18</sup> A propósito dessa forma de alegria, associada à aceitação do todo como totalidade impura e inacabada, é importante o ensaio de Clément Rosset, *A força maior* (Rosset, 2000).