



## **Adília Lopes por Adília Lopes, Ou uma poética de ajuntamentos**

### *Adília Lopes by Adília Lopes Or an Assemble Poetics*

Paulo Alberto da Silva Sales

Instituto Federal Goiano (IFGoiano), Hidrolândia, Goiás / Brasil

paulo.alberto@ifgoiano.edu.br

#### A QUEDA DA CASA DE USHER

A minha mãe gostava de humor negro. De uma vez, disse-lhe que nossa casa, que era muito velha, caía. As pessoas do prédio em frente, que é muito feio, vinham todas à janela e o prédio muito feio caía. Do prédio muito feio não tinha pena nenhuma. Das pessoas sim, claro. A minha mãe achou graça a esta brincadeira. E eu fiquei contente.

14/8/14

(LOPES, 2015, p. 40)

#### BRINQUEDOS

Cristina Campos conta em *A noz de ouro* que brincou em criança com brinquedos de primas velhas. Eu brinquei com os brinquedos de minha mãe, brinquedos dos anos 20-30, a minha mãe nasceu em 1927. Ainda tenho esses brinquedos. São sagrados. Nunca estraguei brinquedos. Vivi sempre em vários tempos.

17/8/2014

(LOPES, 2015, p. 49)

**Resumo:** Partindo da noção de ajuntamento, noção essa que envolve várias estratégias intertextuais e discursivas que mesclam na matéria do poema a vida, a experiência e arte, unidas às tendências da contemporaneidade, tais como o anacronismo e o retorno aos tempos passados, este artigo examina alguns poemas do livro *Manhã*, da poeta portuguesa Adília Lopes. Neste livro, evidenciaremos como a poeta articula significantes desprovidos de significados que são entrelaçados às experiências íntimas vivenciadas por Adília em vários momentos de sua vida, principalmente os da infância e os da adolescência. Para isso, selecionamos poemas que articularam os pormenores do sujeito empírico associados às experiências de leitura da tradição e, também, da cultura de massa e o que se resultou desses agrupamentos. Por fim, chegamos à conclusão de que a poesia de Adília Lopes se apresenta como um novo estágio da lírica portuguesa contemporânea que vai além da prática do *ready made* e se caracteriza, então, pela inespecificidade e pelo hibridismo.

**Palavras-chave:** poesia portuguesa contemporânea; ajuntamento; Adília Lopes.

**Abstract:** Starting from the notion of assemble as a notion that involves many discursive and intertextual strategies which merge life, experience and art in poem's material joined to the contemporaneity tendencies such as anachronism and the ancient times return, this paper probes some poems of the book *Manhã*, written by the Portuguese poet Adília Lopes. In this book, we are going to evidence how the poet articulates signifiers deprived of meanings that are intertwined into intimate experiences lived by Adília in lots of moments of her life, mainly those of the childhood and adolescence. At the end, we arrive to the conclusion that the Adília Lopes poetry presents itself as a new phase of Portuguese contemporary lyric which goes beyond of ready made practice and is characterized, then, by non-specificity and hybridity.

**Keywords:** contemporary Portuguese poetry; assemble; Adília Lopes.

Recebido em: 29 de julho de 2019.

Aprovado em: 31 de julho de 2019.

## 1 “Custa-me/ contar/ de contas/ e de contos”<sup>1</sup>

A sinonímia encontrada no *Dicionário Houaiss de Antônimos e Sinônimos* (2011, p. 37) para o verbete “ajuntamento” traz a ideia

---

<sup>1</sup> LOPES, 2015, p. 31.

de ‘acréscimo’ (acrescentamento, adi(ciona)ção, adiconamento, inclusão, ad(junção), soma); de ‘amasiamento’ (amigação, união), de ‘amontoamento’ e de ‘coleção’ (compilação; de ‘concentração’ (acúmulo, agrupamento, reunião). Todos esses usos pragmáticos da palavra ajuntamento podem ser encontrados na produção poética de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, ou como é mais conhecida, Adília Lopes. Nascida em 1960 e filiada ao *zeitgeist* de fins do século XX e início do século XXI, Adília tem produzido intensamente poemas que se filiam à uma “poética do comum”, da “pluralidade e da mediania” (PEDROSA, 2008), sem grandes nuances de uma arte “original” e desvinculada à noção de identidade fixa. Sua poesia está mais interessada em apresentar os resquícios de experiências marcadas pela multiplicidade de formas e de desejos experimentados e redescobertos pelo sujeito no momento da escrita poética que, em seu caso, se realiza como uma reescrita mista e remissiva.

Os dois poemas utilizados inicialmente como epígrafe ilustram alguns dos processos de criação poética de Adília. Ambos pertencem ao livro *Manhã*, publicado em 2015, obra, essa, que apresenta instigantes processos de ajuntamentos de elementos sobrepostos na matéria do poema. O primeiro, intitulado “A queda da casa de Usher”, faz referência direta à tradução do título do conto norte-americano *The Fall of House of Usher*, publicado em 1839 pelo escritor romântico Edgar Allan Poe (1809-1849). Essa alusão direta revela, no texto poético, a utilização de recursos da contística do próprio Poe, tanto no aspecto do conteúdo quanto na teorização do conto enquanto gênero literário. Nesse conto de Poe, o leitor é guiado por um narrador autodiegético, cujo nome não é revelado, que apresenta a história da família Usher. Esse narrador recebe uma carta da personagem Roderick Usher, seu amigo de infância, solicitando que aquele primeiro fosse até sua casa e que passasse alguns dias nela. Chegando à casa, o narrador descreve várias partes do ambiente interno por meio de um sentimento de angústia, medo e, conseqüentemente, de terror. Tais descrições têm caráter subjetivo, ambíguo e são arquitetadas, intencionalmente, por meio de uma atmosfera lúgubre – reforçada nas sensações causadas pelas cores escuras, pelas rachaduras, pelos mofos e pelos móveis deteriorados – o que leva à criação da unidade de efeito no leitor. Muito além da ruína da casa em si, o conto também traz a ideia do esmaecimento do sujeito que é construída no enredo a partir da noção de duplo.

No poema de Adília, partindo de sua estrutura em prosa, percebe-se a associação do poema à forma do microconto. Nele, o sujeito lírico apresenta uma história parecida à criada por Poe: a de uma casa velha em ruínas. Contudo, a ambiguidade do poema – resgatada da atmosfera do conto de Poe e, também, na própria forma de apresentação dos versos que não deixam claro se é a casa vivida por Adília ou se é o prédio em frente à casa dela que se desmorona – é confirmada pela memória afetiva da poeta ao lembrar, ironicamente, que sua mãe tinha um “humor negro”: “De uma/ vez, disse-lhe que a nossa casa, que era muito ve-/lha, caía. As pessoas do prédio em frente, que é/ muito feio, vinham todas à janela e o prédio muito/ feio caía”. A tentativa em criar uma unidade de efeito no leitor, tão cara à Poe, é desfeita no poema de Adília ao se criar uma ambiguidade intencional – que também é marca do conto da personagem Usher – associada às subjetividades do eu lírico: “Do prédio muito feio não tinha pena/ nenhuma. Das pessoas sim, claro. A minha mãe/ achou graça a esta brincadeira. E eu fiquei contente”. Os versos finais do poema trazem, ainda, uma dicção irônica e mesmo cômica ao distorcer ideia do texto base – ou do hipotexto (GENETTE, 1982) – ao sair do universo puramente literário para expressar uma visão comezinha e desimportante dos fatos.

Em “Brinquedos”, segundo poema utilizado como epígrafe, o sujeito poético convida o leitor a adentrar no universo infantil através de uma hipotética memória de leitura de Adília. O ato de brincar com bonecas, que foram passadas de gerações a gerações, é apresentado em um tom prosaico contado por um narrador heterodiegético: “Cristina Campo conta em *A noz de ouro* que/ brincou em criança com brinquedos de primas/ velhas”. *A noz de ouro* é o título de uma narrativa fantástica de Catherine Cooper, publicada em 2012, cujo enredo trata das aventuras de Jack Brenin, uma personagem que vivencia uma saga mágica a partir do momento em que se depara com um objeto encantado no chão e, a partir de então, sonho e realidade passam a fazer parte do mesmo cosmo da personagem. Ao compartilhar de tendências ficcionais semelhantes às de J. K. Rowling, autora da saga *Harry Potter*, a narrativa de Cooper muito provavelmente serviu como fonte criativa para Adília. Nos versos seguintes, o eu lírico afirma ter brincando com os brinquedos que foram da mãe e que ainda os preserva. Além disso, eles possuem um valor afetivo à poeta que, veremos, em quase todos os poemas do livro *Manhã*, há uma

construção poética que valoriza o universo infanto-juvenil sobreposto por tempos e vivências diversas que abrem brechas para a demarcação da subjetividade lírica: “Vivi sempre em vários tempos” (LOPES, 2015, p. 49).

As várias temporalidades presentes na tessitura do poema exemplificam outra linha de força presente na escrita poética de Adília: a do hibridismo entre as referências da cultura de massa com as referências canônicas sem haver uma espécie de indiferenciação. Nessas adjunções, o poema nivela as referências da alta cultura com as produções massificadas que, muitas das vezes, são depreciadas pela crítica literária tradicional. Esses vários tempos experimentados pela poeta – no caso específico da obra *Manhã* – marcam a inespecificidade de um tempo único do passado. A nosso ver, Adília apresenta vários tempos passados e os revive por meio de instantes pouco desfrutados que, no momento presente da escrita poética, as junções apresentam uma nova experiência de vida/poesia. Os desejos e as marcas do passado, sobretudo as autobiográficas, são veementemente destacadas no livro por meio de vários discursos que não se limitam ao universo da lírica.

Metaforicamente, o título *Manhã* remete às experiências das duas primeiras décadas de vida de Adília. Contudo, não há uma linha contínua na rememoração temporal da poeta, que iria do nascimento à idade adulta. Há um vai e vem de referências aos pormenores entrecruzados e os poemas, associados aos elementos não-verbais, reiteram essa desarticulação entre os tempos que se refletem, por sua vez, na inespecificidade do material poético. Podemos destacar, por exemplo, os elementos do gênero autobiografia – sobretudo aqueles que indicam a tentativa de narrar a vida por meio do cronótopo<sup>2</sup> – que são acoplados aos poemas e com eles dialogam. Ao abrir o livro, na quarta página, o leitor se depara com a seguinte fotografia:

---

<sup>2</sup> Segundo Ceia (2009), trata-se de um termo bakhtiniano criado para representar a indissociabilidade entre o tempo e o espaço em relações literárias.

## Adília, verão de 1964



Fonte: (LOPES, 2015, p. 4)

Nessa imagem, a poeta traz para o universo da lírica um elemento “estranho” que pertencia, até então, ao campo da autobiografia e que passou, então, a fazer parte dos agrupamentos da poesia de Adília. Nessas associações entre elementos imagéticos às experiências de vida, chama-nos a atenção a forma na qual o livro *Manhã* é apresentado. Ele nos remete diretamente à “autobiografia (?)” *Roland Barthes par Roland Barthes*. Nessa obra complexa de Barthes, há a articulação de elementos autobiográficos à sua teoria da *écriture*, isto é, uma teoria que engloba a copresença, no mesmo texto, de elementos críticos, teóricos e autobiográficos que, juntos, tratam o texto como uma crítica-escritura movida pelo prazer<sup>3</sup> (*jouissance*). A vida vista como uma escritura na qual os intertextos (aspectos da vida) servem de subsídio para a exemplificação

---

<sup>3</sup> Em *Le plaisir du texte*, publicado em 1973, Barthes aprimora a noção de escritura como um texto desestabilizador e movido pela fruição: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. (BARTHES, 2010, p. 20-21).

do prazer da escrita textual: “O intertexto compreende não apenas textos delicadamente escolhidos, secretamente amados, livres, discretos, generosos, mas também textos comuns triunfantes. Você também pode ser o texto arrogante de um outro texto”. (BARTHES, 2003, p. 60).

Essa intertextualidade direta entre o livro *Manhã* e a obra de Barthes aparece não só na composição do livro – o que nos motivou, também, a nomear esta reflexão como “Adília Lopes por Adília Lopes” – mas na própria materialidade de poemas do livro, tais como em “Açúcar”, ao citar o nome desse teórico pós-estruturalista: “Barthes escreveu já não sei onde cito de cor: o/ açúcar é violento”. Acho que tem razão” (LOPES, 2015, p. 94). Aqui e em outros poemas de outros livros anteriores, Adília resgata o nome Barthes e o utiliza como um significante desprovido – em certa medida – dos sentidos ligados a ele. Todos esses entrecruzamentos e jogos promovidos pelos poemas apontam para a ideia de crise da linguagem enquanto ciência.

Há outros dois poemas intrigantes que também trazem elementos imagéticos entrelaçados à construção poética. O leitor de poesia, ao deparar-se com as descrições “fidedignas” de fatos vividos e às fotografias com as quais fazem referência, poderia, *a priori* associá-las a trechos de uma autobiografia. Entretanto, o sujeito lírico fornece detalhes dessa cisão com a “realidade” ao articular os fatos vividos com a subjetividade lírica. Eis os poemas:

#### DIJON

Em 1977, fiz um curso de férias em Dijon. Passei o mês de Agosto no Pavilhão Lamartine no campus universitário. Na cantina, gostava de comer couscous e lentinhas. Nunca tinha comido. O professor de História da Arte falou-me de Arpad Szenes. Nunca tinha ouvido falar. Saiu uma fotografia minha no jornal. Estou a comer crepes de cassis com outros estudantes. Sou a única de óculos.

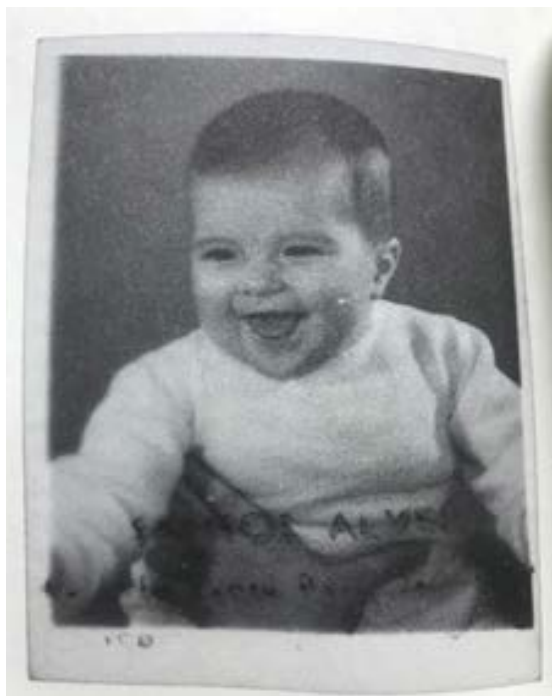
(LOPES, 2015, p. 20)

*Le Bien Public* (Dijon), 24 de Agosto de 1977



Fonte: (LOPES, 2015, p. 21)

Adília com 6 meses



Fonte: (LOPES, 2015, p. 76)



## DANSAR

Desde que comecei a dançar escrevo dançar com s com a Sophia. Danso na minha cozinha descalça. Danso sozinha para os gatos. Gosto de dançar sem música o tempo que a ampulheta do meu Avô Raul mede: 10 minutos. Posso virar a ampulheta ao contrário e dançar mais 10 minutos. Posso dançar assim até o infinito. Tenho diabetes tipo 2, devo dançar por dia 30 minutos. Também ponho a caixa de música a tocar e danso. É a caixa de música que minha mãe me trouxe do aeroporto de Frankfurt, no final dos anos 60, quando voltou de um congresso de Botânica em Darmstadt. Esta caixa de música é um abeto com um casamento de passarinhos à volta. É cor-de-rosa e verde. Há um romance de Stendhal que se chama *Le rose et vert*. Ainda não li. Mas tenho o livro. Posso ler. Gosto de pensar nessas coisas enquanto danso. Enquanto danso, penso. Penso e giro. De girar e de gerir. Enquanto danso, raciocino e raciocino melhor. Enquanto danso, rezo pela paz. Enquanto danso, descanso. O meu pâncreas melhora. Só coisas boas. Tenho uma cassette de rock jugoslavo que a minha intérprete em Sarajevo, a Amra, gravou para mim. Estive em Sarajevo em Maio de 1991 num encontro de poetas. Também danso rock. Dansar é leve e intenso como diz a Tereza Amado.

4/8/14

(LOPES, 2015, p. 77-78)

Ambos os poemas anteriores apresentam uma dicção em prosa que resgata registros coloquiais do sujeito poético. Contudo, ao evidenciar as experiências de vida, o poema rompe com as barreiras da objetividade ao descrever o que foi vivido em um determinado período de tempo por meio da inserção de experiências subjetivas que não caberiam, talvez, em uma narrativa autobiográfica. O que se percebe nessas junções é uma construção poética que joga com os limites do autobiográfico ao mesclar tempos e sensações diversas não só do momento resgatado, mas, principalmente, do momento da escrita poética. Em “Dijon”, por exemplo, o eu lírico reforça sua subjetividade – mesmo muito sutil – ao afirmar que não tinha ouvido falar em Arpad Szenes ou que nunca tinha comido couscous e lentilhas. Já em “Dansar”, há inúmeras artimanhas poéticas que desestabilizam tom narrativo de uma autobiografia. Feito por meio de inúmeros jogos irônicos, sobretudo que desconstroem a ideia de descrever fatos da fotografia a qual foi associada, o poema faz um

jogo vertiginoso a partir da mudança da “ç” por “s” no verbo “dançar” e a “dansa” ensimesmada que o sujeito lírico faz apresenta tempos e momentos distintos. Ela vai do passado ao futuro de um verso ao outro, além de apresentar descrições que pertenciam ao universo infantil e que se encontram com informações da poeta adulta – “Enquanto danso, descanso./ O meu pâncreas melhora. Só coisas boas.” – aspectos esses que, também, desestabilizam a relação que existia entre vida/arte. Além disso, os versos ironizam a ideia do sujeito cartesiano pautado no *penso, logo existo*: “Enquanto/ danso, penso. Penso e giro. De girar e de gerir./ Enquanto danso, raciocino e raciocino melhor./ (LOPES, 2015, p. 77).

Em via oposta à da criação de uma identidade una e sólida, os poemas de Adília apostam em uma abordagem que vai além do descentramento do sujeito. As transgressões desses limites, até então rígidos, são sintomas de um tempo anacrônico e que não estabelece bases sólidas para o sujeito contemporâneo se firmar. Tornaram-se obsoletas, na contemporaneidade, as ferramentas com as quais a crítica de poesia moderna e modernista se munia para o estudo de poéticas que constituíram solidamente por meio da metafísica e da transcendência. Sobre essas questões, Agamben (2012) em *Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie* entende que

se observarmos aquilo que nossa experiência nos fornece, nos daremos conta de que essa relação está se invertendo sob nossos próprios olhos. A arte contemporânea nos apresenta, de fato, de modo cada vez mais frequente produções frente as quais não é mais possível recorrer ao tradicional mecanismo de juízo estético, e para as quais a dupla antagonista *arte, não arte* nos parece absolutamente inadequada. [...] Na arte contemporânea, é o juízo crítico que põe a nu a sua própria dilaceração e, assim fazendo, suprime e torna supérfluo o seu próprio espaço. (AGAMBEN, 2012, p. 88-89)

Agamben entende ser contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo e que nessa inadequação e nessa busca a outros tempos – principalmente passados – há deslocamentos dissociativos e anacrônicos, tornando a relação do poeta contemporâneo com sua era “esquizofrênica” (JAMESON, 2007). Muitos poemas de *Manhã* apresentam esse anacronismo e essa dissociação temporal ao embaralhar tempos de forma irônica. Aliás, o uso do recurso irônico pelos

poetas pós-modernos tem sido uma ferramenta muito eficaz na tentativa de firmar a indeterminação do poético frente à determinação e *logos* modernistas. Por essa razão, as junções presentes na matéria do poema apresentam uma *mélange* (mistura) típica do pastiche<sup>4</sup> pós-moderno moldado por jogos textuais.

## 2 “Escrever um poema/ Escavar uma toca”<sup>5</sup>

Além dessas inadequações, verifica-se na poética de Adília, sobretudo no livro *Manhã*, a presença de várias referências intertextuais, tanto da literatura canônica quanto de outras manifestações da *pop art* que se entrelaçam às experiências do sujeito poético. No início do livro, por exemplo, Adília traz duas citações que funcionam como mote à glosa poética de todo o livro. A primeira, de Alexandre O’Neill, diz: “(Pesquisas fazem-se em casa, já dizia minha avó, que era escritora)” (LOPES, 2015, p. 7). Já na segunda, retirada da obra *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, publicada em 1846, Adília destaca:

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vitor Hugo, e *recorta* a gente, de cada uma delas, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks. (LOPES, 2015, p. 9)

Ambas as citações norteiam o projeto poético de *Manhã*, o qual seria o da criação de uma poesia lírica feita por meio de recortes, de apropriação de nomes, de citações e de referências canônica e da cultura de massa. À todas essas referências são entrelaçadas as experiências da poeta enquanto criança, jovem e mesmo adulta. O desejo, principalmente em experimentar novas sensações, é destacado em inúmeros poemas, já que “não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe da minha pessoa imaginária”. (BARTHES, 2003, p. 14)

---

<sup>4</sup> Sales (2017) apresenta um estudo sobre o pastiche na poesia de Adília Lopes.

<sup>5</sup> LOPES, 2015, p. 32.

Para entendermos o processo de criação dos poemas de Adília Lopes, aqui denominado por nós como uma poética de ajuntamentos, apoiamos-nos nos estudos de Florencia Garramuño (2014), sobretudo em seu livro *Frutos estranhos*. Segundo essa estudiosa, textos como os de Adília, por se constituírem por meio da união de elementos díspares e por desestruturarem a própria composição dos gêneros literários, tornam-se textos questionadores que põem em xeque as especificidades da poesia e do estilo lírico. No caso específico da poética de Adília, seus textos dissolvem as fronteiras do poético em si e, por isso, “ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e [ao] colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia”. (GARRAMUÑO, 2014, p. 18). As marcas de inespecificidade do poético, associadas à mescla entre verso e prosa tendem à prosaificação do verso, à dicção antilírica mesclada a outros discursos que fogem ao universo do que se considerava, até então, como poético, além da retratação das mais diversas vivências experimentadas por Adília. A inespecificidade da lírica adiliana, associada a um hibridismo de discursos descritivos, narrativos, citações e de memórias desestruturam a noção tradicional de poema. Esse profundo interesse pelos elementos autobiográficos também aparece em vários outros poetas portugueses contemporâneos de Adília. Nessa poeta em questão, destacamos o seu profundo interesse no desnudamento do eu – um eu construído e reconstituído por meio de memórias diversas que se transformam em matéria de poesia – sobretudo na trilogia de livros *Manhã*, *Bandolim* e *Estar em Casa*, publicados respectivamente em 2015, 2016 e 2018.

Nos oito primeiros poemas de *Manhã*, intitulados, respectivamente, “Colares”, “*Woman’s day*”, “Plásticos”, “A padaria”, “Pralines”, “Miss Helen”, “14 anos” e “Memórias” apresentam vestígios da experiência da poeta aos tempos mais remotos da sua infância que são apresentação por meio do verso em prosa. Em “Colares”, por exemplo, nos versos “é minha recordação mais antiga. É es-/ tranha. Parece inventada. Mas não é” (LOPES, 2015, p. 11) e em “Lembro-me de andar a passear à noite com os/ meus pais em Colares pela estrada. A minha mãe/ dizia-me: ‘Olha, um pirilampo’. Acho que nunca vi nenhum. Ainda posso ver”. (LOPES, 2015, p. 12), constata-se um jogo irônico que desconstrói a fidedignidade de um relato puramente autobiográfico. Os pormenores, muitas das vezes desimportantes e que passaram despercebidos, são trazidos à matéria do

poema e passam a articular com às experiências diversas que, em vários momentos, não foram compreendidas pela poeta, tais como no poema “Estrelas”: “Na missa, uma velhota a cantar a ladainha a/ Nossa Senhora em vez de cantar *stella matutina*/ cantava *estrela na cortina*. Acho isto lindo” (LOPES, 2015, p. 50) e em:

#### Memórias

Quando tinha 12 anos, fumava Ritz, punha Eau Verte de Puig, ouvia Cat Stevens, escrevia poemas num caderno cor-de-laranja comprado em Bruxelas. Estava apaixonada e não era correspondida. (LOPES, 2015, p. 34)

Aqui, as “memórias” do sujeito lírico são permeadas pelo fetiche aos bens de consumo da sociedade capitalista pós-industrial. Nela, os sujeitos “esquizoides” são movidos, como bem entendem Deleuze e Guattari (2010), por fluxos desejantes na busca desenfreada em satisfazer o eu que não pode ser mais contemplado, haja vista que estamos na era das multiplicidades e não mais das totalidades. Vistos dessa forma, os instantes descritos no poema acima são evidenciados pelo uso de verbos no modo indicativo do tempo pretérito imperfeito, cujas ações mostram-se falhas e sem perspectiva de alguma contemplação total. Esses aspectos presentes no processo de criação poética adiliana confirmam os dizeres de Deleuze e Guattari, para os quais

só a categoria da *multiplicidade*, empregada como substantivo e superando tanto o múltiplo quanto o Uno, superando a relação predicativa do Uno e do múltiplo, é capaz de dar conta da produção desejante: a produção desejante é multiplicidade pura, isto é, afirmação irredutível à unidade. Estamos na idade dos objetos parciais, dos tijolos e dos restos. Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como pedaços de uma estátua antiga esperam ser contemplados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem. Já não acreditamos em uma totalidade original nem sequer em uma totalidade de destinação. [...] Só acreditamos em totalidade *ao lado*. E se encontrarmos uma totalidade ao lado dessas partes, ela é um todo *dessas* partes, mas que não as totaliza, uma unidade *de* todas essas partes, mas que não as unifica, e que se junta a elas como uma nova parte composta à parte. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 62)

Essa multiplicidade, resultante de uma produção desejante que desacredita em uma unicidade ou na vinculação de uma origem na contemporaneidade, da qual refletem Deleuze e Guattari, pode ser encontrada na vasta obra poética de Adília. Se fizermos um percurso crítico que vai desde *Um jogo bastante perigoso*, seu primeiro livro de poemas, publicado em 1985, passando por *Dobra*, de 2009 – obra, essa, que concentra todas as publicações feitas até então –, além das publicações mais recentes, tais como *Manhã*, de 2015, *Bandolim*, de 2016 até sua última publicação, *Estar em casa*, de 2018, os ajuntamentos revelam uma transposição de limites que ultrapassam o *ready made*: os poemas criam novas experiências poéticas por meio da união de fragmentos de experiências diversas. Essas experiências são, principalmente, as das vivências na escola, as dos passeios realizados na infância e adolescência em lugares históricos, memoráveis ou mesmo corriqueiros, além das várias leituras de obras literárias, de revistas e de tantos outros livros que a poeta realizou. Dessa miscelânea de informações, resultou-se, na obra *Manhã*, em um conjunto de poemas em prosa, nos quais se verifica uma poeta cujo eu lírico exprime seu sentir por meio de uma voz de uma contadora de histórias. Abaixo, eis um exemplo desses aglomerados:

#### ESCREVER

Foi a escrever “as mãos tismadas da acácia” em/vez de “os ramos da acácia” que ganhei um prémio literário aos 11 anos.

Aos 11 anos, voltava da escola no segundo andar do autocarro da Carris, daqueles autocarros como os de Londres que havia em Lisboa nos anos 70. Dizia alto a uma colega quando passávamos por uma casa de pasto:

– Os fritados!

Na montra da casa de pasto havia fritos muito olesos, muito esturricados. Dizia sempre isto. Era litúrgico. De uma vez, uma mulher que vinha no autocarro corrigiu-me:

– Não se diz fritados, diz-se fritos.

Aos 13 anos, li *Snobíssimo* de Pierre Daninos. Vem lá uma passagem de Joyce, do *Finnegans Wake*, de que gostei muito, foi só o que fixei do livro de Pierre Daninos:

Cumulonubulocirronimbando o céu

Por causa disso, escrevi na escola uma redação que começava assim:

Alaranjadamente o pássaro da tristeza começou a voar.

Já não tenho essa redação. Num dia mau, deitei-a para o lixo. Estava escrita a tinta permanente sépia numa folha pautada. Dois colegas meus gostaram da redacção. Tinha encontrado dois leitores ideais. Estava salva.

26/7/14

(LOPES, 2015, p. 51-52)

Multifacetados são, também, os vários caminhos pelos quais a poeta percorre em sua composição poética. A nosso ver, podemos destacar como marca de seus poemas a presença de uma dicção irônica no resgate das experiências vivenciadas que, por sua vez, também são associadas às infinitas referências textuais e não textuais. Nesse amontoamento, ressaltamos também a presença de nomes próprios de autores e de pessoas comuns do convívio de Adília que são amarrados às lembranças de fatos (des)importantes às experiências de vida do sujeito lírico. Não obstante, frases, trocadilhos, provérbios coletados de discursos orais, citações de obras literárias, comentários de teor paródico e, também, cômico são típicos de sua poética. Os poemas “O pequeno Lord” e “Livros para crianças” são ilustrativos:

#### O PEQUENO LORD

Quando eu era criança, em minha casa havia Livros de que só restavam bocados. Era assim com *O pequeno lord*. Só havia a capa. Só haver a capa era fascinante. Mas ainda não li *O pequeno lord*. Mas posso ler.

17/8/14

(LOPES, 2015, p. 47)

#### LIVROS PARA CRIANÇAS

Em criança detestava poemas para crianças, Aquilino Ribeiro e *O Principzinho* de Saint-Exupéry.

Gostava da Condessa de Ségur, de Enid Blyton e de contos de fadas.

Não fui capaz de ler *Céu aberto* ou *História de Dona Redonda e da sua gente* porque misturava fadas com D. Afonso Henriques. Isso dava-me vômitos. Não se mistura a realidade com a ficção.

Também não gostei nada de um conto alemão que a minha mãe me começou a ler em que uma rapariga se chama Frida. Não quis ouvir esse conto. Nunca o li. Uma rapariga não pode se chamar ferida.

(LOPES, 2015, p. 120)

Nos ajuntamentos feitos nos poemas acima, há o resgate da memória de leitura da poeta em momentos da infância que se misturam com a visão de mundo da poeta adulta. Nesse amálgama, surgem indícios de uma subjetividade permeada pelo lido e mesmo pelo não lido “não li mas posso ler”. A referência ao *Pequeno Príncipe*, clássico da literatura infanto-juvenil francesa, é tratado nos poemas através de trocadilhos irônicos nos quais o sujeito lírico faz entre, por exemplo, a não relação entre ficção/realidade e arte/experiência. Nos versos, verifica-se, ainda, uso da ironia e da comicidade, não apenas como recursos formais de revisão e ou crítica a questões do passado. Em Adília, o apelo ao tom risível e à comicidade refletem justamente a não adequação da poeta à moldes pré-estabelecidos, à insubordinação dos limites dos gêneros e de imposições estanques do século XIX e XX. Interessa mais à sua poética a valorização dos afetos que aguçam os sentidos, sobretudo o tato, do que a imposição de uma individualidade ao lado de sua consequência formal. Sua poética situa-se nessa crescente inviabilidade de um estilo, ou seja,

no extremo oposto, mas nem tanto, o plural e o mediano são compreendidos, agora, negativamente, como efeitos de uma barbárie pós-moderna, em que a ausência de grandes obras e autores e de um consenso sobre sua avaliação remeteriam do mesmo modo a uma forma plenamente constituída, mas num passado sobre o qual se debruça o olhar saudoso de valores incontornáveis e da identidade estável que através dela se auferia. (PEDROSA, 2008, p. 42)

São poemas que, no seu bojo, desestruturam toda uma tradição rígida que categorizavam os gêneros, sobretudo o poético, além da separação entre vida e arte. Adequando-se aos preceitos pós-estuturalistas, com a noção de desconstrução, bem como a noção de desterritorialização e dos rizomas deleuzianos, sua poética se situa nos acasos dos vários encontros entre a ausência de sentidos totalizantes, na antiforma ou androgenia de suas criações poéticas e de textos *scriptibles* (BARTHES, 2003) que apostam nas inúmeras articulações entre os significantes.



Nessa mistura entre elementos provenientes de diversos meios na matéria poética de Adília, acreditamos que uma das principais estratégias verificadas na obra *Manhã* e em outras da poeta estudada seriam os vários níveis intertextuais que articulam, pelo menos, três eixos temáticos: são eles a experiência de vida, a experiência de leitura literária canônica e da experiência de outras leituras com os vários objetos e bens de consumo da cultura de massa. Enfim, são nesses ajuntamentos de elementos diversos que a subjetividade lírica, na contemporaneidade, encontra fôlego para se materializar no verso e poesia/vida/experiência se friccionam entre si e coexistem unidos em prol de um determinante comum nesta poeta que nos fascina. O último poema que citamos encerra nossa leitura sobre essas sutilezas presentes na poética adiliana:

14 anos

Aos 14 anos, queria ser psiquiatra. Achava que tinha de estudar muito neurologia e psicologia. Nessa altura, saiu um *Paris-Match* com um dossier grande sobre o cérebro. Estudei-o afincadamente e arquivei-o. Na Bertrand do Chiado, comprei um livro brasileiro de psicologia. *Acto falhado* era *ato falho*. Ainda hoje gosto de dizer *ato falho*.

24/6/14

(LOPES, 2015, p. 17)

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. In: \_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 73-90.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CEIA, Carlos. Cronótopo. In: \_\_\_\_\_. *E-dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em: <http://http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cronotopo/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário de antônimos e sinônimos*. São Paulo: Publifolha, 2011.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007.

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

PEDROSA, Célia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 41-50.