2i REVISTA DE ESTUDOS DE IDENTIDADE E INTERMEDIALIDADE

IRONIA E QUESTIONAMENTO DO REAL E DO FICCIONAL COMO ESTRATÉGIAS DE AUTORREPRESENTAÇÃO NA OBRA POÉTICA DE ADÍLIA LOPES

IRONY AND QUESTIONING THE REAL AND THE FICTIONAL AS SELF-REPRESENTATION STRATEGIES IN ADÍLIA LOPES' POETIC WORKS

OLINDA ALEIXO*
olinda.aleixo@gmail.com

O objetivo do presente artigo é discutir como a obra poética da autora Adília Lopes se serve da ironia e do questionamento entre o real e o ficcional como estratégias de autorrepresentação, a partir da encenação literária de uma autobiografia marcada por uma linguagem irônica, crítica e subversiva do fazer poético tradicional. Utilizando como base crítica e teórica autores como Rosa Maria Martelo (2019; 2004), Linda Hutcheon (1985) e Flora Süssekind (2002), foi realizada uma pesquisa bibliográfica por meio da qual são analisados diferentes poemas da autora com o intuito de evidenciar como os procedimentos de autorrepresentação utilizados tendem a forjar uma ilusão autobiográfica marcando seu eu-enunciativo com as mesmas características do eu-real, a saber, o fato de ser mulher, poeta, portuguesa, solteira, religiosa, como uma forma de afirmação do eu quanto ser do gênero feminino e renovando o artifício do autorretrato por meio da ironia e do questionamento entre o real e o ficcional.

Palavras-Chave: Adília Lopes; ironia; autorrepresentação; questionamento entre o real e o ficcional.

The objective of this article is to discuss how the poetic work of Adília Lopes uses irony and the questioning between the real and the fictional as self-representation strategies, based on the literary staging of an autobiography marked by an ironic, critical and subversive language. Using authors such as Linda Hutcheon (1985) and Flora Süssekind (2002) as a theoretical basis, a bibliographical research was carried out through which different poems by the author are analyzed with the aim of highlighting how the self-representation procedures used tend to forge an autobiographical illusion marking her enunciative self with the same characteristics as the real self, namely, the fact of being a woman, poet, Portuguese, single, religious, as a form of affirmation of the self as being of the female gender and renewing the artifice of the self-portrait by through irony and questioning between the real and the fictional.

Keywords: Adília Lopes; irony; self-representation; questioning between the real and the fictional.

* Docente titular das Faculdades FACCAT, curso de Pedagogia, Tupã (São Paulo), Brasil. ORCID: 0009-0001-7139-505X.

Data de receção: 15-06-2024
Data de aceitação: 03-09-2024
DOI: 10.21814/2i.5826

1. Introdução

A obra de Adília Lopes se insere numa linhagem de produções literárias femininas que colocam a mulher como sujeito da enunciação, sem mais disfarces quanto ao gênero da enunciadora, na tentativa de ser mais bem aceita, ou, ainda, sem se render a velhas fórmulas de conteúdo tidas tradicionalmente como 'assuntos de mulher' ou 'temas do universo feminino'. Tais projetos artísticos vêm a nós, muitas vezes, regidos por uma linguagem que subverte as estratégias tradicionais de enunciação e instauram formas alternativas e inovadoras de expressão.

No caso de Adília Lopes, tem-se uma linguagem que flerta intensamente com a coloquialidade e o prosaísmo, construindo, com isso, imagens que se afastam propositadamente dos padrões de sublimidade das expressões poéticas tradicionais. Além disso, a linguagem da autora também se destaca pela forte carga irônica, não apenas no tratamento dos temas, como acerca do próprio fazer poético, instaurando um processo de metalinguagem e autorrepresentação que, justamente por ser irônico, torna-se também questionador e dessacralizador.

Assim, neste artigo veremos como a obra de Adília Lopes engendra procedimentos de autorrepresentação que tendem a forjar uma ilusão autobiográfica marcando seu eu-enunciativo com as mesmas características do eu-real, a saber, o fato de ser mulher, poeta, portuguesa, solteira, religiosa, como uma forma de afirmação do eu quanto ser do gênero feminino e renovando o artifício do autorretrato por meio da ironia e do questionamento entre o real e o ficcional.

2. Referência e autorreferência

A produção literária de Adília Lopes, desde 1985 (ano do lançamento do seu primeiro livro de poemas *Um jogo bastante perigoso*), apresenta ao leitor uma obra marcada pelo consciente e decidido distanciamento em relação a padrões tradicionais de elaboração estética. A esse respeito, os críticos da obra da autora tendem a apontar alguns aspectos recorrentes em sua poética, tais como a ficcionalização do "eu" enunciativo (Martelo, 2019; Süssekind, 2002) associada a uma encenação da subjetividade lírica (Pedrosa, 2007), e a extrema consciência do fazer literário (Oliveira, 2005) advinda de uma banalização consciente das concepções do poético (Martelo, 2004; Silvestre, 2000). No que diz respeito aos objetivos deste trabalho, cumpre discutir como tais pontos, ancorados em uma linguagem irônica e subversiva das tradicionais práticas do fazer literário, revelam uma consciência do eu-enunciativo como agente de uma autorrepresentação marcadamente feminina e desafiadora dos padrões poéticos até então vigentes, advindos da exaltação dos modelos neoclássicos e que, embora tenham sido questionados no romantismo, permaneceram até hoje como referenciais para muitos leitores.

De fato, Adília Lopes é uma autora que se marca enfaticamente como mulher e escritora, em obras que desafiam as convenções do fazer poético tradicional, tanto pela forma quanto pelas temáticas ou até mesmo pelo fato de se apropriar livremente da autobiografia de um modo muito peculiar.

Para entender como esse processo se estrutura, parece oportuno fazer breves comentários sobre o que a autora canadense Linda Hutcheon postula a respeito de uma

forma peculiar de referência a gêneros e textos literários, a saber, a paródia. Já na introdução do seu livro *Uma teoria da paródia*, Hutcheon (1985) declara que a paródia é um procedimento artístico que remonta a vários séculos, mas justifica o atual interesse por essa manifestação afirmando que nunca se presenciou, como a partir do século XX, um movimento tão crescente que leva várias formas de arte a se preocuparem com a sua própria constituição e validação. Trata-se, como ela mesma nomeia, de uma onipresença do metadiscurso (1985, p.12), caracterizando um movimento incessante de autorreferência das artes que parecem obcecadas em evidenciar os mecanismos do seu funcionamento interno. Hutcheon afirma que, já no início do século XX, surge "[...] uma estética do processo, da atividade dinâmica da percepção, interpretação e produção de obras de arte [...]" (1985, p.12). Neste contexto, portanto, torna-se compreensível o interesse contemporâneo pela paródia, tendo em vista que se trata de uma forma privilegiada de referência que pressupõe tanto a retomada em si, quanto um olhar crítico sobre o objeto retomado, não se esgotando em meras imitações, ou, menos ainda, em simples imitações ridicularizadoras, como tradicionalmente o fenômeno era compreendido.

O amplo estudo realizado por Hutcheon mostra que muitas são as formas como essa retomada pode se realizar. Contudo, no caso deste artigo, foi efetuado um recorte na produção de Adília Lopes que explicita as formas de referência que dialogam com a tradição literária – compreendida no sentido amplo em termos de épocas ou países –, como um modo de melhor enfatizar as estratégias estéticas empregadas pela autora, a saber, a proposital e irônica apropriação deflacionada da literatura consagrada e, em alguns casos, canônica, com o objetivo de questionar as bases de constituição da linguagem literária e, com isso, tornar menos nítidas as fronteiras entre o real e o ficcional. Além disso, a releitura da tradição literária a partir de um ponto de vista que possibilita a sensação de "desfiguração" estética reforça o viés irônico que se postulou, uma vez que permite a leitura crítica e questionadora de obras tidas como modelares ou paradigmáticas. A esse respeito, Martelo (2004) afirma que o tratamento irônico que Adília confere aos seus poemas é viabilizado por meio da redescrição, ato em que a autora tenta construir sua linguagem poética partindo da argumentação acerca da linguagem do senso comum. Nas palavras de Martelo: "ela sabe que só argumentando poderá libertar-se do senso comum e construir, a partir dessa linguagem primeira, uma outra linguagem, o que para ela significa tentar responder a uma redescrição com outra redescrição" (Martelo, 2004, p.109).

Assim, evidencia-se o mecanismo autorreferencial dos textos contemporâneos, tendo em vista que o fato de retomar um objeto artístico da tradição já se constitui, em si, como uma forma de apropriar-se e referir-se ao seu próprio sistema artístico, incidindo no procedimento metadiscursivo mencionado por Hutcheon.

Tais postulados podem ser identificados em grande parte da produção poética de Adília Lopes. Um olhar sobre a obra da autora evidencia a presença de procedimentos que desafiam as convenções do fazer poético tradicional, tanto pela forma poética empregada – como seus micropoemas em tom confessional – quanto pelas temáticas abordadas, como as menções ao fato de ser uma mulher, escritora e portuguesa, vivendo em um mundo em constante transformação, e a carga opressora que suas características lhe impõem – tudo isso expresso numa linguagem marcadamente coloquial e irônica. Além disso, a autora apropria-se também da autobiografia e a incorpora em sua expressão poética, borrando, assim, as fronteiras entre o real e o ficcional, e retomando a já conhecida discussão acerca da (des)personalização do sujeito lírico, presente no âmbito literário desde o advento do Simbolismo francês. Ainda, em algumas obras, Adília Lopes

promove a retomada irônica de textos canônicos da tradição literária portuguesa, mas com um olhar desautomatizador e subversivo.

A seguir, as análises de alguns poemas da autora procurarão elucidar tais considerações.

3. Ironia e questionamento do real e do ficcional como estratégias de autorrepresentação

Os procedimentos discutidos por Hutcheon podem ser identificados na poesia de Adília Lopes, que também encena uma autoria presentificada por meio de textos que criam a ilusão de uma autobiografia. A esse respeito, Süssekind (2002) discorre sobre os complexos movimentos que a leitura da obra da poeta pode proporcionar. Segundo Süssekind, trata-se de movimentos de aproximação e distanciamento em relação ao leitor que tornam intrincados os aspectos relacionados à fronteira entre o "real" e o "ficcional". A autora (p.205-207) postula que, ao apresentar nos poemas um ambiente doméstico e familiar, referindo-se a tias, avós, primas, amigas e uma série de elementos do pequeno cotidiano, a produção de Adília promove uma aproximação com o leitor, pois há uma fácil identificação do universo que surge no interior dos poemas com a vida de qualquer pessoa comum. É interessante notar que Süssekind (2002, p.206) se refere a uma "mitologia exclusiva, singular" nos poemas de Adília Lopes. Isso reforça a especificidade do projeto estético da autora, no sentido de criar uma identidade própria em seus textos que funcionaria como uma assinatura e que pode colaborar na problematização da instância ficcional.

Aqui, são trazidos elementos de uma encenada autobiografia que discute questões como o ser mulher, poeta e portuguesa no mundo contemporâneo, o peso de sua identidade e da tradição literária sobre o seu ofício de escrever, bem como os estereótipos que marcam essas características (mulher, poeta, portuguesa, solteira, religiosa, etc.), tudo isso expresso por uma linguagem irônica que faz com que esses elementos sejam questionados e dessacralizados.

Paradoxalmente, a estudiosa detecta um contra-movimento que seria o de afastar o leitor por criar uma "ilusão vivencial" (p.207), especialmente em relação aos personagens citados, que se caracterizaria por transmitir um forte sentido de "relato de experiência vivida", muito particular e muito pessoal do enunciador, o que dissiparia a familiaridade anteriormente construída. Aqui, a ilusão de uma autobiografia relativiza as barreiras entre o real e o ficcional, problematizando, ainda, as já citadas discussões acerca da despersonalização do sujeito lírico.

Contudo, num novo golpe, surge mais um contra-movimento, pois esses relatos vivenciais são permeados por expressões e situações com ares de "era uma vez", o que não permite que a leitura saia do plano do ficcional. Todos esses movimentos complexos ressaltados por Süssekind possibilitam que a leitura se faça em movimento de constante vai-e-vem, desafiando a percepção e proporcionando a leitura crítica da construção autoconsciente.

Esse procedimento foi analisado também por Rosa Maria Martelo em um artigo de 2019 em que discute a emaranhada relação entre Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira (ou a firma Adília & Maria José, como prefere a autora). Martelo afirma que "poderíamos dizer que Adília é o nome associado à busca de uma identidade projectiva emanada da subjectividade lírica" (Martelo, 2019, p.57). Assim, o nome real e o nome literário coexistem, tornando complexa a rede de relações textuais e desafiando o leitor a relativizar os conceitos de ficcional e não-ficcional.

A partir dessa constatação, Martelo questiona "Quem é então, Adília Lopes?" (Martelo, 2019, p.58). A resposta não é simples, tendo em vista que Adília é um entidade ficcional, literária, mas que foi ganhando vivências e experiências 'herdadas' de Maria José, tendo-se apropriado delas de tal forma que, aos olhos do leitor, passam a ser suas próprias. A esse respeito, Martelo afirma que

> Adília é uma subjectividade que, apesar de produzida discursivamente no âmbito da poesia, foi conquistando o estatuto de identidade autoral e pessoal. A ponto de se apropriar do mais remoto passado de Maria José e de sua família. E, o que é mais impressionante ainda, a ponto de poder substituir progressivamente o registo lírico por um registo essencialmente autobiográfico. (Martelo, 2019, p.58-59)

Para melhor discutir esse processo, passa-se agora à análise de alguns poemas que empreendem a sugestão de autobiografia. Trata-se de três textos, denominados, respectivamente, "Autobiografia sumária de Adília Lopes" (2000, p.80), inicialmente publicado em *A pão e água de colónia* (1987), "(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)" (2000, p.434) e "(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)" (2000, p.443), esses dois últimos presentes em *Irmã barata, irmã batata* (2000):

> Autobiografia sumária de Adília Lopes
>
> Os meus gatos
> gostam de brincar
> com as minhas baratas
>
> (autobiografia sumária de Adília Lopes 2)
>
> Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela.
>
> (autobiografia sumária de Adília Lopes 3)
>
> Os meus gatos já deixaram há muito de brincar com as minhas baratas. A Ofélia tem 12 anos, seis meses e sete dias. O Guizos, segundo o Dr. Morais, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias.

O que talvez à primeira leitura possa se destacar nesses textos chamados de autobiografia é sua proposital feição decepcionante: não se verificam neles os elementos que usualmente se espera encontrar em uma autobiografia, que, por definição, seria o relato da vida de uma pessoa escrito por ela mesma, e que, portanto, contemplaria aspectos ligados a essa experiência de vida. Aqui, ao contrário, embora apresentem o nome da autora no título, não trazem mais nada que o leitor possa, de forma direta, relacionar à entidade real. Contudo, escondidas nos meandros textuais, veem-se marcas de uma subjetividade que se entrega sutilmente à observação, como a presença de pronomes possessivos em primeira pessoa, a referência a um gato de estimação (cujo nome, posteriormente, figurará na dedicatória de *A mulher-a-dias*, de 2002) e a menção ao ofício de escrever. A presença dos pronomes possessivos "meus" e "minhas" em todos os poemas gera um efeito de apropriação de um universo particular e transformação desse sistema em coisa sua. Ainda que se refira a uma vida que surge de maneira independente no cotidiano doméstico, como as baratas, a apropriação que o eu-lírico faz desses seres cria uma afinidade íntima entre ele e o mundo em que vive, assumindo a imagem de monarca de um minirreino particular. Se for estabelecido um diálogo entre essa leitura e

as efetuadas por Martelo (2019) ou Süssekind (2002), pode-se, então, dizer que esse universo íntimo, tanto o doméstico quanto o textual, é oferecido ao leitor em forma de cumplicidade, dada a familiaridade que se cria. Com isso, são os gatos e as baratas, seres típicos do ambiente caseiro, que abrem as portas do mundo interior dessa escrita que oscila entre o mostrar e o ocultar da subjetividade textual, forjando uma vivência que se traveste de real. Aqui, o jogo entre real e ficcional, quando compartilhado pelo leitor, expõe a existência das diversas camadas de significação do texto e sua constituição.

Surge daí, contudo, um dado irônico que pode ser ativado pela leitura: lembrando a 'lição' de Clarice Lispector – autora brasileira que é citada ou aludida algumas vezes nos textos da poeta portuguesa – que se refere às baratas como algo pertencente ao âmago, próprio do território íntimo, secreto e até desconhecido, também aqui se pode dizer que, ao contrário dos gatos, as baratas são seres que não queremos mostrar, e mais, que as pessoas se esforçam para esconder ou eliminar. A esse respeito, Martelo (2004) associa a barata a uma carga de sofrimento presente em boa parte dos poemas de Adília Lopes, afirmando que ela é um "animal que representará para quase todos nós o 'outro absoluto' perante o qual não há qualquer empatia" (Martelo, 2004, p.114). Essa falta de empatia mescla-se com certo tom de ternura nos poemas citados, e essa possibilidade de leitura é tratada ironicamente no segundo poema, que traz uma aproximação afetiva com as baratas, uma sugestão de posse e cuidado com o que é seu, mesmo que não seja algo comumente visto como bom. A ideia de cuidado é reforçada pelo rechaço ao que é externo àquele ambiente (a gata do rés-do-chão), que funciona como um elemento desestabilizador da harmonia interna. A partir de uma perspectiva mais ampla sobre a produção da autora, esse zelo com o que é pessoal e íntimo, seja bom ou ruim, pode soar como delineamentos de um traço ou encenação de autobiografia se lido em consonância com outro poema, presente em *O peixe na água* (1993): "As minhas poesias são joias / mesmo que sejam muito más" (Lopes, 2000, p.221).

Assim, poemas, baratas e joias se plasmam em uma mesma imagem, terna e grotesca, do que constituiria o "eu" nesse universo singular. Tem-se, com isso, o forjar de uma representação confessional em torno de um cotidiano aparentemente banal, mas impregnado de pequenas particularidades que o tornam grandioso para este "eu" que se vê às voltas com poemas, gatos e baratas enquanto compõe sua literatura. Esse estereótipo do escritor como alguém mais focado no que é miúdo e singular do que em acontecimentos de maior importância é visto ironicamente na ótica de Adília Lopes, revelando, ao contrário, que o poeta é um ser como qualquer outro.

Isso também pode ser visto em um micropoema que ironiza essa perspectiva, como vê-se a seguir: "A bordo do Titanic / escrevo com uma Bic" (Lopes, 2002b, p.44). Esse poema sem título constitui um franco exemplo do poder desestabilizador da poesia de Adília Lopes. O primeiro ponto que poderia ser comentado por um leitor habituado às formas tradicionais de poesia é a brevidade do texto. Os dois únicos versos carregam a tarefa de condensar toda a carga expressiva do poema. Neste caso, a própria forma enxuta funciona duplamente: como uma provocação ao leitor não familiarizado com as formas contemporâneas do fazer poético; e um mecanismo de "frustração" que, todavia, por essa mesma sensação, incita ao esquadrinhamento de todos os recursos possíveis para a leitura da obra.

Junto à curta extensão, outro elemento que inicialmente pode gerar o efeito frustrante é a aparente banalidade do tema. A dramaticidade sugerida pela referência ao transatlântico Titanic, famoso por seu trágico naufrágio em 1912, contrasta intensamente com o prosaísmo de se escrever com uma caneta Bic, reconhecida por ser comum, barata e descartável. Essas duas referências, em princípio tão discrepantes, somam-se na composição de um quadro irônico e questionador. Aqui, os versos põem em relevo duas

circunstâncias inconciliáveis: do ponto de vista cronológico, a impossibilidade de as duas ações (estar no Titanic e escrever com uma Bic) acontecerem sincronicamente, tendo em vista a data de início da fabricação da caneta: 1950; do ponto de vista da lógica semântica, o gesto banal e corriqueiro de se escrever com uma Bic parece não combinar com a grandiosidade do navio, nem com a tragédia vivenciada por quem estava a bordo dele. Contudo, é a aproximação dessas discrepâncias que viabiliza o efeito cômico lançado sobre o caráter inelutável de certas experiências humanas, o que desloca a dramaticidade para o eixo do risível. Aqui, também, o grandioso e o pequeno permutam seus sentidos graças à proximidade em que são colocados, pois, por meio do trato irônico há o favorecimento da mobilidade reversível entre o elevado e o baixo.

Também esse deslocamento acaba por criar uma imagem irônica do ofício de escritor, pois à iminência da tragédia prenunciada pelo signo "Titanic", vê-se a atitude cotidiana do escritor, marcada pelo signo "Bic". Tal imagem se mantém na fronteira ambígua que representa o escritor, de um lado, como um ser alheio aos acontecimentos importantes que o rodeiam, sem ênfase ou atenção para o evento único que está prestes a acontecer; de outro, como aquele que, com os recursos que tem à disposição, se propõe a marcar o momento com sua expressão.

Martelo (2004) discute essa capacidade de Adília Lopes de gerar sensações conflitantes no leitor, que, muitas vezes, se aproxima da obra da autora esperando se deparar com formas mais tradicionais do fazer poético. A esse respeito, Martelo afirma que

> o leitor fica preso ao que lhe parece ser uma ausência significativa de marcas de literariedade, ou de poeticidade, sem reparar que, se a Musa de Adília lhe cortou a língua, foi porque sabia que, sem isso, ela continuaria a falar a língua do mundo que queria redescrever, já que esse mundo é, antes de mais, uma rede de discursos, inclusivamente literários. (Martelo, 2004, p. 114-115)

Ainda acerca do caráter de banalização de situações trágicas na obra da autora, Poma (2005) discute os poemas de Adília Lopes, presentes no livro *O marquês de Chamilly* (1987), que recontam as desventuras amorosas da freira Marianna Alcoforado, reconhecida na literatura portuguesa por suas cartas de amor. Um exemplo, é o poema que se vê a seguir:

> Kabale und Liebe
>
> Marianna suspeita que
> não é por cansaço dos carteiros
> nos C. T. T. há funcionários
> incumbidos
> de lhe abrir as cartas
> com facas muito finas
> e de as substituir por fakes
> humilhantes para ela
> e para o marquês
> ô les insondables mystères
> de la poste!
> e Marianna vê esta frase
> que escreveu
> já subrepticiamente num postal
> desfigurada
> por dedos peritos na Mal
> dade (como os do Dr. Mabuse)
> oh lez inssondiable Mjzthère
> de La Pozte &
> nada é tão humilhante como um erro

de ortografia (Lopes, 2000, p.94)

Segundo Poma, "Adília Lopes desestrutura a situação trágica da freira misturando-a a problemas cotidianos como o não funcionamento dos correios ou ligando-a a imagens inusitadas [...]". Percebe-se, portanto, o mesmo processo que se verifica no poema em análise, tendo em vista que os aspectos da dramaticidade se misturam com os elementos cotidianos e se perdem – perdendo, também, em parte, a sua grandeza.

Voltando aos poemas denominados como autobiografia, o terceiro poema da coleção autobiográfica, por sua vez, retoma o primeiro e o amplia, sugerindo uma reflexão sobre a passagem da vida e a inexorabilidade do tempo. Veem-se, neste texto, algumas diferenças significativas em relação aos anteriores: o gato agora tem nome e idade, mas está desaparecido – com o funesto anúncio de que gatos desaparecem e morrem. Com isso, o eu-lírico propõe uma dinâmica cruel de oferecimento e recusa, convidando o leitor a interagir com o seu mundo e participar do vai-e-vem da leitura. Ademais, pela primeira vez, o enunciador declara algo sobre si que vai além do que está estritamente ligado aos gatos e baratas: "Estou a escrever isto no computador", elemento que auxilia na composição da imagem de escritor. Ainda assim, o foco da preocupação é o paradeiro do gato Guizos. Portanto, nota-se nessa terceira autobiografia que, mais uma vez, as inferências sobre o suposto "eu" autobiografado vêm sempre de segunda mão, por via de comentários sobre outras pessoas ou outras circunstâncias que não estão diretamente revelando nada sobre ele. Com esse terceiro texto, cria-se uma sequência de autobiografias relacionadas entre si que acabam por gerar uma espécie de enredo, ainda que fragmentado e cheio de lacunas, mas que promovem ainda mais o afastamento dessas produções em relação ao que seria um texto autobiográfico convencional.

Apesar disso, Martelo (2019) tece reflexões sobre como essa encenação de autobiografia foi se tornando mais complexa com o passar do tempo e o lançamento de novos livros de Adília Lopes. Ela cita, por exemplo, o fato de que, décadas depois do lançamento da primeira obra, o nome Adília "surge justaposto às fotografias de Maria José criança, ou da adolescente em que esta se tornaria nos anos 70, o nome Adília tem já uma amplitude diferente, e é-lhe atribuída uma biografia certificada no plano extradiegético com as provas de vida de... Maria José" (Martelo, 2019, p.60). Assim, os planos intra e extratextuais se mesclam e se confundem, ampliando o jogo entre o real e o ficcional. Martelo complementa essa discussão, afirmando que "Esse hibridismo é um modo radical de metalepse pois funde e confunde sistematicamente lirismo e autobiografia, enquanto na tradição moderna o lirismo tinha sido entendido como uma forma extrema de fuga à autobiografia" (Martelo, 2019, p.62).

Adensando ainda mais esse processo, a produção de Adília Lopes conta com outros textos que, sem serem nomeados como autobiografias, apresentam informações que mantêm sempre na ordem do dia o jogo irônico entre ficção e realidade. É o caso da parte 6 do poema "Op-Art" (2000, p.310), da obra *Clube da poetisa morta* (1997): "Nasci em Portugal / não me chamo Adília". Há, aqui, de um lado, uma subjetividade que confirma dados que podem ser facilmente localizados em uma pesquisa sobre a vida da autora, ou seja, que Adília Lopes de fato nasceu em Portugal e que, realmente, não se chama Adília, mas, sim, Maria José; de outro, o termo Op-art, que designa justamente a arte ótica, caracteriza a existência de uma "ilusão de ótica" ou a possibilidade de o golpe de vista enganar-se em relação ao que de fato vê. Essas duas perspectivas conflitantes acentuam o questionamento das fronteiras entre ficção e realidade e alimentam o jogo irônico que se constrói nas diversas possibilidades de leitura.

Disso, se pode depreender um caráter problematizador dos conceitos de narcisismo e confessionismo, tendo em vista que os movimentos de afirmação e negação se sobrepõem continuamente. Ainda nesse sentido, há uma série de poemas no livro *Sete rios entre*

campos (1999) em que o eu-lírico cita constantemente uma determinada Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira (que seria o nome verdadeiro de Adília Lopes), ou simplesmente Zé, Zezinha e Maria José. Essa estratégia autoconsciente torna mais complexa a ficcionalidade das obras, pois cria uma encenação de realidade que acaba por se revelar mais uma peça no jogo literário e, em última instância, um desafio à percepção do leitor. Com isso, os estereótipos que marcam as características "reveladas" pelo eu-lírico, e que coincidem com a identidade real da autora, a saber, ser mulher, poeta, portuguesa, solteira, religiosa, etc., são vistos por um ponto de vista irônico e questionador, que leva o leitor a repensar o olhar conservador e sedimentado pela tradição literária.

Os textos de Adília Lopes, portanto, convidam o leitor a realizar uma reflexão sobre as diferentes estratégias de produção e recepção do objeto literário. Para isso, Adília empreende uma série de releituras do cânone literário: no caso do português, aludindo a autoras e autores como Camões, Florbela Espanca, Mariana Alcoforado, Sophia de Mello Breyner Andresen; no caso de outras literaturas, referindo-se a nomes como os de Clarice Lispector, Sylvia Plath e Diderot.

Nesse sentido, o poema de Adília Lopes que se segue evidencia de que forma a autora realiza a releitura da tradição literária portuguesa valendo-se de mecanismos irônicos e questionadores:

> 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 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, 2000, p.39)

Presente em seu primeiro livro publicado, *Um jogo bastante perigoso* (1985), o poema joga lucidamente com estratégias que formulam um mosaico de referências e citações não apenas da tradição literária, mas também do discurso popular. A primeira observação que talvez chame a atenção do leitor é o fato de que o poema se inicia com a alusão a um dito popular, "com o fogo não se brinca", que também possui a versão "quem brinca com fogo acaba se queimando". Essa constatação inicial, já num primeiro momento, fere algumas das noções de literatura a que se alude há décadas, pois alguns conceitos da arte literária enfatizam os aspectos singularizadores e de estranhamento (Chklovski, 1971). Ou, ainda, nas palavras do formalista russo R. Jakobson (*apud* Eagleton, 2003, p.3), a literatura representa uma "violência organizada contra a fala comum", distanciando-se dela e estabelecendo um novo modo de interagir com a linguagem, por meio de um olhar desautomatizado. Compreendida como linguagem que apela para o inovador e para o não-usual, a literatura parece se distanciar do verso inicial do poema da autora, tendo em vista que o que se apresenta é um dito popular bastante conhecido e que nada tem de especial em sua expressão verbal. Mesmo que a palavra "fogo" possa trazer subentendida a noção de "perigo", há ainda a possibilidade de uma leitura bastante referencial. Acentuando essa percepção, o segundo verso traz uma afirmativa em tom de explicação de ordem bastante primária: "porque o fogo queima". Diante desse segundo verso, o poema parece estar, até então, às voltas apenas com constatações de ordem prosaica e de conhecimento do senso

comum. Evidentemente, essa construção apresenta uma perspectiva irônica, tendo em vista que, já de início, o poema parece desafiar mais de um século de teorias que atestam o estatuto singular do texto literário.

Todavia, é a partir do terceiro verso que se percebe estar diante de algo mais que uma simples constatação de ordem prática ou de um texto banal. A expressão "fogo que arde sem se ver", que realiza uma citação do famoso verso de Camões, figura em substituição à palavra "amor", processo metafórico já presente no verso camoniano. Tal escolha parece apontar para diversas direções: por um lado, há o já comentado caráter autorreferencial por estabelecer um diálogo com o próprio sistema literário; por outro, essa referência se apropria ironicamente de um dos versos mais conhecidos de toda a tradição literária portuguesa, incidindo sobre o autor que se constitui como um pilar canônico dessa literatura; há, ainda, o fato de que, queira ou não, houve uma "seleção" de leitores, tendo em vista que a ironia se construirá mais imediatamente para aqueles que possuírem o conhecimento acerca da referência realizada. Portanto, a perspectiva irônica de diálogo com a tradição literária ocorre pelo fato de que, se se pensar no intenso prestígio de que goza Camões, não apenas no contexto da literatura portuguesa, mas universal, bem como nas inúmeras releituras e paráfrases que sua obra recebeu, é possível notar que se tem aqui uma referência extremamente jocosa e dessacralizadora.

A esse verso, segue-se uma advertência: "ainda se deve brincar menos / do que o fogo com fumo". Tal advertência equaciona a seguinte relação: do primeiro verso, tem-se que fogo = perigo; do conhecimento prévio do texto camoniano, tem-se que amor = fogo que arde sem se ver; assim, a partir dos versos quatro e cinco, chega-se à conclusão de que amor = perigo. Nesses versos, a noção de perigo engendrada pelo primeiro verso se potencializa fortemente, ratificando a ideia de que, de todos os perigos, o amor é o que exige mais cautela. Soma-se a essa leitura a alusão a outro ditado popular que vem complementar essa ideia: o "fogo com fumo" remete à noção popular de que "onde há fumaça, há fogo". Utilizado em situações em que se leem os vestígios como a possibilidade de ocorrência de algum evento, essa leitura acaba por se voltar para o próprio poema, como se a advertência fosse um alerta para que o próprio leitor não se deixe despistar pelas insídias do texto. Da mesma forma, há ainda o jogo com a dupla possibilidade de interpretação da expressão "custa mais", que pode ser compreendida no sentido de "demorar" ou de "ser mais sacrificante". Toda essa abertura de possibilidades conduz a leitura a um labirinto de referências e insinuações que endossam a ironia e a autoconsciência do texto.

O poema ainda permite tomar um caminho levemente desviante da leitura do "fogo" como "amor", conforme o sugerido pelo diálogo com o soneto camoniano. Neste caso, levando-se em consideração o apontamento irônico em direção à tradição literária portuguesa, pode-se, por um processo metonímico, associar o verso ao próprio autor, Camões, e este ao que ele representa: um ícone da tradição literária. Portanto, extensivamente, pode-se ler o signo "fogo" como essa mesma tradição. Assim compreendido, instaura-se um caráter ainda mais dessacralizador, pois a advertência continua válida: deve-se ter cuidado ao brincar com a tradição da literatura, sob pena de "se queimar", constatação que dialoga, desta vez, com o título da obra em que o poema foi publicado: aqui, Adília Lopes jogou "o jogo bastante perigoso" com a tradição que se faz representada não apenas por Camões, mas também por todo o peso e a influência que sua obra e, mais ainda, sua imagem exercem sobre a Literatura Portuguesa.

Note-se, também, que o eu-lírico do poema em questão apresenta uma atitude ao mesmo tempo contraditória e ardilosa, a partir do procedimento desafiante de citar a palavra "fogo" sete vezes neste pequeno poema. Se, por um lado, discursivamente se assegura que não se deve brincar com fogo, por outro, a insistência em gravar o signo

"fogo" no poema evidencia que já se está brincando com ele, ao mesmo tempo em que se está realizando o mesmo que Camões em seu poema: o excesso de definições contraditórias para o amor. O próprio número de repetições (sete vezes) cria um efeito quase cabalístico, em que o signo parece estar sendo evocado, como em um ritual. A essa atitude pode se atribuir tanto uma ideia de desafio quanto de incapacidade de se fugir da tradição, pois, negando-a ou endossando-a, o fato é que ela é citada insistentemente. Todos esses elementos auxiliam na ampliação do jogo irônico e autorreferencial, e, em última instância, da plurissignificação que torna intrigante o jogo da linguagem literária empreendido por Adília Lopes.

4. Conclusão

A produção poética de Adília Lopes estabelece um constante jogo de ironias e processos autorreferenciais que se constituem como um verdadeiro desafio à tradição e às convenções literárias vigentes. Partindo da ideia de que a tradição literária até então se constituía (ou ainda se constitui) como porta-voz de um sistema regido por vozes dominantes (como do homem branco e heterossexual), é possível notar o quão provocadora e dessacralizante é a obra da autora.

Diante dos poemas de Adília Lopes, é possível nos questionarmos se estamos perante uma forma incomum de exaltação ou a mais contundente sátira dessa tradição. Porém, ao analisar a obra da autora de uma forma ampla, parece que o jogo proposto é justamente esse não esgotamento das possibilidades múltiplas e irônicas de leitura, a partir de uma linguagem subversiva e instigante que conduz o leitor a uma reavaliação crítica do fazer literário contemporâneo.

REFERÊNCIAS

Bloom, H. (1991). *A angústia da influência: Uma teoria da poesia.* Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago.

Chklovski, V. (1971). A arte como procedimento. In: Eikhenbaum, B. *et al. Teoria da literatura: Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. (pp.39-56). Porto Alegre: Globo.

Eagleton, T. (2003). *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.

Hutcheon, L. (2000). *Teoria e política da ironia.* Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

_____. (1985). *Uma teoria da paródia.* Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.

Lopes, A. (2002a). *Antologia.* Rio de Janeiro: 7 Letras.

_____. (2002b). *A mulher-a-dias.* Lisboa: &etc.

_____. (2000). *Obra*. Lisboa: Mariposa Azual.

Martelo, R. M. (2019). A luva e a mão (uma história de salvação). *eLyra – Revista da rede internacional Lyracompoetics*, 14, 49-65. Disponível em: http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely14a2. Acesso em: 22/8/2024.

_____. (2004). Adília Lopes – ironista. *Scripta*, Belo Horizonte, 8 (15), 106-116.

Oliveira, A. M. D. (2005). Releituras de Adília Lopes. In: Fernandes, A. G.; Oliveira, P. M. (Orgs.). *Literatura portuguesa aquém-mar.* (pp.169-182). Campinas: Komedi.

Pedrosa, C. (2007). Adília e Baudelaire: Leituras do fim. *Alea*, 9 (1), 54-57.

Poma, P. (2005). Situações do amor: De Pessoa para Sophia para Adília. *XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa da Abraplip*, 2005, Rio de Janeiro - Niterói. Nos limites do Sentido. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial.

Silvestre, O. M. (2000). *Adília Lopes espanca Florbela Espanca.* 2000. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes1.html>. Acesso em: 29/05/2024.

Süssekind, F. (2002). Com outra letra que não a minha *(posfácio)*. In: Lopes, A. *Antologia.* (pp.203-224). Rio de Janeiro: 7 Letras.