

Dentro da torre: identidade e “escrita feminina” em Adília Lopes

SÓNIA RITA MELO
Universidade de Barcelona¹

Resumo

Lida numa perspectiva de género, a obra da poetisa portuguesa contemporânea Adília Lopes levanta questões identitárias e subjetivas presentes nas teorizações feministas. Destruindo a autoridade autoral, a escritora constrói-se como autora de poesia, isto é, como poetisa, pondo em causa a instituição literatura e por extensão as próprias normas sociais, culturais e genéricas instauradas. Portadora de uma voz ímpar no panorama literário português, Adília segue os passos de uma linhagem feminina (e feminista) presente, por exemplo, no uso da figura mítica de Mariana Alcoforado.

Palavras-chave: Adília Lopes, género, identidade, “escrita feminina”.

1. “Inclina-se mais / a fálica a feminina / torre de Pisa / continua a escrever / a poetisa” (Lopes 2009: 639)²

A performance escrita de Adília Lopes, poetisa portuguesa nascida em 1960 e pseudónimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, traduz as resistências que a autora leva a cabo: resistência à uniformidade social, cultural e literária como também resistência a si própria, ao seu papel social de mulher numa “sociedade de homens”. Consciente dos dispositivos de poder exercidos pelo primeiro sexo, a mulher patenteada por Adília Lopes expressa-se da seguinte forma: “Vivo numa sociedade / de homens / posso convidar / um homem / que conheço mal / para sair / mas ele achava / estranho / e nem eu gostava / de fazer isso”. (Lopes 2009: 199). Esta sensação de estranhamento, provocada pela atitude fora de normas do processo de galanteio habitual entre homem e mulher, evidencia o visível mal-estar da mulher numa sociedade da verdade falocrática e falsamente neutra. Por outro lado, a coordenada “e nem eu gostava / de fazer isso” sublinha que a própria mulher aceita a distribuição de papéis sociais e se submete a esta. Porém, esta suposta submissão esvanece-se na ironia recorrente do discurso poético adiliano, um discurso onde a bifurcação³, a permanente escolha entre

¹ Doutoranda em *Construção e Representação de Identidades Culturais*, Universidade de Barcelona, Centre Dona i Literatura. Membro da equipa espanhola do projeto “Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois”. Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² As referências feitas à obra de Adília Lopes correspondem ao último volume compilador *Dobra* editado em 2009 pela Assírio & Alvim e que reúne, até à data, todos os livros de poesia da autora.

³ O tema da “bifurcação”, da desunião, do Bem e do Mal e da conseqüente escolha que deve ser feita são temas / questões presentes no poemário de Adília. Veja-se, a título de exemplo, o poema “A bifurcação sucessiva” do livro *A pão e água de colónia (seguido de uma autobiografia sumária)* (1ª ed. 1987, *Dobra* 2009: 65-66).

caminhos, parece ser o trilho que segue a autora.

A opção por um pseudónimo antiartístico e a imagem de marca de “anti-poeta menina” (Martelo 2010: 244) remetem-nos também para a resistência de que falávamos. Com efeito, na voz da poetisa ouvimos os ex-centrados, as mulheres-a-dias, as poetisas-fêmea, os gatos, as baratas; em suma os que “habitualmente não têm voz nem tradição de presença na poesia” (Martelo 2010: 245). Neste sentido, entender Adília Lopes como um projeto literário e a escolha pseudonímica como elemento basilar desta arquitetura autoral equivale a formular este projeto enquanto “construção da personagem de mulher autora de poesia, isto é, da *poetisa*.” (Klobucka 2009: 279). Sendo escrita, ou seja, terceiro elemento que rompe a relação dialógica do “eu” e do “tu”, Adília Lopes é impessoal, pois extravasa o conceito de pessoa⁴, chamando a atenção, a partir deste movimento para fora, para as minorias, os excluídos ou a-normais (mulheres, deficientes, animais). A projeção social e política da sua intervenção artística na qual é patente a re-visitação ou re-visão da história lida e escrita por mulheres, assim como a interrogação sobre a naturalidade da história única contada por eles (*history*), conduzem a uma necessária leitura ginocrítica da obra adiliana. Moldada num formato mulher, localizada no final do século XX, Adília Lopes manifesta-se através da sua escrita gerada a partir da experiência particular de um sujeito feminino que reivindica e questiona a sua condição de mulher. A “política de localização” que aplicamos, estabelecida por Adrienne Rich, significa que o pensamento não é abstrato, universalizado, objetivo mas situa-se na contingência da própria existência. Desde o corpo próprio, e sobretudo do corpo da escrita, Adília problematiza a linguagem tornando-a desconcertante, abalando hierarquias, destruindo fronteiras entre categorias estéticas, géneros, entre o pessoal e o político, entre o coletivo e os dispositivos de poder que regulam a sociedade.

A torre de Pisa, simultânea e antagonicamente “fálica e feminina”, sugere a relação ambígua entre o poder emanado do falo e o desejo da mulher por obter esse falo. Sugere também a ambivalência da poetisa que, por uma aproximação fonética, se converte na torre de Pisa: “A pesada a pura / poetisa (a torre de Pisa) / não cai” e “continua a escrever / a poetisa (uma poetisa)”. Aprisionada no interior deste símbolo fálico, a poetisa resiste aos “problema de estética / problema de estática” tornando esta torre inclusiva e abarcando a simbologia da verticalidade contida nesta construção. Assim, a torre de Pisa / a poetisa, permite a ligação entre o humano e o divino, relaciona as forças telúricas e ctónicas e ainda as forças cósmicas. A mulher poderosa que persegue o símbolo da potestade masculina ultrapassa a representação fálica e subverte a tradicional verticalidade que coloca os homens no “céu” e as mulheres na parte inferior desta escala, responsáveis principais pela queda humana. Por essa razão, o final do poema citado junta polos antagónicos —o chão e o céu, a elevação e a queda, o vegetal e o artificial—: “Pelo chão / rolam os céus / (os nenúfares / os açúcares).” (Lopes 2009: 640). Entre

⁴ Apoiamos a nossa reflexão sobre “o impessoal e a terceira pessoa” no filósofo italiano Roberto Esposito e, em particular, na obra *Tercera persona – Política de la vida y filosofía de lo impersonal* (Ammorrtu Editores, Buenos Aires, 2009).

estes “dois ciprestes”⁵ —outro símbolo da verticalidade— que nascem na Terra em direção ao Céu, está o interior da poetisa, a sua própria poesia, que, porosa e permeável ao real, se deixa estrangular, rarefazer, vivendo na aporia entre poemas “do fim do mundo (e da poesia)” e na felicidade de “um possível reinício”. (Guerreiro 2002: 335).

2. Uma escrita fusional: “Os poemas que escrevo / são moinhos / que andam ao contrário” (Lopes 2009: 25)

Clarice Lispector, escritora brasileira representante máxima da “écriture féminine”, segundo a teorizadora, escritora e pensadora francesa Hélène Cixous, solucionaria o conflito entre género e sexo da escrita, exemplificando, na ótica de Cixous, a “outra bissexualidade” (“l’autre bisexualité”) definida pela teórica francesa. Com efeito, a escrita “branca” atinge o seu auge na bissexualidade exposta pela autora do texto multifacetado que é “Le Rire de la Méduse”:

Bisexualité, c’est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d’un sexe (...) Or cette bisexualité en transes qui n’annule pas les différences (...) c’est la femme qui s’y ouvre et en bénéficie: d’une certaine façon “la femme est bisexuelle”. (Cixous 2010: 52)

A síntese operada pela ambivalência desta bissexualidade “outra”, a distinguir da neutralidade passiva⁶, levar-nos-ia, em termos de escrita, a um grau zero, à criação de “uma escrita branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da linguagem” (Barthes 1989: 63). No entanto, Barthes alerta para o facto que

se a escrita for verdadeiramente neutra, se a linguagem, em vez de acto incómodo e indomável, atingir o estado de uma equação pura (...) então a literatura é vencida, a problemática humana é descoberta e transmitida sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem honesto. Infelizmente não há nada mais infiel do que uma escrita branca; os automatismos elaboram-se no próprio sítio onde se encontrava inicialmente uma liberdade (...) e desta forma renasce uma escrita no lugar de uma linguagem indefinida. (Barthes 1989: 65)

Nesta conceção de escrita para o teórico francês, parece-nos clara a manifesta impossibilidade de uma escrita neutra, de uma escrita “honesta” em que a criatividade artística fosse ingénuo e irrefletida. Em consequência, o escritor deverá abarcar as diferenças, os “dois sexos”, na terminologia de Cixous, e

⁵ O poema “Dois Ciprestes” (de *Florbela Espanca espanca*, 1999, agora rebatizado na nova compilação *Dobra, Versos Verdes*) está também incluído na *Antologia Crítica de Poesia Portuguesa, Século de Ouro*, organizada por Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra e proclama que: “O que foi atado / na Terra / continua atado / no Céu / e o que foi desatado / na Terra / continua desatado no Céu (...)” (Lopes, 2009: 398), atribuindo ao verbo *atar* e ao seu antónimo, *desatar*, uma dimensão litúrgica onde o real (atar / desatar / Terra) se mistura com o transcendental (atar / desatar / Céu), confundindo-os.

⁶ Neutro: etimologicamente, *ne – uter*, nem um, nem outro poderia levar-nos a uma neutralização do género que deixaria de existir e de ter então voz.

afirmar-se como consequência do seu tempo e produto de todo o tipo de influências. Influências escolhidas, voluntária e conscientemente, sem receio da angústia que estas possam provocar. Cremos, neste momento, pertinente citar as palavras de Adília Lopes aquando de uma entrevista conduzida por Sérgio Paulo Guimarães Sousa e incluída na coletânea *Literatura & Cinema – Ensaaios, Entrevistas, Bibliografia*. À pergunta do entrevistador sobre a existência ou não de formas de escrita feminina, por contraposição a formas particularmente masculinas e se, nesse sentido, a escrita de Adília seria então “marcadamente feminina”, a resposta é perentória: “sim”. Contudo, logo a seguir, Adília questiona e expõe o seu ponto de vista sobre o género e o sexo. Vejamos:

Sim. É difícil definir o que é feminino e o que é masculino. Há, de facto, uma atitude feminina e uma atitude masculina. Há, de facto, um género. A questão do género é importante. Mas uma pessoa que nasceu com o sexo masculino também tem um lado feminino. Aí volta a haver o biológico e o cultural. Há uma maneira de ser homem nesta sociedade, e há uma maneira de ser mulher nesta sociedade. E por isso é que pessoas como os transsexuais e os travestis muitas vezes sofrem horrores, porque não conseguem estar num dos lados do canto. Mas, de facto, há uma questão biológica e cultural, e é muito difícil destrinçar o que é estritamente biológico do que é estritamente cultural. (Sousa 2003: 66)

Delineiam-se nesta resposta da poetisa conceitos evidenciados, estudados e analisados pelos Estudos Feministas, Estudos sobre Mulheres, Estudos LGBT e outras teorizações afins que impregnam, quanto a nós, a concetualização ideológica de Adília Lopes e, consequentemente, a sua escrita. Antoni Tapiès, o reconhecido pintor e escultor catalão, afirma que “si je peins comme je peins c’est d’abord parce que je suis catalan” (Tapiès 1974: 85), implicando na sua atividade artística a absorção de uma determinada herança correspondente a uma árvore genealógica que confirma ou exclui o artista. A construção da identidade da autora Adília Lopes alicerça-se num duplo movimento de afastamento e de consequente exclusão do cânone literário. Ser mulher e ser escritora. A escolha pseudonímica feminina comporta assim a tomada de posição de uma mulher escritora no Portugal pós 25 de Abril e traduz a sua resistência, enquanto voz subalterna, ao sistema patriarcal dominante. Deste modo, persegue a necessária revisão de uma história da literatura e de um cânone literário nacional que associou tradicionalmente o génio literário português ao género masculino⁷.

⁷ Note-se o contributo valioso de Chatarina Edfeldt sobre a dificuldade das escritoras portuguesas em penetrar na história literária e respetivo cânone nacional no seu estudo *Uma história na História*: “Historicamente, sobretudo no final do século XIX, autoria literária era definida em termos “masculinos” e era, consequentemente, uma área à qual as mulheres escritoras dificilmente tinham acesso. Ao longo dos séculos, e ainda na primeira metade do século XX, era comum as escritoras portuguesas usarem um pseudónimo para vencerem a barreira que lhes era imposta devido à sua identidade de género. No entanto, com o correr do século XX, e por analogia com o desenvolvimento dos movimentos de defesa e divulgação dos direitos da mulher, a actividade literária foi-se habituando a aceitar a autoria feminina. Não obstante isto, existe ainda a tradição

Publicado em 2011 o livro de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso procura recuperar as filhas de Antígona através do estudo de seis autoras lusas situadas entre 1919 e 1998⁸ demonstrando de que forma a autoria feminina é vista pelas próprias autoras nos seus trabalhos criativos e de que modo as mesmas se relacionam com a criatividade quando imersas numa canonicidade masculina. *Antigone’s Daughters? Gender, Genealogy and The Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women’s Writing* enfatiza a forma como as mulheres escritoras selecionadas neste corpus dialogaram com a falta, a supressão ou a recusa de uma memória cultural feminina. Realça também a maneira como se operou a abertura da figura da mulher enquanto leitora, escritora e crítica, ao trabalhar concomitantemente no interior e no exterior dos condicionamentos da sua condição sexual, como também dentro e ao mesmo tempo fora da tradição literária nacional. Assumindo e vincando a autoria feminina, Lopes mostra-se consciente do esquecimento e da marginalização a que foram votadas as escritoras da história, em geral, e da história literária em particular. Porém, mais que afirmar uma “escrita feminina” embebida nos pressupostos da “écriture féminine” francesa, a autora, sob a máscara poética, situa-se como um sujeito localizado ou como uma posição aberta a inúmeras possibilidades. Ecoam, na proposta adiliana, a noção foucauldiana de sujeito, tal como uma postura desconstrutiva a propósito das categorias metafísicas e das identidades essencializadas. Compreende-se nesta ótica que em lugar do conceito *clássico* de autor(a), se encontre de forma substitutiva “um torrencial dispositivo verbal, aquém da poesia e além da literatura”. (Silvestre 2001). Seguindo ainda o raciocínio do professor e crítico Osvaldo Manuel Silvestre, este dispositivo, esta verdadeira instalação poética exhibe-se

em excesso e dissolvendo-se, por efeito desse mesmo excesso, num jogo de máscaras viciado à partida pela sua tão impúdica revelação de tudo. Como se nos dissesse que a literatura vive desse suplemento de mistério, e de alma, a que damos o nome de Autor — e que, anulado este sob a revelação pública da mesquinhez dos seus abismos, nada mais resta do que uma linguagem desalmada, neutra e frequentemente baixa, isto é, obscena, — quais são obscenos todos os autores, por isso é que são autores. (Silvestre 2001)

Adília Lopes espanca desta maneira a literatura, começando pelo espancamento do poético reduzido à banalidade de uma linguagem quotidiana⁹. Espanca também as normas que regem a “alta” literatura e inicia pelo nome autoral. Optando por um pseudónimo dessincronizado do tempo áureo poético,

que confere à autoria masculina a produção literária representativa de uma experiência universal, enquanto na autoria feminina, a produção literária é considerada como experiência particular”. (Edfeldt 2006: 27).

⁸ Foram escolhidos seis pares de autoras: Florbela Espanca e Irene Lisboa; Agustina Bessa-Luís e Natália Correia; Hélia Correia e Lídia Jorge visto que, como é referido pelas autoras deste ensaio, cada “par” é contemporâneo e convida a uma leitura sincronizada (Owen e Alonso 2011: 34).

⁹ “De que espancamento se trata, então? Em rigor, de um espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento.” (Silvestre 2001).

Adília desmarca-se da instituição literária e da lei social visto que este outro nome lhe permite libertar-se do peso patronímico herdado pelos progenitores, estabelecendo assim a genealogia e árvore de família que mais lhe convém. Mantendo o género feminino, a autora mostra conscientemente e de modo transparente a sua construção cultural e identitária, evidenciando, de forma prática e na própria pele, os discursos teóricos relativos ao género, ao sexo e à autoria.

3. Ser mulher em Portugal: “Os pais / são o país” (Lopes 2009: 456)

A nova semântica da língua que permite o nascimento de uma *outra* língua, própria à mulher, estabelece-se como a essência definitiva da escrita de mulheres (em especial na teorização feminista francesa) mas tardará em se afirmar no caso português. O texto que, política e socialmente, é considerado o detonador de um povo anestesiado pelo regime ditatorial fascista, é *Novas Cartas Portuguesas* da autoria das três Marias¹⁰. Nas palavras de Maria de Lourdes Pintasilgo,

no campo político as *Novas Cartas Portuguesas* são mais do que um simples testemunho. São um libelo contra a sociedade que discrimina, escraviza, julga, marginaliza. Por isso falam de estruturas sociais, de relação entre dominadores e dominados. As *Novas Cartas Portuguesas* revelam e denunciam a opressão das mulheres como parte de uma sociedade toda ela opressiva. (Pintasilgo 2010: XXXVII-XXXVIII)

A publicação deste texto e a sua ressonância e reconhecimento internacionais¹¹ não acompanharam o desenvolvimento da questão feminina em território nacional dada a aparente supressão do texto da memória literária portuguesa durante quase quarenta anos. Contudo, a voz corística das Marias cria uma imagem de marca que Adília Lopes, por exemplo, recuperará. Com efeito, o jogo das máscaras autorais mantendo velada a identidade de quem escreve problematiza o conceito da autoria e respetiva autoridade. A problematização enunciada encontra-se multiplicada exponencialmente na figura mítica de Mariana Alcoforado, voz e protótipo da mulher portuguesa submissa e marginalizada. Uma pseudo-autora das *Lettres Portugaises* que muito provavelmente não era nem portuguesa, nem mulher como nos adverte Anna Klobucka (2006: 139).

Provocando a autoridade social, política, familiar e através do estilhaçamento autoral que pulveriza o conceito canónico de autor e de autoridade literária fecundados numa tradição machista do génio literário português, as *Novas Cartas* utilizam a figura em trânsito da freira de Beja, ou seja, uma figura em contínua deslocação representada pela sua condição marginal. A marginalização de Mariana evidencia-se, de facto, na sua tripla condição periférica e de excluída:

¹⁰ Referimo-nos a Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas pela primeira vez em 1972.

¹¹ Cf. Ana Luísa Amaral, “Breve Introdução” às *Novas Cartas Portuguesas*, edição anotada e organização de Ana Luísa Amaral (2010): “Esse significado (político e estético) teve um reconhecimento além-fronteiras que nunca foi devidamente assinalado, nem estudado em Portugal (...)” (p. XXII).

Mariana vive fora da comunidade, no exterior do círculo social da maioria, enclausurada num convento de uma cidade periférica, pertencente a um país exterior aos círculos do poder. Os círculos de exclusão nos quais se move a freira ligam-se, paralelamente, à exclusão da figura autoral feminina do cânone tradicionalmente masculino. Na escolha de Mariana subjaz então uma opção política, literária e socialmente comprometida de originar uma genealogia da escrita feminina portuguesa cujo ponto de partida seria Mariana Alcoforado, uma proposta subversiva, transitória e movediça do tratamento da filiação materna no âmbito da memória literária. Mariana Alcoforado que “já não é Alcoforado”, nas palavras de Elena Losada, liberta-se, nas mãos das três Marias, da linhagem paterna e instaura a sua genealogia como mulher libertada e libertadora dado que “só nas mãos de escritoras Mariana adquirirá uma verdadeira dimensão mítica”, convertendo-se na “mãe de todas as escritoras portuguesas futuras, matriz literária, mito e metáfora” (Losada 2006: 165). Mariana já não é, por essa mesma razão, Mariana, mas sim a voz, as palavras da geração contemporânea de autores lusófonos que clara ou inconscientemente retomam este molde estabelecido pelas *Novas Cartas*.

4. Ser fêmea na escrita: “(...) tinha no olhar um ardor de fêmea” (Lopes 2009: 31)

O sujeito poético que aparece no texto adiliano responde claramente ao apelo da fêmea: na voz de Adília, ouvimos a voz de uma genealogia que habita o seu locus literário e a sua própria vida. A poética adiliana cose-se com linhas de vida simples e do quotidiano, contando e recontando histórias deste universo de todos os dias e de todas as mulheres. No entanto, como o dissemos, Adília Lopes é o pseudónimo da Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Quem se conta, então, debaixo da máscara da pseudonímia? Quem autoriza a história desta mulher de papel?

Atentando ao código do autor, Adília pratica uma escrita autobiográfica intrigante, já que *auto* e *bio* são forjados na escrita e pela escrita. Georges Gusdorf, na sua já clássica obra dividida em dois tomos *Les Écritures du Moi* e *Auto-bio-graphie* ambos com o subtítulo *Lignes de Vie 1* e *Lignes de Vie 2* (Gusdorf, 1990-1991), esclarece que a autobiografia apenas propõe um “trompe-l’oeil” visto que

La vérité plénière de l’écrivain n’est pas seulement qui je fus, qui je suis, mais aussi qui je n’ai pas été, qui j’aurais voulu être. La vie vécue n’est jamais qu’un brouillon ; l’écriture de plein exercice, entre les mains de l’écrivain, corrige, rature et transpose. (Gusdorf 1991: 138)

Assim, a escrita do *eu* institui uma identidade que se constrói não só na escrita, mas também no decurso da produção escrita. A vida que se narra remete-nos a uma terceira pessoa, uma “ela”, que Adília Lopes incarna visto que este projeto literário se apresenta como uma oficina da escrita. Clara Rocha, num estudo pioneiro sobre a literatura autobiográfica em Portugal, explica a explosão

intimista na época contemporânea como reação contra a alienação do indivíduo na sociedade massificada e consumista. As máscaras de Narciso, múltiplas e necessárias, reiteram o objecto primeiro da autobiografia: “O ‘eu’ é, de facto, o princípio e o fim da autobiografia: mola impulsadora e objecto da ‘quête’, sujeito e objecto da enunciação. A pessoa de quem se fala é também a que fala.” (Rocha 1992: 45).

No caso adiliano, fala a escrita que tautologicamente se remete sempre a ela própria através da tessitura textual produzida por uma poetisa. Num poema intitulado “Manifesto”, presente no segundo ponto – II Cristo-osga - do livro *A Mulher-a-Dias* (2002), é-nos apresentada a função autor na perspectiva adiliana: “O autor (o actor) / tem de se levantar / e de se pôr / como o Sol / o autor tem / de se expor / o autor tem / de pôr ovos / de oiro” (Lopes 2009: 476). Considerando o prólogo metaliterário da autora a este livro, “Sobre o meu novo livro de poemas”, reconhecemos no seu “Manifesto” a intervenção do artista na polis, por um lado e, por outro, a justaposição da vida pública e privada deste mesmo artista: “(...) os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (Lopes 2009: 445), proclama a autora nesta introdução.

O autor, rei Sol do seu mundo e do mundo do leitor que ilumina e ao qual permite a existência, expõe-se politicamente. Enquanto “manifesto”, este poema normativiza os deveres e obrigações do “autor”, insistindo na obrigação pública, moral e genérica destas regras pela repetição da perifrástica que exprime a obrigação - “ter de” - conjugada na impessoal terceira pessoa do singular. Estando incluído num segundo ponto do livro onde a presença de Jesus Cristo, Deus, Maria e a morte¹² são temáticas recorrentes, este manifesto sobre o *que deve* um autor e não sobre *o que é* um autor, veicula também uma vertente apostólica, no sentido em que, tal como os apóstolos e o próprio Jesus Cristo, o autor *deve* pregar a palavra santa sem medo e guiar, como um pastor, o seu rebanho de leitores. Pela força da palavra chegar-se-á ao “oiro” e à junção entre um elemento comum e de origem animal como os ovos e o metal precioso que é o próprio ouro.

No entanto, o manifesto do autor, preceituário de normas e regras, surge como contraponto à “Arte poética” da autora, poetisa. Com efeito, para a autora “Escrever um poema / é como apanhar um peixe / com as mãos” anuncia na sua primeira “Arte poética” publicada em 1985, no livro *Um jogo bastante perigoso*. Ao dever impositivo do autor “macho” assistimos à luta corpo a corpo com o peixe cujo resultado é questão de vida ou de morte. O desejo por apanhar o peixe e a entrega do corpo nesta batalha reiteram a importância para a mulher poetisa de “precisar de apanhar o peixe” para depois “se livrar do peixe”, isto é, do desejo

¹² No mesmo prólogo de que já falamos no corpo do texto, “Sobre o meu novo livro de poemas”, Adília Lopes acrescenta quanto às influências/presenças neste livro: “A presença do Mediterrâneo e do Oriente (as paisagens, a geografia), Jesus Cristo, Maria, os poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, a presença muito forte, muito viva da morte (o livro é dedicado ao meu gato Guizos, que foi operado e que morreu na almofada da minha cama enquanto eu lhe fazia festas) circula nos meus versos brutos, crus, manuelinos e barrocos, cortados e recortados à Jean Dubuffet.” (Lopes 2009: 445).

como força motora, nascido da alteridade permitida pela escrita. A alteridade, representada sob a sua forma mais absoluta pelo animal, reencontra-se no espelho de tinta que nos oferece a escrita, composta por todos os alter-ego que vivem nos textos da poetisa. Cerzindo todos os elementos, todas as partículas que formam o universo, Adília dignifica cada ser, cada parte do cosmos recriando “the great chain of being” de que já falava Arthur Lovejoy¹³ e da qual Adília também faz parte. Por essa razão, “Cristo é esta osga / que está / antes / de eu chegar / na parede / da minha cozinha (...)” (Lopes 2009: 468). Se Cristo é uma osga, cada texto é um rosto e cada rosto um texto e a premissa cartesiana do “penso, logo sou” converte-se em “Sou, logo sou / (um texto / é um rosto / um rosto / é um texto)”. (Lopes 2009: 478). Nesta tautologia circular, descobrimos, uma vez mais, a função autora em Adília Lopes. Com efeito, o ser é o texto que é o rosto desse mesmo ser levando-nos a perceber que o rosto e o ser são sempre texto(s) e que, por essa mesma razão, fingir que somos outro equivale a ser texto, texto de outra vida. E de facto os nomes de Maria José e Adília aparecem ambos como seres de papel nas mãos de outros autores.

Vejam, em primeiro lugar, a citação de Adília depois do poema “1/ Inclina-se mais / a fálica a feminina / torre de Pisa”: “Havia até um seu ‘outro eu’ feminino: a corcunda e perdidamente enamorada Maria José. (Richard Zenith, *Fernando Pessoa: o poeta dos muitos rostos*)”. Logo na página seguinte, a autora cita este excerto da obra *Décima aurora* de António Osório: “Na véspera chumbara a Adília, colega simpática, que sem custo eu ajudava e gostosamente.” (António Osório, *Décima aurora* in Lopes 2009: 640-641). É curioso notar que tanto os poemas como as citações pertencem ao livro *Os Namorados Pobres* composto pelos poemas que ficaram fora dos livros que Adília publicou mas de que, como o escreve a própria, ainda gosta. Curioso, porque, a nosso ver, estas citações feitas por Adília Lopes nas quais Maria José aparece como personagem, um duplo de Fernando Pessoa¹⁴ e Adília, como uma personagem do livro de António Osório revelam uma perspetiva peculiar sobre a essência do autor. Adília, o pseudónimo e Maria-José, a criadora justapõem-se, esbatem as suas fronteiras, pois ambas aparecem como personagens de outros autores. Neste encaixe de bonecas russas, entendemos que a função autoral se desenha de forma complexa e assim o “eu” que se escreve confunde-se com um infinito de outros “eus”, elos da cadeia poética que traça a autora.

Originando a sua genealogia, Adília garante também a sua poeticidade. Retomando a entrevista conduzida por Carlos Vaz Marques para o programa

¹³ Nas “Notas da autora” que encontramos na sua última obra integral, *Dobra*, Adília admite que “há um livro de que gosto muito, é *The great chain of being* de Arthur O. Lovejoy (Cambridge, Mass., 1936). Ainda não tive oportunidade, certamente por minha culpa, de procurar este livro e de o ler. (...) Sei e sinto que sou um elo da grande cadeia do ser.” (Lopes 2009: 653).

¹⁴ Assentamos esta afirmação na “Carta da corcunda ao serralheiro” da autoria de Fernando Pessoa na qual uma corcunda loucamente enamorada e chamada Maria José escreve uma carta ao seu amado. Cf. Teresa Rita Lopes (1990), *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*, Lisboa: Estampa.

“Pessoal e Transmissível” e publicada pelo Diário de Notícias, a entrevistada Adília Lopes conclui, no âmbito da sua afeição pela Física, que Maria José é água no estado sólido e Adília a mesma água no estado gasoso. Entre ambos estados, opera-se a sublimação, conceito da física, mas também da escrita, enquanto manifestação física. A “sublime-acção”, nas palavras de Luíza Neto Jorge, efetua-se nesta transposição pseudonímica do nome, substantivo, essência de toda a poesia. É interessante sublinhar que o nome autoral apresentado por Maria José foi um dos primeiros elementos que chamou a atenção da crítica pouco ou nada simpaticizante aquando do “début” literário de Adília Lopes, dada a falta de peso poético de um nome tão vulgar. Vulgar, não só por ser comum, mas também pelo uso do vernáculo, da vulgaridade e do prosaísmo no seu temário poético. Porém, esta parece-nos ser a primeira marca da transubstanciação da poesia de Adília Lopes. Aliás a autora explana de forma clara, embora com a devida distância irónica, a possível razão para usar um pseudónimo¹⁵ em “Anonimato e Autobiografia” presente em *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991):

(...) 2 / Um poeta assinava os poemas com o seu nome / mas um romance por ser autobiográfico / assinou com um pseudónimo pouco banal / contava no romance (e foi isto que o levou / a decidir-se por um pseudónimo) / que comia ao pequeno-almoço / alheiras às rodelas com salada de tomate (...) (Lopes 2009: 153)

e ainda no poema “Op-art” incluído no *Clube da Poetisa Morta* (1997): “ 6 / Nasci em Portugal / não me chamo Adília / 7 / Sou uma personagem / de ficção científica / escrevo para me casar / (...)” (Lopes 2009: 293). O título do primeiro poema, “Anonimato e Autobiografia” coordena dois termos aparentemente antitéticos já que o interesse da autobiografia residiria no facto que esta permite um conhecimento de uma vida que podemos comprovar. Porém, Adília não opta pelo anonimato e, muito ao contrário, reivindica a sua opção patronímica e pseudonímica através da qual desenha uma verdadeira política do nome.

Aliando o género eleito pela poetisa à afirmação constante da sua condição de mulher, somos levados a ler, numa perspetiva ginocrítica, a obra adiliana. Assim, a leitura marcadamente feminina e feminista da escrita adiliana poderá fazer renascer lógicas múltiplas e polivalentes acompanhando o nascimento de um novo sujeito. Tomando como exemplo paradigmático a irresoluta autoria das *Cartas Portuguesas*, vemos que na busca do graal autoral se desenha a figura mítica de Mariana Alcoforado que obtém “uma identidade pessoal e uma genealogia, familiar e nacional, que a configurou não só como figura mítica de corpo inteiro, mas também como epítome nacionalmente representativo da feminilidade e, aos

¹⁵ Na entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, Adília também refere a razão para a escolha do pseudónimo: “-Eu dava-me mal com o meu nome. Tinha problemas com os meus pais e o meu verdadeiro nome, o do bilhete de identidade, era o dos meus pais: Silva Viana da minha mãe, Fidalgo de Oliveira do meu pai. E Maria José por causa dos pais, dos avós, de não sei o quê. (...) Precisava de um nome escolhido por mim e queria que tudo, na capa do meu livro, fosse escolha minha. É claro que é uma pretensão. Na vida não escolhemos tudo. Aliás, eu tenho ideia de que na vida escolhemos muito pouco.” (Marques: 2005).

olhos dos Portugueses, da identidade nacional em geral”. (Klobucka 2006: 19). Com efeito, a escolha de Mariana, “estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa” (Amaral 2010: XVI) será utilizada pelas autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, enquanto arma interventiva na proclamação da igualdade e sobretudo das liberdades negadas pelo regime vigente.

5. Identidade e subjetividade portuguesas: “Nasci em Portugal / não me chamo Adília” (Lopes 2009: 293)

Começando a sua apresentação autobiográfica pelo local de nascimento, a poetisa Adília vinca a sua localização e converte-a na sua primeira característica identitária. Nascer em Portugal é também sinónimo de “herdar Portugal”¹⁶ resistindo, insurgindo-se contra uma herança identitária que recebemos, outorgando-nos um passado do qual não conseguimos sair e uma memória coletiva escrita pela falaz neutralidade do masculino.

Novas Cartas Portuguesas e o uso de Mariana Alcoforado, como mito cultural e identitário, refletem o estado desta herança. Nesta perspetiva, torna-se imperioso entender quais os processos individuais e coletivos de subjetivação em Portugal e a problemática identitária daí advinda. Apoiaremos a nossa reflexão no filósofo português José Gil e, em especial, no seu livro *Em busca da identidade – o desnorte* (2009). Gil prossegue neste livro a sua investigação sobre identidade e subjetividade no campo português. Reinventando conceitos de Ferenczi e Foucault no sentido de uma abordagem original, o filósofo mostra como os portugueses têm um problema com a identidade, origem de todos os males:

O nosso mal é a identidade. Fizemos da identidade o território da subjectividade, territorializámo-nos na identidade. (...) O maior obstáculo, a raiz da paralisia do desassossego que nos impede de avançar, é esse território absorvente que nos habita como uma obsessão inconsciente, a nossa identidade (de egos portugueses, num “país” que se chama cada vez menos Portugal). (Gil 2009: 20-21)

A solução apresentada pelo professor da Universidade Nova de Lisboa é simplesmente de “deixarmos de ser primeiro portugueses para poder existir primeiro como homens” (Idem: 21). Daí a necessidade de expansão, de reterritorialização em busca de novos domínios, de diferentes campos até então vedados ao ser português. Existir “como homens” apenas poderá passar por existir primeiro como mulheres, se considerarmos, tal como Deleuze e Guattari, que “devenir mulher” é condição *sine qua non* para qualquer estado do “devenir”. A etapa do “devenir mulher” surge essencial, segundo os autores, porque não só

¹⁶ Parece-nos relevante referenciar o sétimo capítulo de *a máquina de fazer espanhóis* de valter hugo mãe que se intitula “herdar portugal” e trata de mostrar como, de forma casual, a filha do protagonista (Sr. Silva) nasceu em Portugal e não em França, o “El Dorado” de então. O nascimento desta filha tão desejada é descrito da seguinte forma: “podias ter sido francesa, embora nos dê um orgulho tão grande a resistência que te permitiu ser portuguesa e, assim, herdar portugal. portugal é teu, minha filha, é teu, mesmo assim difícil de compreender.” (mãe 2010: 100).

representa uma outra forma de se tornar minoria, como também a precondição e o necessário ponto de partida para o processo de “devenir”. Esta referência à mulher não é, porém, relativa às mulheres empíricas, mas sim a posições topológicas, entidades não moleculares que emitem partículas que criam a mulher molecular. Quando questionada sobre a sua escrita enquanto uma escrita propriamente feminina, Virgínia Woolf assusta-se com a ideia de escrever “como mulher”. O que importa, na perspetiva dos filósofos, é que a escrita produza um “devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de parcourir et d'imprégner tout un champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir”. (Deleuze e Guattari 1980: 338).

Para contaminar os homens, as *Novas Cartas Portuguesas* utilizaram a simbologia estereotipada da mulher. A produção das cartas durante nove meses, aliada ao tema predominante —o amor paixão— conduz-nos a ver nesta gestação o caminho da paixão crística desta vez no corpo de uma Maria encarnada Ana, Mari-ana. O carácter fragmentário e múltiplo destas cartas marianas sugere-nos o patchwork elaborado através de uma tecelagem manual, como se de uma colcha se tratasse. A colcha, uma das mais claras e populares imagens de feminilidade, reenvia-nos à mulher que espera o amor e nesta espera, pacientemente, borda, tece, junta os fios e as cores. O mito de Penélope assim retomado pretende que acreditemos que o destino das mulheres é esperar pelos homens, e esperar pacientemente. Porém, sobretudo a partir destas novas cartas, as mulheres desfazem os pontos antigos do passado, criam outros desenhos, novos matizes, à espera de encontrar o seu próprio alimento, o seu ser, soltando a voz, a palavra, a escrita.

Herdeira de “uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo” (Pintasilgo 2010: XXVII), Adília Lopes re-escreve o testamento deixado pelo mito Mariana na aporia essencial de ser um testamento sem defunto já que Mariana permanece presente e a re-escrever-se continuamente. Neste sentido, as *Novas Cartas Portuguesas* afirmam-se no espaço público propondo a re-escrita de cartas de um ser que provavelmente nunca existiu mas que, apesar de tudo, se diz mulher e portuguesa. Da mesma forma o faz Adília, à sua maneira pós-moderna ou demasiado moderna, confirmando o seu berço e declarando simultaneamente uma poli-identidade encontrada nos seres que povoam a sua escrita. A escrita desta e doutras mulheres poderá também fazer-se porta-voz de novos rumos, de viagens ainda por fazer, de outras subjetividades fundadas em novas identidades:

Caminho de iniciação – viagem ao centro de nós, de cada mulher, viagem ao centro do mundo e de suas circunstâncias – caminho a fazer-se simultaneamente em todos os registos: histórico, político, moral. Tentativa de resposta pessoal, sem pretensão de universalidade, a dizer o possível de cada história, o horizonte aberto, o marco ultrapassado. (Pintasilgo 2010 a: XLVII)

Na multiplicidade que oferece a escrita de Adília Lopes há uma intenção clara de se construir enquanto autora, portuguesa e especificamente poetisa, não obstante a

pejoratividade e polémica latentes, ainda hoje, neste último término. Afirmando-se como mulher, poetisa, ser vulnerável mas escudada no seu ofício, a escrita adiliana mascara-se numa linguagem poética que tende ao impessoal no exato sentido em que se pretende abarcadora e inclusiva. Surge nesta impessoalidade, a terceira pessoa, ilimitada e rizomática nas relações que gera com a multiplicidade do mundo. Fazendo prova de um nomadismo identitário que passa por vários devires, a poetisa proclama o parentesco global que nos une numa cadeia do ser primordial, de terceira pessoa, não delimitada pela forma social da (primeira) pessoa. A viagem ao centro do seu mundo, ao mais íntimo do seu corpo salda-se pela resposta desarmante que nos oferece Adília: “o mundo é uma casa de passe”, “um matadouro disfarçado” (Lopes 2009: 342) e as suas poesias, joias e armas que, numa aliança inesperada, lutam lado a lado.

Referências bibliográficas

- Amaral, Ana Luísa (2010), “Breve Introdução”, in Barreno, Maria Isabel et al., *Novas Cartas Portuguesas*, edição anotada, org. Ana Luísa Amaral, Lisboa: D. Quixote, XV – XXVI.
- Barthes, Roland (1989), *O Grau Zero da Escrita*, trad. Maria Margarida Barahona, col. Signos, Lisboa: Ed. 70.
- Cixous, Hélène (2010), *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, pref. Frédéric Regard, Paris : Éd. Galilée.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1980), “Devenir-intense, Devenir-animal, Devenir-imperceptible...” in *Capitalisme et Schizophrénie – Mille Plateaux*, col. “Critique”, Paris: Les Éditions de Minuit, 284-380.
- Edfeldt, Chatarina (2006), *Uma história na História: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, Montijo: Câmara Municipal do Montijo.
- Esposito, Roberto (2009), *Tercera persona – Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gil, José (2009), *Em busca da identidade – O desnorte*, Lisboa: Ed. Relógio d’Água.
- Guerreiro, Fernando (2002), “Crítica a *Dois ciprestes* de Adília Lopes” in AA.VV. (2002), *Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, orgs. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Lisboa: Angelus Novus Editora e Edições Cotovia, 330-336.
- Gusdorf, Georges (1991), *Lignes de Vie 2 – auto-bio-graphie*, Paris : Ed. Odile Jacob.
- Klobucka, Anna (2006), *Mariana Alcoforado – Formação de um mito cultural*, col. Temas Portugueses, trad. Manuela Rocha, Lisboa: INCM.
- (2009), *O Formato Mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Coimbra: Angelus Novus.
- Lopes, Adília (2009), *Dobra - Poesia Reunida 1983-2007*, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim.

- Losada, Elena Soler (2003), “Mariana ya no es Alcoforado: variaciones, subversiones y parodias en *Novas Cartas Portuguesas* y en la poesía de Adília Lopes”, *Actas del I Congreso de la Asociación de Lusitanistas del estado español*, Palma de Mallorca, 160-173.
- mãe, valter hugo (2010), *a máquina de fazer espanhóis*, Carnaxide: Alfabeta Editora Objectiva, 9ª ed.
- Marques, Carlos Vaz (2005), “Entrevista a Adília Lopes” in *Programa Pessoal e Transmissível*, TSF, Lisboa: Diário de Notícias, 17 de Junho.
- Owen, Hilary e Cláudia Pazos Alonso (2011), *Antigone’s Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women’s Writing*, Plymouth: Bucknell University Press.
- Pintasilgo, Maria de Lourdes (2010), “Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)” in Barreno, Maria Isabel et al., *Novas Cartas Portuguesas*, edição anotada, org. Ana Luísa Amaral, Lisboa: D. Quixote, XXVII – XXIX.
- Pintasilgo, Maria de Lourdes (2010 a), “Prefácio (leitura longa e descuidada)” in Barreno, Maria Isabel et al., *Novas Cartas Portuguesas*, edição anotada, org. Ana Luísa Amaral, Lisboa: D. Quixote, XXXI – XLVIII.
- Rocha, Clara (1992), *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2001), *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*, texto lido no lançamento de *Florbela Espanca espanca*, a 11 de março de 2000, publicado, via eletrónica, no Ciberkiosk, www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk/livros/adilia.html.
- Sousa, Sérgio Paulo Guimarães (2003), “Adília Lopes: “Depois da literatura vem o paraíso” in *Literatura e Cinema – Ensaaios, Entrevistas, Bibliografia*, Coimbra: Angelus Novus, 61-71.
- Tàpies, Antoni (1974), *La Pratique de l’art*, trad. Edmond Raillard, pref. Georges Raillard, col. Folio/Essais, Paris: Ed. Gallimard.