

O CLUBE ÍNTIMO DE ADÍLIA LOPES¹

Adília Lopes's intimate club

Luiza Perez Feitosa²

Orientação: Profa. Dra. Raíra Costa Maia³

RESUMO: Pretendo neste artigo pensar a tessitura poética do livro *Clube da poetisa morta*, de Adília Lopes (1997), através de seis poemas. Muito foi dito sobre as marcas do comum (Baltrusch *et al*, 2024) e sobre o jogo com o elemento autobiográfico (Martelo, 2010) na poética contemporânea de Adília, proponho, portanto, uma análise de como, nos textos, o *efeito poético de intimidade* é enfocado, por meio da exposição figurada de elementos e registros do âmbito privado. Nesta pesquisa de natureza descritiva, parto do conceito de *estritamente íntimo*, pensado por Ana Cristina Cesar (1999), em sua face crítica, e revisitado por Siscar (2016). Ademais, discuto como algumas das múltiplas tônicas da poesia de Adília – a melancólica, a humorística, a questionadora do mundo contemporâneo... – se encaixam em um projeto que faz da figuração intimista o seu tom. Nesta exposição, o desconcertantemente banal e ínfimo é matéria e forma dessa poesia híbrida e do seu diálogo com o mundo e o “eu” contemporâneos, considerando o postulado por Siscar (2011; 2016) e Agamben (2009).

Palavras-chave: Íntimo; Figuração; Poesia; Contemporaneidade; Adília Lopes.

ABSTRACT: In this work, I intend to examine the intimate fabric of Adília Lopes's book *Clube da poetisa morta* (1997) through six poems. Much has been said about the marks of the common (Baltrusch *et al.*, 2024) and the interplay with the autobiographical element (Martelo, 2010) in Adília's contemporary poetry. Therefore, I propose an analysis of how, in these texts, the poetic effect of intimacy is focused through the figurative exposition of elements and registers of the private sphere. I begin with the concept of the strictly intimate, as conceived by Ana Cristina Cesar (1999), in its critical aspect, and revisited by Siscar (2016). Furthermore, I discuss how some of the multiple facets of Adília's poetry – the melancholic, the humorous, the questioning of the contemporary world – fit into a project that makes intimate figuration its tone. In this exhibition, the disconcertingly banal and insignificant is the material and form of this hybrid poetry and its dialogue with the contemporary world and “self”, considering the postulates of Siscar (2011; 2016) and Agamben (2009).

Keywords: Intimate; Figurative; Poetry; Contemporaneity; Adília Lopes.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras - Português da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), cuja banca de defesa foi composta pelos seguintes membros: Profa. Dra. Raíra Costa Maia Prof. Dr. Jonas Jefferson Leite, na seguinte data: 20 de agosto de 2025.

² Graduanda em Licenciatura em Letras - Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

³ Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Adília Lopes, poetisa lisboeta, estreou a sua poesia aos 24 anos, no *Anuário de Poetas Não Publicados*, pela editora Assírio & Alvim. Um ano depois, em 1984, lançou *Um jogo bastante perigoso*, o seu primeiro livro de poesia. Em meio a um contexto português pós-vanguardas e neovanguardas dos anos 1950 e 1960, “nada afeito às experimentações fora dos padrões já relativamente institucionalizados” (Ornellas, 2011, p. 33), Adília finca o pé na cena literária portuguesa, destoando de boa parte das convenções poéticas, sejam tradicionais ou vanguardistas. Desde então, escreveu 35 livros, sendo o mais recente “*Choupos*”, publicado em 2023. Sua morte, em dezembro de 2024, suscitou manifestações de poetas e leitores pelo mundo, assim como pronunciamentos de figuras como o presidente português Marcelo Rebelo de Sousa⁴. Apesar das diversas homenagens de visibilidade, não é fácil definir a relação da literatura de Adília Lopes com o cânone literário português. A questão se complexifica ao considerarmos a filosofia descanonizante⁵ (Baltrusch *et al.*, 2024, p. 21) da escritora, cuja poesia destoante é incômoda e questiona as hierarquias de poder: “A poetisa-fêmea/ toca viola/ o poeta-macho/ viola-a” (Lopes, 2024, pp. 460-461).

Embora autora de uma obra vasta, heterogênea e continuamente publicada ao longo de 43 anos, a poesia de Adília foi por muito tempo relegada a um lugar periférico, quando não ignorada, pelas universidades e espaços formais de legitimação crítica (Martelo, 2010, p. 223). A recepção acadêmica da poetisa, marcada pelo silêncio, vem sendo revista recentemente, com o surgimento do que podemos chamar de “estudos adilianos” (Baltrusch *et al.*, 2024, p. 23); com a publicação de revistas, artigos e livros que se preocupam com a sua literatura. Essa movimentação, ainda que tardia, revela alguma mudança nos modos de se pensar o “valor literário”, ou ainda o “valor poético” – quais os critérios para que se possua? Quem o define? Entre outros questionamentos que vêm ganhando mais espaço.

Naturalmente, este trabalho se situa em um contexto de interesse crescente pela obra de Adília, com a reedição de *Dobra: poesia reunida* (2024) e diversas antologias, inclusive por parte de críticos brasileiros, e as pesquisas desbravadoras de Rosa Maria Martelo (2004; 2010), Lúcia Evangelista (2012), Burghard Baltrusch (2024), Flora Sússekind (2002), Maria Lúcia dal Farra (2008; 2019), dentre outros e outras.

⁴ Pronunciamento disponível no Site Oficial de Informação da República Portuguesa, 31 de dezembro de 2024.

⁵ “Pode-se dizer que existe na obra adiliana uma filosofia ‘descanonizante’: uma filosofia na qual nenhuma forma discursiva pode ser considerada ‘indigna’ de ser investigada ou ensinada.” (Baltrusch *et al.*, 2024, p. 21).

Por sua vez, neste trabalho, o *corpus* de análise são seis poemas do livro *Clube da poetisa morta*, publicado em 1997. Esta pesquisa, de cunho descritivo, se dará em torno do *efeito de íntimo*, a partir do elaborado por Cesar (1999) e revisitado por Siscar (2016). De início, considero como pressuposto que:

O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma Verdade, não se propõe simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir. Com isso fica com mais mobilidade, sai e entra mais à vontade, ainda mais que se encontra desobrigado de solenizar o seu verso. (Cesar, 1999, p. 164)

A intimidade não é uma finalidade de escrita, na medida em que o eu empírico do poeta não é o ponto de partida ou de chegada do poema (é o que dizia, aliás, Ana C. em seus textos críticos); nem é exatamente apenas um campo semântico, entre outros, submetido ao fingimento generalizado de um projeto estético positivo, que se sobrepõe à experiência, como algo que vem de fora e o redime. Seria, antes um campo de interesse, de enfoque, um dispositivo tradicional a ser trabalhado e a partir do qual essas coisas se tocam, se alimentam, se colocam em questão, a partir do qual vão gerando sua fascinação específica. (Siscar, 2016, p. 73)

O descompromisso com uma “Verdade” acarreta numa abertura de possibilidades e sentidos do poema. A fronteira entre o eu lírico e o eu empírico assume uma porosidade que permite, por exemplo, a figuração da intimidade, enquanto campo de enfoque, tecido no texto poético. A desobrigação de solenizar o verso, sobre a qual fala Cesar (1999), é explorada na poética de Adília, que também “entra e sai” de abordagens diversas da relação entre a ficção, o poético e o real. Aliás, em seus projetos, Adília brinca e mistura os sentidos do que seria uma autora empírica e lírica. O próprio título, *Clube da poetisa morta*, nos adianta alguns aspectos que são importantes nesse projeto literário: a marcação de gênero, polêmica, por sinal, de “poeta”, que já se pressupõe “neutro”; e “clube”, ou seja, um coletivo, talvez não de pessoas, mas de coisas, referências, personagens, lugares, em uma espécie de domínio lírico-subjetivo (Süssekind, 2002, p. 206). “Morte”, por sua vez, remete à “morte do autor” barthesiana (1967), mas provoca, ao levantar a ambiguidade: a quem pertence o clube? À voz-poetisa? À autora Adília? Essas questões se repetem ao longo dos poemas em função da intimidade enquanto enfoque. O texto não se quer apenas texto (Cesar, 2016, p. 303), o livro não se quer apenas livro; a ficção e a realidade ganham novos entrelaçamentos na obra de Adília.

Sob a ótica da encenação íntima na “nova poesia” (Siscar, 2016, p. 74), serão analisados alguns poemas do livro partindo das perguntas: a partir de quais procedimentos e características discursivas se constrói a intimidade? Diante das múltiplas faces da poesia de Adília – a ironista, a melancólica, a humorística, a questionadora do mundo contemporâneo – como se realiza o

subjetivo e o íntimo? Como os anseios típicos de uma poética da contemporaneidade, para Siscar (2016) e Agamben (2009), aparecem nos poemas selecionados em diálogo com figurações do âmbito íntimo?

Afirmo, de início, que pretendo menos formular respostas encerradas e mais discutir as perguntas a partir dos poemas, após isso, com alguma sorte, elaborar novas perguntas; penso que isso seja um ganho da pesquisa. Quanto ao caminho analítico, entendo que o efeito estético do íntimo seja tecido a partir de imagens do comum: o familiar, o cotidiano, o doméstico, os objetos, os provérbios populares; elementos que, sem dúvida, foram notados pela crítica⁶. O hibridismo formal, por sua vez, serve de costura do tecido imagético. O jogo de palavras afiado, as faces diversas, o prosaico e a exposição de um universo íntimo são algumas das características que tornam esta escrita “manifestamente difícil de catalogar” (Martelo, 2004, p. 107). O desencaixe do *Clube da poetisa morta* se dá pela sua atualidade temática e formal, pensada por teóricos da literatura contemporânea. Com efeito, Adília “trouxe à literatura portuguesa o maior desassossego do final do século XX” (Almeida, 2016, p. 9).

A partir da constatação de um efeito de inquietação e incômodo diante da obra de Adília, o tema proposto aqui se mostra relevante e atual. A escolha do livro e dos poemas ocorreu pelo critério de maior ocorrência de *figurações íntimas*, a partir de diversos mecanismos, explorados ao longo da análise. No mais, basta um levantamento bibliográfico simples para perceber que *Clube da poetisa morta* se trata de um ponto cego da crítica especializada. Esse fenômeno provavelmente se dá pela extensa obra de Adília, que ainda é desproporcional aos seus estudos. A escolha une o critério analítico à implicação com os estudos da poetisa e, por conseguinte, da poesia contemporânea em língua portuguesa.

Apesar do interesse significativo das pesquisas em literaturas contemporâneas, noto que ainda são diminutos na academia os debates e disciplinas que propõem discussões acerca da poesia contemporânea. Especialmente quando se tratam de autorias femininas, é importante dizer, mesmo em um cenário europeu, como é o caso de Adília. Portanto, é da ausência de espaço que o presente trabalho surge, do desejo de explorar novas dicções, a partir de referências teóricas que acompanhem essa atualidade. Assim, a pesquisa pode, quem sabe, contribuir para o fomento de debates acerca das obras da poetisa, sempre no sentido de ampliar as movimentações em torno desta poética tão singular, longe de uma tentativa – fadada à frustração – de dar conta de sua complexidade.

⁶Baltrusch (2024), Martelo (2004), e Sússekind (2002), para citar alguns.

Para organizar a proposta analítica, o trabalho se dividirá em três subseções, que são, no meu entendimento, pontos-chave para discutirmos a encenação íntima: (2.1) Cotidiano, poesia e redescições (2.2) Dos hibridismos e (2.3) Clube da poetisa contemporânea.

2.1 Cotidiano, poesia e redescições: "a poesia de cada dia/ dai hoje"⁷

Dentre as diversas faces da poesia adiliana, o elemento cotidiano, transcrito a partir de um vocabulário também trivial, tem certa recorrência em *Clube da poetisa morta*. O comum enquanto matéria de poesia, por si só, não é exatamente uma inovação. Sabemos que grandes nomes da poesia modernista tinham como projeto as aproximações entre o poema e o que é próprio do dia a dia, com a língua do dia a dia.

Desde os anos 30, Manoel de Barros também reflete e brinca com o que é passível de matéria poética: “Todas as coisas cujos valores podem ser/ Disputados no cuspe à distância/ Servem para poesia” (Barros, 2019, p. 9). Adília é fruto de um contexto português pós-vanguardas e contemporâneo da literatura. Há no livro uma defesa poética quase que implícita da liberdade de temas. Isso porque suas obras já são tecidas sob esse pressuposto, não deixando margem para outra alternativa. A poesia adiliana é de uma liberdade radical, assim afirma Martelo (2010, p. 16):

Leitora assídua de Barthes, ela parece ter-lhe prestado atenção, quando este semiótico defendeu que a língua é fascista porque obriga a dizer, e, enquanto poetisa, ocupou-se em descobrir como fugir-lhe às imposições. Elaborou um discurso poético desviante (de tão próximo do mais comum e vulgar), encontrando assim uma forma de minar a rede de relações sociais e humanas que continua a promover a servidão, se bem que de maneiras mais ínvias, tantas vezes de aparência muito livre e libertária, para melhor distrair os que servem desse seu servir.

A liberdade fôrmica e temática expande as possibilidades de composição imagética e torna possível novos efeitos de sentido. A poética que se utiliza do ínfimo reconhece a presença da poesia no que é terreno, perto de nós. Nos objetos, nas marchinhas, nos animais, no passeio pela cidade, na vida. Quanto à relação entre vida e poesia na poética de Adília, Sales (2017, p. 148) nos esclarece:

A vida vista como poesia e a poesia vista como vida ou, pelo menos, que cria novas vidas às vivências dos sujeitos, provenientes de vários tempos, espaços e meios. O instante, o tempo cronológico, os acontecimentos diários e o ritmo de vida de Maria José⁸ confluem para a presentificação da escrita como ato de existir.

As vozes poéticas adilianas, ao fazerem e refazerem o mundo a partir de seus olhares, brincam com a ilusão de fronteira entre interior e exterior, vida e poesia. Vejamos no poema:

⁷ (Lopes, 2024, p. 654)

⁸ Nome de batismo de Adília Lopes.

HAIKAI

Tiraram as duas cobras
de ferro
que estavam à porta
da pastelaria Paraíso
na Alexandre Herculano

Nos quintais
das traseiras
há limoeiros
e nespereiras

A avó Zé e a tia Paulina
nasceram e morreram
na mesma cama

A lavadeira chamava-se
Guilhermina Rosa
(abraçei-me à roupa lavada
a chorar)

O procurador da senhoria
moveu uma acção de despejo
à avó Zé

A Maria guardava
as fotografias dos namorados
numa caixa de sapatos

A Lourdes batia
na Neva

A avó Zé emprestou
uma cómoda à Malheiros
a Malheiros nunca a devolveu

Kermesse de Paris
Paris em Lisboa

A tia Balbina
era preta

Às quintas-feiras
jogava-se a sueca
com tia Ermelinda
e uma maria

Mascarei-me de dama antiga
e subi ao palco do Politeama
(Lopes, 2024, p. 392-394)

O que se espera do haicai é a economia, a tentativa de apreender o essencial, a captura do instante, o passo para trás. Adília ora reproduz aspectos dessa forma poética, por meio da diminuição, do corte brusco e do ritmo, ora ironiza-a. O poema se constrói a partir de um narrador e personagens, termos próprios da literatura em prosa⁹; mas essa é em versos.

Por meio de uma fluidez resultante da ausência de pontuação e das estrofes curtas – que dão a impressão de uma sequência de haicais –, constroem-se imagens extremamente cotidianas e difusas. Difusas porque há uma grande quantidade de referências especificadas: personas femininas com nome próprio e parentesco com a voz poética, muitos lugares específicos e hábitos particulares. Esta teia narrativa, composta por cobras, pastelaria, limoeiros e nespereiras, avó Zé, tia Paulina, Maria, maria e sueca (dentre vários) tem como costura comum o olhar do eu lírico, que observa, atento, as movimentações todas. Quanto à quantidade de personas, objetos, espaços, hábitos e descrições, Martelo (2004, p. 114-115) relata uma reação de estranhamento:

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.

Mesmo um leitor mais ou menos familiarizado com a literatura produzida na contemporaneidade pode se questionar quanto à poeticidade dos textos do livro, como diz Cesar, “A nova poesia está à solta, e pode assustar” (1999, p. 166). Especificamente nos poemas da poetisa, pelo deslocamento da enunciação, que comumente desloca o lirismo do eu poético em favor de uma narrativização (Süssekind, 2002, p. 220) de redes de discursos literários, como nos diz Martelo (2004, p. 115). A musa que corta a língua da voz poética (o que faz referência ao poema “A minha Musa”, contido em *A pão e água de colônia* (1987)) é justamente o fazer ficção, ou ainda o fazer poético, o que nos diz da relação imbricada entre ficção e realidade, poesia e vida, nos escritos da autora.

Assim, a poesia de Adília incorpora a concepção do mundo, e do que há de impertinente e desimportante nele, como potencialmente literário. Ao incorporá-lo, Adília reinventa o mundo uma segunda vez, já que a primeira foi ao olhá-lo. O poema acima encena esse olhar, que, longe de ser limpo, neutro, ou verdadeiro, é marcadamente contaminado pela subjetividade de quem olha; ainda que a marca, quando mais explícita, apareça fechada entre parênteses.

Apesar do encadeamento de imagens e da aproximação com a narrativa, o poema não faz uso do tom explicativo e descritivo para que se compreenda a relação entre as construções

⁹ Ou “figura(s) de prosa”, nos termos de Agamben (1996).

imagéticas dispostas uma após a outra. Pelo contrário, cada verso contém um plano imagético, meio fotográfico, meio cênico, que vão se sobrepondo e resta ao leitor a expectativa de que, ao fim, haverá um desfecho que conecte as informações à voz que fala.

Adília, apesar da vasta obra e das inúmeras faces, conserva a brincadeira com as expectativas como tônica constante em suas produções. As pistas mais explícitas de subjetividade e das características da voz lírica são os parentescos todos, dentre tias e avós, o parêntese abafado “(abraçei-me à roupa lavada/ a chorar)”, e a última estrofe, nosso desfecho. O (des)contraste entre *o mundo* e *o eu* é uma peça chave do poema: uma redescritura – para me aproximar do termo de Martelo (2004, p. 114) – do mundo pretensamente exterior implica em um olhar subjetivo para o *outro*.

Prova da contaminação subjetiva do olhar, no poema, é o seu claro direcionamento para as mulheres e suas ocupações. Há a lavadeira com nome e sobrenome; a tia (despejada) e a avó, que nascem e morrem no mesmo lugar; Maria, que guarda fotos dos namorados. Esse mundo descrito não é de quaisquer cenas cotidianas, mas de vivências femininas (e destaque aqui o plural) em um contexto ainda patriarcal (de espera, com limitações ao doméstico..) e de subalternização interseccional: “A Tia Balbina/ era preta”, como se essa descrição em parte bastasse para contá-la.

Se o haicai é, quase como a fotografia, “uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (Campos, 1972, p. 65), é possível lermos no poema a defesa de uma suposta “realidade circunstante” enquanto fundante do mundo interior, ou da subjetividade encenada no texto. A voz poética, que conta em tom memorialista cenas aparentemente impertinentes destas mulheres, nos expõe a subjetividade enquanto produção também de um imaginário, construído pela experiência social e cultural. Simultaneamente, a poesia é construtora da cultura e do imaginário. Se o poema figura uma teia subjetiva, costurada pela cultura, a literatura, em paralelo, também constrói o imaginário do qual falamos, e a subjetividade. Adília redescreve¹⁰ o mundo mais uma vez.

Já que um “tom memorialístico” demanda técnica e construção, no poema temos a maioria dos verbos no passado, o que remete à contação, ou ao relato. E é interessante pensar no verso “Às quintas-feiras/ jogava-se a sueca/ com tia Ermelinda/ e uma maria”. É bonita a construção “e uma maria”, porque a Maria que guardava fotos está grafada com a primeira letra em maiúscula e é *a* Maria, não *uma* maria. Essa escolha, de tom informal, lembra algo da oralidade, compondo, assim, a tônica da memória. Até mesmo a grafia das palavras parece ter sido feita a partir de um critério puramente subjetivo, de afinidade com cada uma das

¹⁰ Termo de Martelo (2004, p. 114-115).

personagens. É esse tipo de construção, de intimidade, que me interessa, e Adília a realiza de forma milimétrica.

Ao passo que o mundo se movimenta e acontece sob os olhos do eu lírico, dentre nascimentos, mortes, despejos e kermesses, constrói-se uma espécie de cartografia íntima. O poema-narrativa se intensifica pelas colocações em primeira pessoa: “Mascarei-me de dama antiga/ e subi ao palco do Politeama”. Se finda com mais uma imagem contrastante: o disfarce (a máscara) e a exposição (o palco de teatro). É interessante a escolha por nomear o palco no qual se sobe: o Politeama, que é um grande teatro lisboeta. O detalhamento, de certa forma factível, tem repercussão ao figurar uma conexão vida/poesia, além de tornar a cartografia íntima mais convincente.

Se em “*HAIKAI*” a enunciação é predominantemente narrativa, a princípio exterior à voz poética, em “*Meteorológica*” temos um eu lírico mais marcado, assim como a figuração de sentimentalismo:

Meteorológica

Deus não me deu
um namorado
deu-me
o martírio branco
de não o ter

Vi namorados
possíveis
foram bois
foram porcos
e eu palácios
e pérolas

Não me queres
nunca me quiseste
(porquê, meu Deus?)

A vida
é livro
e o livro
não é livre

Choro
chove
mas isto é
Verlaine

Ou: um dia
tão bonito
e eu

É interessante observar que o poema é construído por versos muito curtos, compostos por uma ou poucas palavras, e quase não faz uso de sinais de pontuação. Essas características definem o ritmo: leve e fluido, o que se contrapõe, já de início, ao tom melodramático que se espera após os dois primeiros versos, que remontam a uma longa e antiga tradição de poemas que tematizam a desilusão amorosa. Há também uma semelhança de sons em cada estrofe, como o predomínio de “d” no início, temos as palavras: “Deus”, “deu”, “deu-me”, “de”. A prevalência sonora é bruscamente interrompida pelo verso “o martírio branco”, que é, de fato, uma expressão brusca, por ser pouquíssimo convencional quando se trata dessa tradição.

O paradigma do sofrimento amoroso melodramático é recriado por Adília de muitas maneiras: sonoramente, ritmicamente, intra e inter estrofes. A voz poética, que se lamenta e questiona a ausência de um objeto amoroso, o faz com certo alívio inconventional e ambivalência: Deus não deu um namorado, *mas* deu outra coisa; é um martírio, *mas* um martírio branco. A segunda estrofe reforça essa tônica de forma muito característica do modo adiliano de fazer poesia, desmembrando e refazendo as expressões populares “jogar pérolas aos porcos” e, mais tipicamente portuguesa, “olhar como boi para palácio”. A linguagem popular, reinventada, ganha uma nova significação: a voz poética refere-se a si com uma superioridade incomum ao lugar do qual fala: de solteira.

O efeito de estranheza se potencializa ao considerarmos a voz feminina, pensando na marcação de gênero do título e no lugar de espera e lamentação historicamente associados à mulher na tradição literária portuguesa. A superioridade quase arrogante do eu poético aos possíveis namorados e o exagero dessa afirmativa produz também uma impressão de ingenuidade. O efeito é construído ao longo do poema pela forma aparentemente trivial de se fazer poesia, com metáforas simplórias vindas de provérbios e jogos “simples” de palavra e letra. Para Martelo (2010, p. 218), “o modo como Adília Lopes olha para a linguagem, a maneira como persistentemente a experimenta, questiona, desloca e analisa nada tem de fútil ou de inocente”. O elemento ingênuo, espontâneo e sincero é também produzido. Assim, a figuração de uma intimidade se dá por via da admissão da ambivalência na construção imbricada do poema: ao mesmo tempo em que há uma dramatização excessiva, que anuncia ser artifício, há certa melancolia no texto, que soa sincera e sutil: “Não me queres/ nunca me quiseste”, “Choro/ chove”. O título também contribui para essa percepção.

A subjetivação no poema se faz no caminho da complexificação do eu lírico, que nos adverte: “A vida/ é livro/ e o livro/ não é livre”. Adília, mais uma vez, põe em xeque os conceitos de sujeito lírico e sujeito empírico e de vida e ficção. A estrofe seguinte reforça: “Choro/ chove/ mas isto é/ Verlaine”. O “mas” pode deixar a dúvida: o choro deste “eu” é sincero ou é produto de uma elaboração poética, seja enquanto leitora ou poetisa? Evangelista (2012, p. 42) oferece um caminho:

O artifício da subjetivação poética não será um meio no qual a poetisa tematizará obliquamente os sentimentos, mas passa a ser visto como *veículo* para que a subjetividade possa apresentar-se tal como é: *em devir*. (...) Equilibrando-se na instabilidade entre a verdade e a simulação (e a simulação como verdade, e a verdade como simulação...), *o público e o privado, o literário e o não-literário, os poemas adilianos reelaborarão as questões em torno da subjetividade poética da modernidade*. (grifo meu)

Como diz Evangelista, os poemas de Adília complexificam – e reelaboram – o discurso do poeta como fingidor, sem negá-lo, mas adicionando que a vida é o livro: a verdade é simulação e a simulação não se livra, por ser verdade em alguma medida. Quanto ao nível de figuração do “choro”, o título, “Meteorológica”, também nos diz alguma coisa. Há uma personificação do adjetivo, já que o título não é “meteorologista”, por exemplo. A escolha permite a marcação de gênero e a presença da palavra “lógica”, que faz sentido pelo jogo quase anagramático de palavras que constrói o poema. Concomitantemente, mantém-se o significado da palavra: observação dos fenômenos atmosféricos¹¹. A definição se relaciona com os versos “choro/ chove” e coloca a voz poética enquanto observadora de sua meteorologia, da meteorologia da ficção.

A última estrofe é uma lamentação, tanto quanto a expressão “que pena”: “um dia tão bonito/ e eu não fornico”. A escolha lexical pega o leitor desprevenido e é particularmente engraçada, assim como a rima (bonito/fornico), tão simples que remonta à ideia de ingenuidade, agora junto ao elemento sexual. O desejo entra na equação amorosa e o leitor desconfia: o martírio branco só é martírio pela impossibilidade de “fornicação”? O ápice do poema é a quebra com a tradição poética, que ganha uma nova roupagem no Romantismo, do sofrimento por amor. Principalmente pensando na tradição de cantigas de amigo, com a presença de uma voz feminina que chama, por vezes apresenta o elemento erótico, mas não comumente separa-o do sentimento amoroso; não lamenta simplesmente pela ausência de sexo. Esta voz adiliana não só deixa o desejo explícito, mas insinua o pornográfico com a escolha lexical.

¹¹ Dicionário Online de Português, 2009-2025.

Há melancolia, drama, sexo, firmamento de posição em relação à encruzilhada vida/poesia e existe o humor, muito bem realizado por sinal. E essa combinação me parece particularmente difícil de se construir e atingir.

2.2 Do hibridismo: “Quanto mais prosaico/ mais poético”¹²

Parto, nesta seção, da seguinte consideração de Siscar (2016, p. 163-164), “Creio que um pensamento do hibridismo é necessário, nas suas diversas manifestações. De certo modo, a própria poesia aponta para ele, ao colocar em primeiro plano a difícil questão dos seus limites, de suas margens.”. A poesia, naturalmente, tem algo de hibridismo, de mutação, de limites esponjosos. No entanto, pensando em uma tradição romântica, por exemplo, há um reforço e nova roupagem de características da enunciação lírica: metaforizada; codificada; com temas, registro e formatações restritas. Já foi apontada na seção 2.1 uma espécie de hibridização nos poemas de Adília Lopes, enquanto estruturação interna dos textos. Como vimos, ao deslocar a enunciação lírica, Adília faz uso do registro *prosaico*, que varia de formato, aproximando-se da narrativa. Há uma hibridização do poema que, mesmo ainda em versos, tensiona as suas fronteiras e emula gêneros como a anotação, a anedota, o diário; sem contar as combinações entre esses.

O debate sobre a relação e distinção entre prosa e poesia é extenso. Considero, aqui, a noção de prosaico, que, na interpretação de Martelo (2010, p. 211) de Dessons (2002, p. 129), está “para lá da oposição literária prosa/poesia, ou mesmo, mais restrita e rigorosamente, da oposição prosa/verso”. Ela continua, “Quando Adília Lopes reivindica para si a célebre equação de Novalis, ‘quanto mais poético mais verdadeiro’, não o faz sem antes ter esclarecido que ‘quanto mais prosaico mais poético’”, se referindo a um poema de Adília do livro *Le Vitrail la Nuit – A Árvore Cortada*, cujo trecho dá título a esta seção.

De certa maneira, a concepção adotada por Rosa Maria Martelo se aproxima com o que é posto por Siscar (2016, p. 159):

Se a aproximação da prosa é uma tentativa de aproximação do real, de que em Agamben, especificamente, a prosa é a metáfora filosófica de um pensamento que se constrói à vista de todos, lugar despossuído do ideal messiânico da revelação (...), associado tradicionalmente à palavra poética.

Nesta perspectiva, a caminhada em direção ao que se supõe real, por meio de uma

¹² (Lopes, 2006, p. 60)

hibridização de rompimento com a normativa tradicional é o que pode explicar a guinada prosaica da poesia moderna. Assim, essa movimentação é, para Siscar (2016, p. 160), sintoma da “crise da poesia”, que se manifestou pós-vanguardas, na contemporaneidade. A obra de Adília de fato tem uma estética de construção “à vista de todos” e incorpora o prosaísmo como artifício nato da poesia, ou uma “questão de poesia” (Siscar, 2016, p. 161). Trata-se de uma estética da ambivalência: o poema que brinca de narrativa, o verso que brinca de prosa. A indefinição caminha, no meu entendimento, em direção à figuração de uma intimidade: “É então na medida em que trazem uma vida completamente reconhecível que os poemas de Adília criam efeitos de deslocamento e suspensão do comum compartilhado” (Evangelista, 2011, p. 20). Esse efeito de suspensão do privado e do coletivo aparece no poema:

Prêmios e comentários

A avó Zé e a tia Paulina
deram-me os parabéns
e disseram
agora já é uma senhora!
a Maria disse
parabéns por quê?
é uma porcaria!
quanto a comentários
a poesia e a menarca
são parecidas

—

Em 72 recebi
o prêmio literário
dos pensos rápidos Band-Aid
o prêmio foi uma bicicleta
às vezes penso
que me deram uma bicicleta
para eu cair
e ter de comprar pensos rápidos
Band-Aid
é o que penso dos prêmios literários
em geral
(Lopes, 2024, p. 301-302)

Prêmios e comentários é um poema que tem como premissa, anunciada, o comentário. Podem ser observados dois acontecimentos principais, divididos em estrofes: a menarca (1) e a conquista de um prêmio de poesia (2). Na primeira parte, existe a construção cênica do ambiente familiar, marcado pelas figuras “avó Zé”, “tia Paulina” e “Maria”, que também aparecem em “*HAIKAI*”. É interessante notar que a presença das mesmas personas causa um efeito de suspensão e continuidade dos elementos do universo íntimo adiliano, que ultrapassa o

poema. É dissipado e ganha novas significações em outros textos do livro.

O poema acima figura um relato com potencial factível de acontecimentos, em primeira pessoa, formulando “uma cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade, fingimento e alterização que foi determinante para a tradição da poesia moderna” (Martelo, 2010, p. 219). Pelo contrário, parece constituir como seu tom a guinada à pessoalidade, à intimidade. E a “menarca” é um bom exemplo disso, historicamente relegada ao ambiente privado, ao segredo. Se não é exatamente comum abordar a menstruação no poema, mais dessacralizador ainda é comparar poesia e menarca. Mas há sentido na comparação, cuja medida é o olhar da sociedade (“quanto a comentários”). Simbolicamente, o paralelo se mantém interessante ao nos voltarmos para a simbologia cíclica e de transição da menarca; e da poesia, nunca acabada em termos de sentido, sempre em renovação e devir.

Na sequência, na segunda metade do poema, a temporalidade parece saltar, mas o tom memorialista (“Em 72 recebi”) e desprezioso (“às vezes penso”) se mantêm. O elemento ínfimo também. Mas agora com uma crítica afiada e humorada aos prêmios literários enquanto legitimação séria e respeitada. O humor os ridiculariza e faz-se crítica ao caráter mercadológico desses espaços legitimadores. Assim como a menarca, a renúncia ao respeito por prêmios de literatura não é, nem de longe, o que se espera da enunciação lírica. Aliás, parece haver no poema uma aversão ao lirismo, à metaforização, aos códigos. Malufe (2009, p. 150), ao comentar a poesia de Ana Cristina Cesar e a chamada literatura marginal brasileira, afirma os seus procedimentos enquanto “fuga criadora, de movimento de abertura a novos sentidos e sensações, ou ainda, a modos de funcionamento menos codificados, menos marcados por uma concepção interiorizada e romântica do sujeito”. Penso que haja certa semelhança com a poetisa aqui em questão.

Adília experimenta os limites da poesia desde o título, que anuncia o tom. Há também a dessublimação da voz poética e a aproximação, no registro, no tema, no ritmo, do que é banal. A poetisa assume a prosa. “Assumir a prosa é caminhar, como diz Alféri, na direção do ‘ideal baixo’ da poesia, é descolar se da mistificação da altura e do sublime, atribuída à tradição poética e ao nome ‘poesia’.” (Siscar, 2016, p. 167).

A impressão de factualidade, que não é do meu interesse confirmar ou negar, e o registro prosaico causam, ainda, outro efeito: o de exposição de intimidade. A poesia de Adília é também de reconhecimento, em uma perspectiva ocidental, ao menos. A experiência simbólica da primeira menstruação, por exemplo, aparece numa atmosfera individual, mas tem um potencial coletivo. “(...) o universo de Adília Lopes é reconhecível, embora estranho (e estranho, embora vagamente familiar)” (Eiras, 2007, p. 199). A forma indecisa, híbrida,

constitui também o eu que fala: “Não apenas o *eu* se manifesta, mas a fragilidade que envolve esse eu parece ter ali um sentido mais grave, mais constitutivo daquilo que está em jogo no poema”, diz Siscar (2016, p. 73) sobre a poética moderna. Essa fragilidade pensada por Siscar se constrói, em Adília, muito pela exposição de um universo íntimo.

No mais, é de fato impressionante a presença de todas as imagens, traços e reflexões apontados em meio ao frescor do humor. Traço observado de forma diferente no seguinte poema sem título:

Duas irmãs solteironas
vivem juntas
com uma gata
que nunca deixam sair
Uma das irmãs casa
A outra pede-lhe uma carta
a relatar pormenorizadamente
a noite de núpcias
A outra manda-lhe
um telegrama
<Mana, solta a gata>

(anedota contada na aula pelo meu professor de Filosofia no Liceu Pedro Nunes, Dr. Arnaldo Pereira dos Santos)

(Lopes, 2024, p. 308-309)

O poema-anedota traz à tona o imaginário coletivo e patriarcal da “solteirona”: mulher, já não tão jovem, que vive com gatos e gosta de ler relatos da noite de núpcias de terceiros. Quase não há a marcação de uma voz lírica, somente a narrativa, suspensa. As imagens construídas são desconcertantemente pueris, o que, junto à enunciação (anti)lírica, caracteriza de fato uma aversão ao lírico romanesco. Apesar do tema e tom voltados para cenas banais, alguns símbolos são interessantes para a redescritção de um imaginário coletivo: o casamento enquanto salvação de uma dessas mulheres, que agora pode dizer para a irmã “largar a gata”, e a declaração de anedota, proferida pelo professor de filosofia. Dito isso, o próprio gênero anedota, enquanto narrativa curta, incorpora o humor e a piada. Assim, o leitor pode ficar desconfiado quanto à particularidade desse humor, que advém da caricaturização.

O parêntese explicativo, longe de ser um mero paratexto, pode ser lido como parte do poema e a esse adiciona sentido. O elemento não versificado pode gerar desconforto por ser um suposto anúncio de marca biográfica, recurso muito utilizado pela autora em outros textos. Esse é particularmente interessante pela quantidade de detalhes: o contexto de sala de aula de filosofia, a escola específica e o nome completo do professor. O excesso de descrição é um procedimento adiliano de pacto de intimidade (Süssekind, 2002), que repercute na impressão de

factualidade, de intimismo, como se fôssemos inseridos no universo que se descreve. Como em alguns poemas anteriores, há uma hibridização, especificamente entre poema/narrativa/anedota. O critério de prosaísmo de Siscar (2016) parece ser levado a outro patamar: para além de uma caminhada em direção ao “real” – que já tem uma carga de figuração –, o efeito de factualidade é decisório para a construção de sentido, do seu teor híbrido e da intimidade figurada, ou configurada. A hibridização adiliana se assemelha ao que Cesar (1999, p. 164-165) descreve como sendo da “nova poesia”, cuja marca é “o seu não compromisso com o metafísico, o que não implica desligamento ou falta de rigor” (Cesar, 1999, p. 164-165).

2.3 O clube da poetisa contemporânea

Apontei até aqui muita diversidade composicional nos poemas discutidos. Siscar (2016) considera o fim das vanguardas como marco de mudanças na concepção atual da poesia, que, agora, é feita sem “linhas mestras” para seguir. Para o autor, a produção poética contemporânea tem como ponto chave de diferenciação a diversidade de projetos e marcas autorais, que convivem simultaneamente (Siscar, 2016, p. 19). Observei, no entanto, ao longo da pesquisa, que a obra de Adília já tem, por si só, uma multiplicidade considerável. De temas, de faces, de vozes, de dicções e mecanismos. O que é consanguíneo à figuração da intimidade, já que o que é íntimo tem algo de multiface e contradição. Vejamos o poema que, como o livro, intitula-se *Clube da poetisa morta*.

Clube da poetisa morta

(Pedro Paulo Pinto Pereira, pobre pintor português, pinta portas painéis paredes painéis por pouco preço)

Merci, Santa Teresinha, namorados
que não tive, Faruk
os parentes ficaram com as cadeiras
os fãs com as cadeiras lésbicas
e o bilhete exposto na BN
comemora o centenário da poetisa
no sistema binário
que o mundo acaba depressa
e ninguém espera quatro anos
por uma poetisa
quanto mais cem
(Lopes, 2024, p. 284)

O poema, em versos livres, remete ritmicamente e formalmente a um comentário

despretensioso, ou, ainda, a uma anotação. O excesso do conectivo “e” dita uma cadência de informações apresentadas sem nenhuma formalidade; se trata uma lista de agradecimentos, com um quê fúnebre, devido ao título, às figuras mais diversas: namorados (que não teve), Santa Teresinha e Faruk. Em seguida, algo que remete a um testamento: “os parentes ficaram com as cadeiras/ os fãs com as cadeiras lésbicas”. É interessante notar a diferença do que fica para os fãs, que entendo como os leitores da sua poesia: as cadeiras lésbicas. Ou seja, ficam as referências¹³ ao universo íntimo-lírico da obra de Adília. Além das cadeiras, os elementos citados são tão específicos que remetem a uma ideia de individualidade, ou, ainda, de espontaneidade. De tão descontraído, constrói-se uma impressão de familiaridade da voz que fala com as referências citadas, como em “o bilhete exposto na BN”. Provavelmente “BN” refere-se à Biblioteca Nacional de Portugal, mas a siglação causa, no leitor, o efeito de estar diante de uma vida privada, íntima. Tanto é que não há marcas de um referente, como seria numa mescla epistolar, o poema simula uma anotação dessa voz-poetisa para si mesma. O leitor, enquanto telespectador quase indesejado, se reconhece nessa posição, de espiar pela brecha da fechadura o amontoado de referências e uma linha de raciocínio. A falta de explicações ou, sequer, pistas que conectem os símbolos mencionados é um procedimento de figuração íntima: se a anotação é para mim mesma, não há sentido em explicar que Santa Teresinha foi uma religiosa poetisa, por exemplo. Ou que Faruk aparece em outras obras e entrevistas da autora, como sendo o nome de sua gata (Cortez; Mestre, 2001, p. 7). A partir dessas marcas e do registro híbrido, figura-se a intimidade.

O poema, ainda, lança mão de uma observação do mundo, que funciona em “sistema binário” e “acaba depressa”. Não nos soam estranhas essas afirmações, frutos de uma concepção contemporânea das coisas em “pleno rosto”, já que “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (Agamben, 2002, p. 64).

A forma de encarar a temporalidade em crescente aceleração desde a modernidade é, aliás, tema muito explorado pela crítica contemporânea: “que o mundo acaba depressa”, diz a voz-poetisa. Em tempos de “crise da poesia” e agudização do sistema capitalista, como nos diz Siscar (2010, p. 17), observa-se a “perda” da posição de prestígio da literatura e, de forma mais aguda, do poeta, ou da poetisa. O poema incorpora tal preocupação, ou, nas palavras de Siscar (2010, p. 20), “sentimento de crise”: “e ninguém espera quatro anos/ por uma poetisa”, “quanto mais cem”. A voz adiliana, ao marcar o gênero numa palavra supostamente neutra, marca uma outra coisa: a sua posição e perspectiva enquanto poetisa que se reafirma como tal. O que, no poema, nos faz perguntar: se espera menos tempo por uma poetisa do que por um

¹³“As cadeiras lésbicas” é um poema de *A Pão e água de colônia* (1987).

poeta?

A abordagem do mal estar contemporâneo, especificamente em relação ao prestígio do artista, se reforça no parênteses: “(Pedro Paulo Pinto Pereira, pobre pintor português, pinta portas panos paredes painéis por pouco preço)”. A repetição da letra “p” gera um ritmo enfadonho e pode remeter a uma brincadeira de ridicularização do pintor, que tem seu trabalho anunciado e desvalorizado. A repetição sonora é, para Sússekind (2002, p. 211), um procedimento adiliano de “torções identitárias”, “figurações e desfigurações de subjetividade” recorrentes na sua obra. No texto, é um recurso humorístico e crítico que reflete a posição de telespectadora do mundo contemporâneo.

De fato similar a um clube da poetisa morta, o poema acima faz uso do excesso caótico de referências e símbolos, em tom fúnebre dramatizado. Incorpora também uma característica comum nos poemas discutidos nesta pesquisa: a atenção. Enquanto poetisa atenta à cultura, “de massa” e “erudita” – tensionando as duas – e ao estado das coisas na contemporaneidade, Adília marca pela diversidade enciclopédica de referências aparentemente exteriores à figuração de uma mitologia íntima. Para Agamben (2012, p. 62), no ensaio “O que é o contemporâneo?”, o poeta da contemporaneidade tece a sua literatura a partir do olhar, da percepção, inclusive do que há de fraturado em nosso tempo:

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

Ao mesmo tempo, ter os olhos sobre o mundo e as suas “trevas” implica em um distanciamento, ou suspensão, dele (Agamben, 2012, p. 69). Um olhar que se desloca para se fixar. Adília parece ter escutado quando o filósofo afirmou que “O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo (...)” (Agamben, 2009, p. 41). Em um livro mais recente, tece: “Dia sem poesia/ não é dia/ é noite escura/ Mas a poesia/ é noite escura”¹⁴. Adília não só aborda a interpelação das trevas e do mal estar dos tempos de hoje, mas admite o seu papel no fazer poético – enquanto “um jogo bastante perigoso¹⁵” – e na própria poesia, que é, também, noite escura. A simultaneidade e a ambivalência se incorporam ao poético. Vejamos o poema a seguir:

¹⁴ (Lopes, 2007, p. 11)

¹⁵ Título de seu primeiro livro (1985).

Preocupação com os meus cabelos

Cobras em vez de cabelos
afugentam os meus pretendentes
quem me dera ter os cabelos lisos
e usar franja
como a Sylvie Vartan
e a Françoise Hardy
Medusa colchão no toucado
Rapunzel de tranças cortadas
pela madrasta e pelo amante
suplico à Dona Lena
que me decapite
Judite Dalila Salomé Vidal Sassoon
me valham
o turíbulo da minha alcova
é varrido no chão
e deitado fora
pela Paula
a minha mãe mete-lhe
a gorjeta no bolso da bata
cumprido o sacrifício ritual
e eu Joana D'Arc
Maria Antonieta mártir das modas
arrefeço na Escola Politécnica
(Lopes, 2024, p. 298).

Se "(...) a situação de contemporaneidade serve para deixar em aberto o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal" (Pedrosa, 2015, p. 321), fazendo uso dessa condição, o poema tensiona a narrativa em meio ao registro prosaico: “cobras em vez de cabelos/ afugentam os meus pretendentes/ quem me dera ter os cabelos lisos/ e usar franja/ como a Sylvie Vartan/ e a Françoise Hardy”. Nos primeiros versos também há um embaralho entre o factível diarístico, com a citação de personalidades reais e representativas de um padrão de beleza europeu contemporâneo, e a ficção de Medusa, Rapunzel e sua madrasta má. Essa encruzilhada foi explorada na primeira seção deste trabalho, mas ressalto o seu caráter moderno que, em Adília, ganha um tom contemporâneo.

Preocupação com os meus cabelos tem como tônica a dramatização excessiva que tem início em uma suposta rejeição pela presença de “cobras em vez de cabelos”, o que se refere à figura da Medusa. A estrofe única, sem pontuação, atinge um efeito de escrita corrida, em fluxo. Gostaria de chamar atenção, neste texto, para as remissões constantes a uma espécie de fluxo de consciência, em uma escrita verticalizada, que se aprofunda em camadas de significação e consequência de um desencaixe inicial, aparentemente ligado à aparência dos cabelos. São citadas diversas figuras ligadas de alguma forma a cabelo ou cabeça: Vidal Sassoon, cabeleireiro famoso; Rapunzel, que tem como principal caracterização os longos cabelos em trança; Joana D’arc, decapitada, dentre outras. O poema parece rodar em círculos de (majoritariamente) figuras femininas, algumas comuns e próximas à voz poética: a mãe, Dona Lena e Paula. Trata-se de uma estética dos excessos: de referências e de dramatização.

O caráter fragmentário das imagens do poema são típicos de uma poética da contemporaneidade, bem como o movimento de colocar todas as figuras às quais o poema faz referência em pé de igualdade, em um mesmo plano enunciativo (“cumprindo o sacrifício ritual/ e eu Joana D’arc/ Maria Antonieta mártir das modas”). Correndo o risco de ser prolixa, reitero que, para além da marca do olhar para o mundo contemporâneo – com figuras contemporâneas – e de revisitação de símbolos antigos (como a Medusa), Adília desvia drasticamente do que se espera da enunciação lírica. Isso porque há o duplo tom ficcional e relato. Dramatização e sofrimento e, na outra face, a ironia do amontoado de figuras ligadas de alguma forma – grotesca, por vezes – aos “cabelos, cabeça, beleza e sacrifício” (Ornellas, 2011, p. 43).

Há, no entanto, uma expressão de sentimentalismo que escapa da dramatização, pela construção lexical, pela forma e disposição do poema e pela presença de um universo íntimo. Para além das pessoas e figuras citadas em tom eloquente, marcas como “o turíbulo da minha alcova/ é varrido no chão/ e deitado fora/ pela Paula” são carregadas de pessoalidade. A imagem-cena “minha mãe mete-lhe/ a gorjeta no bolso da bata/ cumprido o sacrifício ritual”, por sua vez, é a descrição de um ritual muito individual, mas estranhamente familiar.

“arrefeço na Escola Politécnica”, verso de fechamento do poema, lembra o desfecho de “*HAIKAI*” (“Subi ao palco do Politeama”). Novamente há a especificação do lugar, o detalhe aparece enquanto dispositivo que costura a vida, através de uma impressão de factualidade, à poesia. A partir desse procedimento, de apelo a uma suposta referência individual, constrói-se o elemento íntimo, carregado de afeto, não particularmente num sentido positivo, neste caso. “Arrefecer”, enquanto sinônimo de “esfriar” ou “desanimar” é uma escolha lexical interessante, que adiciona uma carga melancólica ao poema. Ou seja, o texto tem um curioso arremate final,

que amarra o fluxo vertical de consciência enquanto figuração de imaginário.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Explorei, ao longo do percurso analítico, algumas lentes teóricas da poesia de *Clube da poetisa morta*. Cada seção pôs os holofotes em um ponto principal da análise dos dispositivos de figuração íntima no livro. A pesquisa, enquanto processo reflexivo e investigativo, deslocou minha hipótese inicial. A figuração da subjetividade, o relacionamento entre a escrita e a vida, enquanto experiência vivida e observada, se complexifica no texto poético adiliano. Ana C. Cesar, em uma fala sobre literatura escrita por mulheres, elabora: “todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura” (Cesar, 1999, p. 303). A dança adiliana reelabora as questões em torno da subjetividade poética da modernidade (Evangelista, 2012, p. 42). Isso porque os procedimentos poéticos de Adília, sejam no campo do hibridismo da forma, sejam no entrelaçamento temático vida/poesia, fincam o pé no tempo contemporâneo. Sempre observando-o e dialogando com outros tempos e se colocando enquanto inserida neste tempo: “Acabou/ o tempo/ das rupturas/ Quero/ ser/ reparadora/ de brechas”¹⁶. Nas construções poéticas de Adília há uma costura do que, por definição, é conflitante.

Não foi um ponto previsto, em um primeiro momento de formulação de hipóteses, a presença de temas próprios às experiências femininas na contemporaneidade – ocidental, por vezes europeia, – como constituintes da figuração íntima adiliana. No entanto, Adília, ao entrelaçar um clube íntimo em suspensão – Tia Paulina, cadeiras lésbicas, nespereiras, palco do Politeama, prêmios literários, Escola Politécnica – e alusões a vivências de mulheres – vozes femininas, personas e suas narrativas – marcadas pelo lugar de subalternização, nos sugere que o imaginário social constitui o subjetivo. A poesia entra como o enlace de dois: do que se supõe eu lírico e eu empírico; de ficção e realidade; do eu e do outro. Tal entrelaçamento se dá longe de um lugar de passividade, mas de intervenção. O texto que não se contenta em ser texto (Cesar, 1999, p. 303), ou como diz a própria poetisa: “os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (Lopes, 2002, p. 445). Assim, apesar de cerzidos com a matéria do cotidiano vivo, para a poesia de Adília não basta comentar o mundo, mas refazê-lo. A literatura aparece em *Clube da poetisa morta* em sua função de manifestar a vida, por meio do que é do ínfimo, particular e, ao mesmo tempo, e estranhamente, compartilhado.

¹⁶ (Lopes, 2006. p. 573)

Se há, no livro, um “pacto de intimidade” (Süssekind, 2002, p. 206) e a construção de um clube lírico-subjetivo, brincando de suposta factualidade, há, simultaneamente, marcas de ficcionalização poética. Sejam por meio do hibridismo narrativo que se anuncia nos poemas, dos jogos anagramáticos e de repetição, das dramatizações excessivas, da ingenuidade performada. Para Süssekind (2002, p. 207), “sublinha-se (no processo de figuração adiliana) o seu caráter imaginário, fabricado”. Essa concomitância sinaliza a complexidade da poesia adiliana, que não quer ser só texto, mas se anuncia enquanto tal. Talvez também aí esteja a sua potência criativa.

Dito isso, percebo, ao fim do artigo, que a poesia adiliana se faz em um movimento de ampliação, de abertura. Se são incontáveis os caminhos analíticos dos textos poéticos em geral, mais ainda são as possíveis trilhas de pesquisa da poesia de Adília, que se trata de uma obra vastíssima e cheia de fôlego. Quanto a *Clube da poetisa morta*, embora haja um bom número de trabalhos que tratam da auto ficcionalização adiliana, sob a observação da enunciação, muito ainda pode ser explorado sobre a reelaboração de Adília da subjetividade moderna, que se realiza, por vezes, via brincadeira autoficcional. No entanto, como foi pincelado ao longo do texto, outra via de redescrição da subjetividade na poética adiliana é por meio de um campo figural cerzido pela sua poesia, em inteireza. Ou seja, por meios de significação diversos: ritmo, forma, som, léxico, enunciação. Outro caminho, bastante oxigenado, podem ser as leituras sob a ótica dos estudos de gênero, de forma que se pergunte: como Adília redescreve nos poemas o que se associa à mulher? De que maneira a intimidade é encenada em direção a uma figuração de feminino, que, por sua vez, já é figuração? Que feminino é esse? Dentre uma imensidão de outras perguntas possíveis, que só são possíveis porque cabem nesta poética de aberturas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio *A ideia da prosa*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Florianópolis: Argos, 2009

ALMEIDA, Ana Bela. *Adília Lopes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

BALTRUSCH, Burghard *et al.* Adília Lopes, a mulher-a-dias do cânone da literatura portuguesa — do privado ao político. In: BALTRUSCH, Burghard *et al.* (org.). *Adília Lopes: do privado ao político*. 1. ed. Lisboa: Documenta, 2024. p. 17-29. ISBN 978-989-568-125-9.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019. ISBN 978-85-5652-092-0.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CORTEZ, António e MESTRE, Marta, “Adília Lopes: uma anã aos ombros do gigante”, *Rodapé: Revista da Biblioteca Municipal de Beja José Saramago*, nº 4, p. 6-9, 2001.

EIRAS, Pedro. “Economia e Libertação”, A Lenta Volúpia de Cair. *Ensaio sobre poesia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, p. 198-201, 2007.

EVANGELISTA, Lúcia. A ironia do diário íntimo na poesia de Adília Lopes. *Revista Desassossego*, São Paulo, Brasil, v. 4, n. 7, p. 36–48, 2012. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v4i7p36-48. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/47613>. Acesso em: 5. jul.. 2025.

LOPES, Adília. *A Mulher-a-Dias*, Lisboa, & Etc, 2002.

LOPES, Adília. *A pão e água de colónia: seguido de uma autobiografia sumária*. Frenesi, 1987.

LOPES, Adília. *Clube da Poetisa Morta* (1997), Obra, Lisboa, Mariposa Azul, 2000.

LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2024.

LOPES, Adília (2006) *Le Vitrail la Nuit: A Árvore Cortada*, Lisboa, &etc; ed. ut: *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. As armas desarmantes de Adília. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 235-52.

MARTELO, Rosa Maria. Adília Lopes – ironista. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106–116, 2004. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/12572>. Acesso em: 23 jul. 2025.

MALUFE, Annita Costa. Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, p. 139-153, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/27784>. Acesso em: 6 ago. 2025.

ORNELLAS, Sandro. Ambivalências do cotidiano feminino: a literatura pop de Adília Lopes. *Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 0331, p. 31–47, 2011. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/906/846 . Acesso em: 5 jul.. 2025.

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, 2015. Disponível em: [Vista do Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão](#). Acesso em: 22 jul. 2025.

SALES, Paulo Alberto da Silva. O jogo poético de Adília Lopes: o pastiche na criação do sentir lírico. *Desassossego*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 144-163, jun. 2017. ISSN 2175-3180. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v9i17p144-163>. Acesso em: 8 jun. 2025.

SALES, Paulo Alberto. Adília Lopes por Adília Lopes. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 39, n. 61, p. 177-194, 2019

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*. O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro, RJ: 7 letras, 2016.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. Com outra letra que não a minha. Posfácio a LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro à minha (extensa) família: aos meus pais, Bernadete e Tiago, pela atenção e cuidado em meio ao turbilhão da vida cotidiana. Aos meus avós, Lena, Blandina, Luiz, Selma e Airton, pelo amor, pelas sabedorias diversas que tenho a sorte de poder escutar, ou carregar comigo. Aos meus tios, Breno, Tiago, Hugo, Carla e Caline pela presença. Aos meus irmãos, por vê-los crescer, pela companhia (barulhenta) da qual sinto falta quando estou longe. À Benjamin, pelas gargalhadas e brincadeiras. Por fim, à Lia, pelos momentos alegres. “E os meninos voltaram a brincar, como se estivessem sob o teu olhar”.

Sou bastante grata às professoras e ao professor de Língua Portuguesa que tive na escola. Vocês falaram de Literatura de forma tão bonita que estou aqui hoje, Jorge, Manu, Flávia e Sílvia. Agradeço também às professoras e professores que fazem o curso de Letras: Sônia, Anco, Evandra, Eduardo, Sônia, Fábio, Marcela, Ana Lima, Jonas e Lívia, para citar alguns nomes. Agradeço especialmente à Raíra, minha orientadora, pelo que aprendi nas aulas e orientações, pela generosidade e pelo tempo que dedicou ao meu trabalho.

Sou muito grata à Dominique, por tudo que partilhamos. Neste período de escrita, agradeço principalmente pela paciência e escuta sensível dos dramas e pesadelos excessivamente detalhados e compridos.

Gostaria de agradecer aos amigos, amigas e colegas da graduação, por todo o aprendizado, inclusive nas discordâncias e desencontros. E tudo teria muito menos graça sem meus companheiros de curso, Arthur, Brendha, Emilly, Glória, Júlia, Thiago, Vanessa, Vitória.. Obrigada pelo espaço para compartilhar as frustrações e alegrias da graduação, entre um café e outro, uma cerveja e outra. Se a escrita acadêmica é, por vezes, solitária, ao menos se pode dividir a solidão, e assim fizemos. Agradeço também por tudo aquilo que ultrapassa os muros da universidade.

Aliás, agradeço a todos os meus amigues, amigos e amigas da vida, pelos laços, festas, acolhimentos e amizade, na inteireza da palavra, cada uma com suas particularidades tão bonitas.

Por fim, agradeço à Adília, pelas gargalhadas, pelo impacto. Pela poesia.