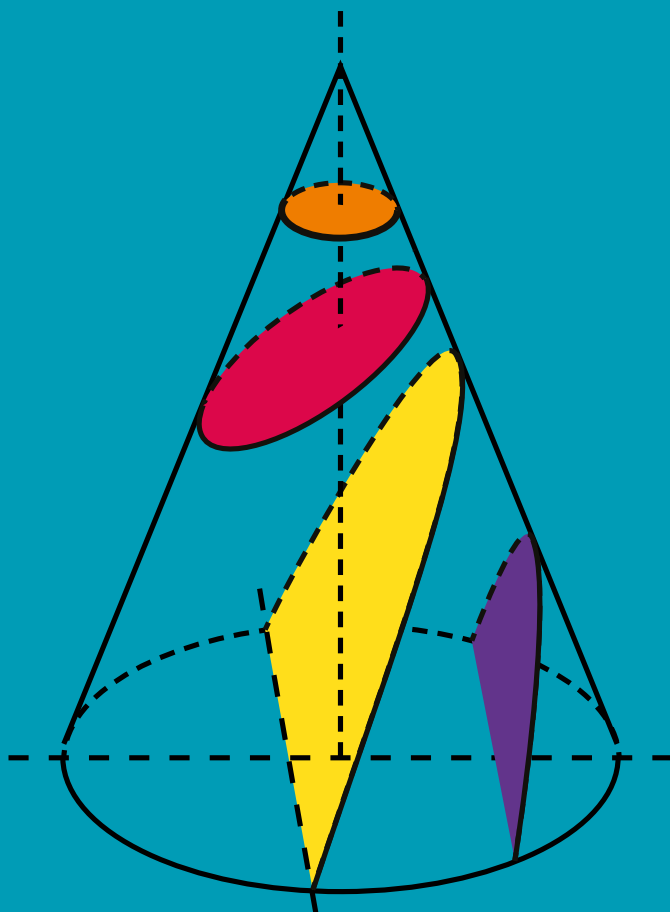


Ir à escola com a Adília



**IR À ESCOLA
COM A ADÍLIA**

IR À ESCOLA COM A ADÍLIA

edição

Diana Duarte Ferreira

Joana Meirim

Lúcia Evangelista

Sara de Almeida Leite

prefácio

Abel Barros Baptista

IELT | CJS

Lisboa | Vigo

2026

Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares.

© 2026, IELT – NOVA FCSH; FRMP; IUSMP.
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa)
Cátedra Internacional José Saramago | Universidade de Vigo

Título	Ir à escola com a Adília
© Editoras	Diana Duarte Ferreira
	Joana Meirim
	Lúcia Evangelista
	Sara de Almeida Leite
Revisão	Luís Guerra
Capa	Sara Carvalho
Paginação	Isabel Pinto – ACDPRINT
ISBN	978-989-8968-09-8
Edição	2026

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UID/657/2025 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UID/00657/2025>, do projeto UID/PRR/00657/2025 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UID/PRR/00657/2025> e do projeto UID/PRR2/04666/2025 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UID/PRR2/04666/2025>.

O respeito pelo Acordo Ortográfico atualmente em vigor é da única responsabilidade dos autores de cada artigo.

Índice geral

PREFÁCIO

Vir da escola com a Adília?	13
Abel Barros Baptista	

LEVAR ADÍLIA À ESCOLA

Sobre o confrangimento e a resistência de certa poesia a uma certa ideia de poesia	19
Sara de Almeida Leite	
Autobiografia sumária de uma aula de Português	31
Joana Meirim	
Copiado de Horácio em dez pontos	43
João Dionísio	
A poesia é o lugar do mundo: Adília & os bardos no ensino-aprendizagem da língua materna	51
Sandra Guerreiro Dias	
A professora Adília ensina-nos a desentropiar: algumas reflexões sobre a questão da entropia na obra de Adília Lopes	65
Burghard Baltrusch	

A ESCOLA DE ADÍLIA

Holy sheet: aprender a esgrimir com Adília Lopes	85
Diana Duarte Ferreira	
A didática de Adília Lopes: alguns apontamentos	111
Lúcia Evangelista	
A casa encantada: para uma genealogia lúdica da poesia de Adília Lopes	123
Teresa Bartolomei	

APRENDER COM ADÍLIA

Nunca fui à escola com a Adília 151
Sara Campino

Os marcianos vão à escola 157
Ana Matoso

A propósito de Magda, uma praticante profissional do safismo: amor entre mulheres nas letras romanas 169
André Simões

“Self-portrait” de Adília Lopes 177
Teresa Jorge Ferreira

Os convites de Adília 189
Teresa Serafim

PRÉMIO LITERÁRIO ADÍLIA LOPES

Nota sobre o Prémio Literário Adília Lopes 199

Textos vencedores do Prémio Literário Adília Lopes | 1.ª edição

Escola Gil Vicente, Lisboa, março de 2023 201

Textos vencedores do Prémio Literário Adília Lopes | 2.ª edição

Escola Luís de Freitas Branco, Lisboa, março de 2025 205

Notas biográficas 211

Agradecimentos 215

A casa encantada: para uma genealogia lúdica da poesia de Adília Lopes

Teresa Bartolomei

Introdução: moral do brinquedo

Num ensaio de 1853, com o título ironicamente programático “Moral do brinquedo”, Baudelaire analisa os mecanismos psicológicos que fazem do brinquedo um instrumento cognitivo e moral fundamental por meio do qual as crianças constroem a sua relação com a realidade. Uma das passagens mais sugestivas do texto é aquela em que o autor descreve uma cena em que um menino rico e elegante, trancado atrás de um portão, deixa cair o seu “esplêndido”, opulento brinquedo para observar com uma curiosidade grávida de desejo o brinquedo que lhe mostra uma criança pobre e franzina:

Ora, esse brinquedo, que o pequeno maltrapilho irritava, agitava e sacudia dentro de uma gaiola, era um rato vivo! Os pais, sem dúvida por uma questão de economia, tinham tirado o brinquedo da própria vida. (*ibidem*: 137; *tradução minha*)

Não há nada de “mais triste”, observa Baudelaire, do que “o brinquedo vivo” no qual a vida é deformada em autorrepresentação lúdica de si mesma, na elisão e

desqualificação da sua intangível inimitabilidade.¹ Desfigurado a uma cópia de si mesmo, o ser vivo permanece refratário à metamorfose simbólica com que a imaginação transfigura o ser do mundo no brinquedo, tornando-se, em vez disso, vítima da pura violência da dominação humana. Se a imaginação lúdica desarma sistematicamente aquela relação de propriedade e controlo sobre coisas e seres que constitui o princípio da realidade no quadro da estrutura social (brincando, a criança opera numa prótese fantasmática do mundo), reduzir um ser vivo a um brinquedo significa introduzir este princípio de dominação no coração da operação imaginativa, destruindo-a. O que emerge da cena descrita por Baudelaire é a violência de um aparelho social que submete também as crianças, desmascarado na prisão especular do animal (fechado na gaiola: “boite grillée”) e da criança rica (fechada atrás da grade: “derrière la grille”).

A violência quebra a poesia do jogo ao apropriar-se dela, ao ‘desvincular’ as relações com o real de toda a funcionalidade, virtualizando-as. O jogo, observa Baudelaire, tem isso em comum com a arte e “testemunha a espiritualidade da infância nas suas concepções artísticas. O brinquedo é a primeira iniciação da criança na arte, ou melhor, é a primeira realização da criança na arte” (*ibidem*: 135). O paradoxo doloroso é que “quando chegar a idade da maturidade, as realizações mais avançadas e perfeitas, não lhe darão o mesmo calor, o mesmo entusiasmo, a mesma crença” (*ibidem*): a criança não conhece o *spleen* que aflige o adulto, porque para ela o mundo imaginário que cria através do jogo é tão real como o quotidiano em que se encontra imersa. O *como se*² do jogo é um ato mimético que não admite dissociação entre o universo inicial e o universo recriado. A criança não faz nada ‘a fingir’, faz tudo ‘a sério’³. O investimento subjetivo nesta reprodução imaginativa do mundo é tão abrangente

¹ O brinquedo “miniaturiza” a vida, não a imita: “Não se encontra nele toda a vida em miniatura, e muito mais colorida, limpa e brilhante do que a vida real?” (Baudelaire 1853:133; *tradução minha*).

² Para a primeira descrição pioneira desta categoria como ferramenta cognitiva basilar da construção da experiência, cf. Vahinger (1911).

³ A tese central de Winnicott (1971) é precisamente a de que o jogo ilude a distinção entre dentro e fora, entre experiência interior e mundo exterior, implementando-se como uma modalidade de construção desta relação, análoga à função simbólica dos objetos transicionais (que medeiam a interação entre a realidade psíquica e o mundo físico). Ao contrário da fantasia alucinatória, que dissocia a realidade do imaginário numa fuga patológica do sujeito da primeira para o segundo, o jogo ativa a relação entre as duas dimensões, envolvendo o sujeito numa dinâmica saudável, e criativa, de coordenação entre elas.

e gratificante que a falta de efeitos objetivos é irrelevante. Todas as engenhocas técnicas adicionais que carregam o brinquedo com reações realistas numa hipertrofia do detalhe mimético (a boneca que faz xixi, a arma que se acende e faz “bum”) são simulação supérflua para a economia do jogo.

No entanto, se se pode continuar a jogar durante toda a vida, os brinquedos tendem a ser abandonados no limiar da puberdade. Isto acontece porque, quando a maturidade exige um salto radical na assunção de responsabilidade prática e epistémica na relação com a realidade, o sujeito deve desistir do investimento mimético nesses objetos que miniaturizam o mundo⁴ para o tornar acessível à imaginação. O adulto que pode ser pai ou mãe deve deixar de brincar, assumindo os vínculos de realidade que o exercício destes papéis impõe. A não-dissociação lúdica entre a realidade e o *como se* perde-se, através da formalização técnica e institucional da prática imaginativa como um fim em si (desporto, arte, atividades ‘recreativas’). Para todos aqueles que não se profissionalizam, a arte e o desporto tornam-se uma atividade puramente complementar, “de lazer” ou de treino. Por mais intensa que seja a imersão estética associada à experiência artística, no caso do adulto, o *como se* permanece distinto *do que é*, como nunca acontece com a criança, que ‘acredita’ no seu próprio jogo, e quando joga ‘fá-lo de verdade’ e não “por fingimento”. Ao leitor (e espetador) de ficção é pedida uma sistemática *suspension of disbelief*, o revogar temporário da descrença que se instaura com a chegada à maturidade. Neste sentido, a arte é, cognitivamente, a exceção que confirma a regra, o jogo reduzido à exceção, ao contrário daquilo que acontece com a criança, que pelo jogo se governa a si própria (submetendo-se progressivamente, com relutância, à regra alternativa que o mundo adulto lhe transmite através do aparelho educativo).

⁴ ‘Ser pequeno’ é uma característica essencial do brinquedo, segundo Benjamin, que lamenta o facto de que, com a industrialização (a partir do século XIX), se dá uma degradação desta categoria de objetos, provocada precisamente pela perda progressiva “do elemento discreto, minúsculo, sonhador” (1928a: 91).

Como se. Como é. Como não é. Como poderia ser. Como eu gostaria que fosse

A dimensão, aflitiva quando não radicalmente patológica, de desajustamento existencial ao mundo que tão frequentemente aflige o artista é, no entanto, uma manifestação subjetiva da dificuldade de compatibilizar a dissociação existencial e a não dissociação artística do *como se* do *como é*, do brinquedo-obra do *real-thing*.⁵ A sublimação reflexiva do processo que se dá passando do jogo para a criação artística, deslocando-o para o plano simbólico, torna-se vetor desta distinção, mas não garante totalmente a sua isenção a nível de experiência: a separação do artista da sua arte é uma questão nunca resolvida tanto no plano biográfico como estético.

Com efeito, ao contrário da criança, o artista faz desta não dissociação um dispositivo reflexivo para explorar a realidade nos seus limites, insuficiências, distorções. O *como se* torna-se um princípio de irrealidade que o artista aplica à realidade para a escrutinar criticamente. O artista utiliza o *como se* como uma sonda que o ajuda a reconhecer, representar e denunciar a inautenticidade e inaceitabilidade da realidade. Na criação e fruição artística, a distinção estrutural entre *como se* e *como é* é ativada como um fator simultaneamente crítico e generativo da experiência, porque o *como é* não pode ser definido e reconstruído fora da sua relação com o *como se*.

A infância pode ser celebrada pela arte como o país privilegiado da memória e da construção da identidade pessoal, uma herança narrativa e lírica de recursos infinitos, mas a manutenção dos seus dispositivos cognitivos, expressivos e emocionais como código gnoseológico, artístico e literário é tabu.⁶ A sua adopção pode

⁵ Cf. a citação de D.R. Dowry, R.E. Wall, S. Peters que encerra *A pão e água de colónia*: "Necessarily a fake gun is not a gun. [...] Note that a thing can be a fake gun and a piece of a soap; in that case it cannot be a fake piece of soap" (Lopes, 1987: 73). 'A fake gun is then real a piece of soap'. Os poemas de Adília Lopes são citados com referência ao ano de publicação da obra em que figuram. No caso dos textos publicados até 2021, reunidos em *Dobra*, o número de página corresponde a esta edição e não ao volume originário.

⁶ Nesta economia, por exemplo, o final feliz é tipicamente considerado pelo artista como um mecanismo pueril de substituição do *como é* pelo *como gostaria que fosse*, o que esvazia o *como se* (uma fórmula de exploração e representação de *como não é* e de *como poderia ser*) de todo o poder cognitivo e interpretativo, rejeitando-o como um puro expediente de compensação emocional.

ser tolerada, no máximo, para aquele domínio de duvidosa extensão e relevância que é a literatura infantil: em que os adultos ‘imitam’ as crianças⁷ ou se permitem a liberdade de ‘brincar às crianças’⁸.

É muito mais raro encontrar artistas que ‘brincam às crianças’ numa prática artística não destinada a um público infantil, mas adulto, que recorrem à infância como uma dimensão ‘atual’ e não pretérita do seu universo discursivo, esforçando-se por implementar como ferramenta da sua criação artística os códigos condensados no jogo, no brinquedo e na correspondente formulação narrativa da experiência.

‘Tirar o brinquedo da vida’

É esse o caso de Adília Lopes, poetisa para quem a infância não é apenas conteúdo relevante de poesia, mas é, mais radicalmente, poética da própria escrita porque chave de leitura do mundo⁹. A verdade última da experiência é dita, poeticamente, tanto através do *como é* como através do *como se*. Defender a força ideal desta interdependência contra a consciência da factualidade da sua discrepância é a vocação (não metaforicamente salvífica)¹⁰ da poesia. Escrever é reafirmar que a vida é simultaneamente vigília e sonho, e o sonho não é uma fuga à vida¹¹, mas um gesto de fé (esta é a dimensão autenticamente religiosa da escrita adiliana) no facto de o sonho nos dizer algo não menos verdadeiro da vigília. Brincar é uma forma de trazer à luz a verdade que o *como é*, assim como todo o *como se* separado

⁷ Como denunciado por Pessoa (1913) na sua invectiva contra certa literatura para a infância em que o autor não percebe a diferença entre “ser criança” e ser “como uma criança”.

⁸ A diferença também se aplica às artes figurativas. Pense-se em maravilhosos e violentos artistas infantis como Paul Klee e Jean Michel Basquiat, que falsificam sistematicamente a visão estereotipada da infância como um idílio pacífico e açucarado. Como Benjamin lamenta memoravelmente: não devemos ignorar “a faceta cruel, grotesca e irascível da natureza infantil. [...] [a]rtistas como Paul Klee captaram o elemento despótico e inumano nas crianças. As crianças são insolentes e alheias ao mundo.” (Benjamin, 1928: 86).

⁹ Ao discutir a proximidade da escrita adiliana com Baudelaire (em particular no movimento de fragmentação), Pedrosa (2007) observa que a infância se torna, para a autora, uma chave de definição da linguagem poética (em particular no recurso à repetição e à figura do duplo) e de condensação da imaginação na imagem da queda.

¹⁰ “A literatura salvou-me sempre” (Lopes, 2016: 854).

¹¹ A poesia “responsabiliza perante o real” (Guerreiro, 2002), reintroduz no mundo (*ibidem*).

da vida, removem e ocultam, e que o *como foi* da infância guarda com evidência tão frágil quanto preciosa.

A dimensão peculiarmente ‘infantil’¹² desta operação poética é que nela o gesto de associação entre os dois pólos não se limita ao escrutínio destrutivo do *como é* a partir do *como se*, mas também se produz no sentido oposto, explorando em que medida o *como se*, em particular da linguagem, se sobrepõe ao *como é*, falsificando-o numa pretensão de onipotência mimética que oculta em vez de expor. O desdobramento lúdico entre realidade e imaginação articula-se assim poeticamente no desdobramento lúdico entre realidade e linguagem, entre coisa e representação, entre experiência e expressão. A linguagem não é apenas um *como se*, mas um *como é* em que somos presos (ratos-crianças na gaiola-jardim), que devemos ‘abrir’ para podermos reapropriar-nos da liberdade, para fruirmos do real fora de todas as projeções simbólicas que o matam. Ao expor a dimensão arbitrária da linguagem (em que medida ela pode mentir e apagar ‘a coisa’), a poesia reinstaura a sua potência imaginária enquanto ferramenta vital. A poesia é um “marciano” (uma das raras metáforas da poesia adiliana); ao estabelecer uma nova ligação entre listas telefônicas e baratas como “plenamente satisfatória” (Lopes, 1991: 155), reinventa o mundo depois do seu fim.

Contra a autocompreensão órfica, profética, mistérica, da poesia como portadora de uma verdade esotérica, de uma revelação negada ao quotidiano e ao demótico, a poesia de Adília reivindica uma utilização ‘infantil’ da linguagem, que confia poeticamente na sua capacidade de comunicar, de nomear o mundo e de nos permitir conviver com ele, nele, como parte dele. As palavras da poesia não são “palavras caras”¹³ (Lopes, 2015: 711), mas as palavras-coisas de todos os dias, as palavras comuns, em que se confia, porque “não dizem mentiras”¹⁴, porque unem e pertencem a todos: são profundamente igualitárias.

¹² Em Pinto Santos (2015), Adília defende a possibilidade de “ser infantil no bom sentido” e explica esta ideia com uma referência direta à Condessa de Ségur: “Na vida há muita perversidade, e os livros dela ajudam a lutar contra essa perversidade, a defendermo-nos contra a perversidade [...]. Na infância, há muita perversidade, mas não é só isso. Há um mundo na infância que me fascinava... O enxoval da boneca da Margarida de Rosburgo...”. O poder conciliador-regenerador do jogo, na sua dinâmica de miniaturização, é ilustrado com grande eficácia por Benjamin (1928: 85).

¹³ Para um comentário deste poema, cf. Meirim (2023), que retoma o texto publicado no *site* de poesia *Jogos Florais*, em que se lê também uma entrevista com a autora (Lopes, 2017).

¹⁴ “Fazer prosa (ou poesia) quer dizer não dizer mentiras.” (Lopes, 2001a).

Por isso, ao escrever poesia, Adília Lopes vive brincando, brinca vivendo¹⁵, elevando a poesia a momento de reconciliação entre humano e mundo, entre o real e o imaginário¹⁶, entre *como é* e *como poderia ser*. Ao produzir-se ao nível da vida quotidiana mais humilde, do aqui e agora de uma experiência individual de perfil privado e 'doméstico'¹⁷, este "casamento"¹⁸ é, no entanto, portador de uma instância radical de libertação¹⁹ e reconciliação, com uma firme dimensão social e política²⁰.

Com efeito, é esta instância de reparação²¹ a razão pela qual a conjunção do princípio da irrealidade, aplicado artisticamente à realidade como uma sonda crítica da sua inadequação e do mal-estar que produz, com o princípio de realidade, aplicado ao *como se* da linguagem como uma sonda crítica da sua arbitrariedade e ilusoriedade (da ocultação substitutiva da experiência que nele se pode dar), se configura na obra adiliana como figura do jogo e da infância. O estranhamento do mundo, um dos traços fundamentais desta poesia, traduz-se como empática reconfiguração do quotidiano num imaginário capaz de instaurar-se por meio da palavra poética como jogo, isto é, como condição de liberdade e de autorreconstrução não ilusória, mas eficaz na sua concreta inerência de vida:

Todos os meus
Poemas
São castos e puros

¹⁵ Viver e brincar tornam-se sinónimos em "Muitos anos dourados" (Lopes, 2022: 13): "Não quero morrer, quero brincar", numa equação apenas expandida no elenco lúdico de (Lopes, 2018: 919): "Ler, escrever, ouvir música, andar a pé, brincar".

¹⁶ O que a poesia faz é fazer reaparecer a gata que tinha desaparecido (Lopes, 2020: 953ss.). A poesia só "interessa" se tornar o imaginário, com a sua carga de desejo, parte eficaz da vida: "Não são os textos que me interessam, quero lá saber da Musa. Quero é a gata, o afecto, a vida, a gata."

¹⁷ "O meu sonho de criança foi ser Anita dona de casa. [...] Nunca esqueço o problema da habitação. Posso brincar às casinhas porque ainda tenho casa. Arrumo as minhas coisas minuciosamente. As minhas coisas securizam-me. Sou doméstica" (2020: 44).

¹⁸ "[A]cho que toda a gente devia ter o propósito de casar com a respiração do mundo. Ou, porque não?, com a respiração de Deus. A poesia é uma questão de fidelidade a esse casamento." (Lopes, 2001a).

¹⁹ "Viva a liberdade!" é palavra de ordem, despreziosamente literal, desta poesia (Lopes, 2016: 824).

²⁰ Cf. a declaração programática que se encontra na introdução à recolha de poemas *A mulher-a-dias*: "De resto, os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida" (Lopes, 2002: 443). Para uma robusta enfatização desta dimensão 'militantemente' antagónica da poesia adiliana, cf. Martelo, 2010.

²¹ "Quero / ser / reparadora de brechas" (Lopes, 2006: 573). "A arte é feita para construir a paz" (*ibidem*: 600).

Porque eu quero
 Que eles sejam
 Assim
 Estão cheios
 De ternura
 De saúde
 E de saudades

(Lopes, 2003: 520)

Ao escrever brincando, Adília Lopes “tira o brinquedo da vida”, faz da própria vida um brinquedo, numa operação que não é todavia de violenta dissolução da diferença entre a *real thing* e a sua cópia (como no caso do baudelairiano rato na gaiola), mas de poética ressimbolização da vida como palavra. Palavra que, por um lado, intima a supremacia do sentido sobre o não sentido e, por outro lado, denuncia a falsificação ideológica que assombra o *como é*²² e o *como se* em detrimento do primado absoluto que a poetisa reconhece: o da vida.

Deste ponto de vista, Adília Lopes não é uma escritora confessional, apesar da consistente dimensão autobiográfica dos seus textos.²³ A ressimbolização poética da sua vida não se produz como transcrição literária das experiências pessoais no quadro de uma autocompreensão lírica que converte o individual em emblemático testemunho da condição humana. As lembranças registadas poeticamente permanecem inteiramente particulares, sem nenhuma reivindicação de exemplaridade. As memórias poéticas da Adília são ‘coisas em si’, gravadas na carne de quem as viveu e as transforma em palavras para reativar a potência de vida nelas guardadas (apesar da carga de sofrimento que trazem consigo)²⁴ e para as expressar como jogo: como dom e fonte de alegria, exercício que não tem outra funcionalidade que não o ser ela mesma.

²² Cf. textos de explícita crítica política em Lopes, 1985: 27ss. e Lopes, 2016: 841, 846, 857.

²³ “Não escrevo para me dizer. Escrevo para fazer inscrições, desenhos” (Lopes, 2011: 662) Por isso, a poesia adiliana é ao mesmo tempo impessoal e autobiográfica (Pinto Santos, 2015).

²⁴ “Este mundo está muito mal feito. Tem as melhores coisas. Mas as más são tão más que pesam mais do que as boas. [...] para as coisas muito tristes não há consolação, há revolta” (Lopes, 2022: 14).

A poesia que se escreve como jogo, o escrever brincando, não é a brincar.²⁵ Ressimbolar poeticamente a vida como jogo é gesto ético supremo. Quem se adentra na floresta dos poemas de Adília Lopes não lhe deve perguntar se isto é “a sério ou a fingir”, porque essa é uma “pergunta tão ingênua” que ela ‘acha que não vale a pena explicar’

que ali ou se come ou se é comido
e que para quem come como para quem é comido
saber se ali é uma floresta a sério ou a fingir
não é uma questão pertinente

(Lopes, 1991: 155)

Na floresta de Adília Lopes não estamos fora do mundo. Pelo contrário “estamos numa casa particular” em que nos encontramos como raposas que “brincam a sério às fábulas” que leem. Isso não as torna isentas de serem comidas: a poesia não é nenhum mundo paralelo, alucinação ilusória que nega o real, mas exercício de reinscrição poética do real em fábula que nos torna capazes de afirmar que o sentido da vida não é de comer ou ser comido, mas de “brincar a sério” com esta condição.

Arquitetura estilística do poema-brinquedo I

Elisão das ferramentas metafóricas e espacialização metonímica

Um dos aspetos mais caraterísticos deste processo de escrita que se autocompreende como jogo ao *adotar a infância* como módulo fundamental, *como poética e não apenas como conteúdo de poesia*, é a sua massiva abstenção da ferramenta metafórica. A poesia de Adília Lopes é deste ponto de vista radicalmente antilírica²⁶ porque é robustamente desprovida de metáforas, sacrificadas a um princípio

²⁵ Neste sentido, Adília brinca, não joga: “E não me limito a jogar com palavras — aliás, nunca jogo” (Lopes, 2006: 571).

²⁶ A desconstrução do discurso lírico romântico e modernista é uma das estratégias fundamentais da escrita adiliana, como ilustrado por Silvestre (1999 e 2001).

perseguido de literalidade²⁷ que se traduz numa “ontologia poética” de equivalência direta entre palavras e coisas. Se a metáfora é construída no deslocamento entre universos do discurso (referencial e semiótico) e entre sentidos distintos (literal e figurado) constituídos pelo vaivém entre eles, o jogo é uma prática inerentemente antimetáforica, porque não tolera este vaivém, promovendo o colapso da dissociação (o jogo, como realça Winnicott, não está nem dentro nem fora, rejeita a distinção entre interior e exterior).

Numa rota de colisão com a tradição quintessencialmente metafórica (e alegórica) da poesia lírica, encontrando certos aspectos de intersecção com a “poesia concreta” (particularmente na valorização da “facticidade da palavra”²⁸ e na construção de arquiteturas de versificação que convertem efeitos sonoros em efeitos de sentido), a poesia de Adília Lopes é em geral sobriamente designativa, referencial, indexical. Na prevalente desativação da *ratio* metafórica, a escrita de Adília Lopes privilegia a metonímia²⁹, como um poderoso vector de expressão da espacialidade da experiência. Mecanismo de combinação sintagmática que converte a linearidade diacrónica (do mundo e dos seus processos) em simultaneidade sincrónica (do discurso), a metonímia faz da linguagem poética um órgão de ressemantização da experiência como simultaneidade. Na sua configuração metonímica, a geografia interior é determinada a partir da geografia exterior (ou seja, de acordo com uma lei espacial antes de temporal), numa formulação que a simboliza como um eixo inclusivo de contiguidade e não como um eixo exclusivo de oposição.

É por isso, diz Adília Lopes numa das declarações centrais da sua parca poética, que a poesia ‘desentropia’³⁰: a linguagem lúdica que reconfigura como sentido a experiência do mundo através da sua assimilação ao imaginário numa operação genuinamente infantil visa anular ou pelo menos relativizar os efeitos corrosivos

²⁷ “Para mim tudo é literal. Só acredito em traduções literais.” (“A espada”, Lopes, 2016: 855). “Gosto deste fenómeno linguístico: nomes comuns que começaram por ser nomes de marcas: rímel, tupperware, bic, kleenex, figidaire. [...] Gosto de coisas e de nomes. Gosto de nomes próprios” (Lopes, 2016: 887).

²⁸ Cf. a poética deste movimento em geral (de Campos *et al.*, 1975) e a formulação desta noção específica no “Manifesto” da poesia concreta de Augusto de Campos (*ibidem*: 44).

²⁹ Sobre a polaridade dos eixos metonímico e metafórico da linguagem, cf. Jakobson (1954); Jakobson (1956/1976); Jakobson (1958/1990).

³⁰ Sobre esta categoria central da poesia e da poética adiliana, cf. Bartolomei / Feijó (2020); Baltrusch (2008), que reconhece na dicotomia entropia / desentropiar “el eje temático más destacado de su obra”; Pereira Guida (2019).

da diacronia, a desapropriação da experiência produzida pela passagem do tempo, a fim de estabelecer a atualidade permanente *do que foi* como *o que é* no espaço do discurso que se constitui como a interdependência do espaço do mundo e do espaço interior da memória. Os lugares (o apartamento da autora, o bairro onde vive, Lisboa, as cidades visitadas ao longo dos anos, de Dijon a Sarajevo)³¹, são catalisadores de sentido graças à força semântica da associação metonímica que promete ao imaginário a felicidade do seu próprio poder desentropiador. Veja-se a ilustração desta função exemplar do espaço (no caso específico, o bairro de Arroios) como conversor temporal em “Duplex” (Lopes, 2015: 717): o elevador de um prédio que leva de uma rua para outra é visto por Adília como algo “mágico. Tenho 54 anos e continuo a pensar como quando tinha 4. Sou feliz assim.”³² Como enunciado não metafórico, mas sim metonímico, esta afirmação realiza uma operação de actualização desentropiada, que recoloca os planos temporais num único eixo de contemporaneidade, através do jogo como condição de verdade da experiência subjetiva: o elevador-brinquedo-poema-caligrama³³ sobe e desce entre espaços e tempos diferentes, a um ritmo — plenamente banal, totalmente extraordinário.

Elevador que vai e vem entre o presente e o passado, o brinquedo torna-se assim sinédoque privilegiada desta poética de vida e de escrita. Manter-se contemporânea à própria infância (“Ser sempre criança”, Lopes, 2018: 913) é a forma de relação desentropiadora com a realidade instaurada pela poesia-jogo, numa convergência performativa, mais do que referencial, entre coisa e palavra, experiência e sua simbolização, que torna cada detalhe autobiográfico uma enunciação autoral: “A minha avó dizia que eu namorava os brinquedos. [...] [a]ndo sempre a namorar. Fui sempre assim” (Lopes, 2015: 738): “Ainda tenho esses brinquedos todos. São sagrados. Nunca estraguei brinquedos. Vivi sempre em vários tempos” (“Brinquedos”, Lopes, 2015: 709).

³¹ Cf. a análise da inscrição da geografia urbana na poesia adiliana em Meirim (2015), que realça o gesto “jocosos” e anti-órfico desta escrita.

³² Uma declaração que deve ser lida à luz da epígrafe de Sylvia Plath que abre *Os 5 livros de versos salvaram o tio*: “Mas o melhor do mundo são as crianças / de 4 anos” (Lopes, 1991: 191).

³³ “Os meus / poemas / são elevadores / de Santa Justa” (Lopes, 2003: 501). O “elevador de Santa Justa é um caligrama” (Lopes, 2018: 918).

Arquitetura estilística do poema-brinquedo II

Mosaicização e miniaturização semântica e textual.

Trocadilhos, lengalengas, rimas de berço, *nonsense*

A preponderância do espaço e das presenças a ele inerentes (objetos, animais, plantas, seres humanos, ambientes) na construção da semântica simbólica da poesia adiliana, através da modelação metonímica da experiência temporal como simultaneidade sincrónica³⁴, reverbera na modulação fotográfica e não narrativa da memória, que procede pela acumulação contígua de unidades separadas³⁵ e não pelo desenvolvimento narrativo de um enredo geral ou específico. O poeta, como sugere Adília à boleia de uma citação de Almeida Garrett³⁶, faz “*recortes*”, de outros autores e da vida: isola elementos particulares, para os recombinar em sequências e composições que não são representações miméticas do contexto de origem, mas sinédoques da experiência recolocadas num plano textual moldado pelo desejo e pela imaginação.

Numa poesia cuja estrutura mnemónica é o mosaico e não o enredo (o *plot*), a fidelidade ao dado histórico e perceptivo é absoluta. O jogo não pode, por definição, ser puramente mental, uma vez que o seu sucesso consiste precisamente na possibilidade de tornar a dimensão física reativa ao imaginário. Quando o jogo se apresenta como um dispositivo puramente semiótico (como nos jogos verbais, matemáticos ou figurativos), implica de facto uma autonomização parassemântica das unidades simbólicas (palavras, números, imagens) com a mudança da *ratio* reguladora do significado para o significante, ou em todo o caso para a arquitetura

³⁴ E não como um anacronismo: a distinção entre as várias épocas históricas atravessadas (a partir dos anos 60) e as fases da vida sucessivas é cuidadosamente registada e tematizada: a diferença na sucessão não é abolida, mas convertida em copresença, simultaneidade: “Vivi sempre em vários tempos” (“Brinquedos”, Lopes, 2015: 709).

³⁵ As fotografias abundam nos livros de Adília, sobretudo nos últimos, porque dão corpo arquitetónico ao peculiar processo mnemónico da sua escrita, que isola cenas, momentos, figuras do passado para as recolher num mosaico visual, que é o equivalente poético do álbum fotográfico: uma inscrição irreversível do que foi na atualidade de um significante (palavra, imagem), que é o vector corpóreo pontual do que é. Como fotografia, o passado torna-se ‘materialmente’ parte da plataforma material e simbólica do que é. Pode a palavra fazer o mesmo?

³⁶ “Ora bem, vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vitor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul — como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks” (Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*) (Lopes, 2015: 696).

espacial da sua combinação. Nos trocadilhos, na metrficação e na versificação, em todas as figuras retóricas que dependem de assonâncias, consonâncias, aliterações, repetições, o corpo sonoro da palavra dita a regra da combinação, reduzindo radicalmente (e possivelmente eliminando, como acontece na textualidade do *nonsense*) a normatividade da dimensão semântica.

O jogo verbal, de cujo pano é tecida a literatura infantil, desempenha assim um papel predominante na poética de Adília Lopes, que recorre abundantemente às fórmulas da cantiga de roda, rima de berço, lengalenga e trocadilhos. Mecanismos metalinguísticos de exploração da autonomia fonética, gramatical e sintática face à semântica, estes dispositivos expressivos ajudam a criança a empoderar-se através da linguagem, distinguindo as suas diferentes camadas normativas e, ao mesmo tempo, a construir a própria liberdade, na manipulação lúdica do significado através do significante, exercício de desvendamento da contingência radical da palavra.

Esta estratégia de lúdico minimalismo na desconstrução poética das reivindicações esotérico-mistéricas do *como se* da linguagem evidencia-se igualmente na adoção massiva³⁷ de formas de miniaturização textual³⁸ e de expressão aforística: a valorização da singularidade da unidade lexical (com a frequente ocorrência de versos mono-, bi- e trilexicais) e do efeito semântico do valor fonético, é mais bem assegurada pela brevidade expressiva, pela condensação textual que traduz num mecanismo verbal a conversão sinedóquica do jogo em brinquedo, que na sua

³⁷ Cada vez mais, na segunda fase da sua produção, a partir dos anos 2000. Para uma periodização do percurso criativo da autora, e para a perplexidade e algum desânimo suscitados entre os críticos pela progressiva 'infantilização' do seu estilo, cf. Silvestre (2002); Martelo (2004). A tese central desta minha contribuição é a de que Adília Lopes abraça conscientemente uma poética infantil, que nada tem de pueril. Sigo nisto a leitura de Martelo (2010), que rejeita veementemente a "imagem infantilizada" da autora (215), abraçada até por alguns dos seus admiradores (como Silvestre [1999] e Mexia [2003], que se lhe referem como "menina"), e reivindica o facto de que a "imagem desarmada" de anti-poeta menina adotada por Adília Lopes "também é a sua arma mais desarmante". "Ser sempre criança" (Lopes, 2018: 913) é tanto um programa de vida como uma poética consciente e complexa. Para uma robusta reivindicação do valor antagónico da infância no horizonte histórico atual, cf. Agamben (1978).

³⁸ Adília associa ocasionalmente a sua escrita aos *haiku* (cf. Lopes, 2018: 915). Colocando-se inteiramente fora do cânone rígido da forma literária original (metro, referência a uma estação e à natureza, salto lógico: *kiru*), o *haiku* adiliano caracteriza-se essencialmente como uma forma poética aforística, que aposta na brevidade como fator de densidade e intensidade semântica, em que a elisão verbal favorece a potência do sentido.

singularidade material unifica o código regulativo e simbólico e atesta a presença como finalidade.

Exemplar deste ponto de vista é o autorretrato poético formulado por Adília Lopes através de uma tradução-*pastiche* livre de Rimbaud, que condensa em dois versos o repertório deste material estilístico com o módulo do conto de fadas e a referência intertextual à literatura infantil que a autora invoca repetidamente como a sua própria ascendência literária³⁹:

"Petit Poucet reveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes."

ARTHUR RIMBAUD

Para ti e para ti

pintainho pequenino sonhador
Depenico no meu caminho rimas

2/4/16 (13h51'07")
HJM

(Lopes, 2018: 908)

Arquitetura estilística do poema-brinquedo III O conto de fadas distópico

Nesta poesia não metafórica, antilírica e simultaneísta, a componente narrativa emerge não como um vector memorial, mas como um mediador interpretativo entre o real e o imaginário. Se, como já observado, Adília conta muito sobre si própria, mas não a *história da própria vida*, é porque, pela sua própria admissão explícita, a artista não viveu a sua vida como uma história, mas como um jogo: como aquela incessante remodelação imaginária do real tornada possível pela escrita poética, que inscreve no *como é* a liberdade do *como se*, fazendo da verdade

³⁹ Epigramaticamente: "Devo tudo à condessa de Ségur" (Lopes, 2015: 706) (cf. também Lopes, 2016: 884).

subjettiva uma componente constitutiva do estar no mundo e, portanto, mais radicalmente, do ser do mundo.

A fórmula narrativa adotada por Adília Lopes é, portanto, a do conto popular e da fábula, figuras de narração que não se propõem como representações realistas do mundo mas como o seu questionamento à luz de uma autocompreensão do sujeito que entra em conflito com o estado das coisas, solicitando criticamente, mas também delineando positivamente a sua reconfiguração promovida pelo poder regenerativo da imaginação. No conto de fadas e no conto popular, a potência crítica do *como se* em relação à realidade é pedagogicamente conjugada num resultado narrativo que dá expressão ao *como eu gostaria que fosse* (e secundariamente ao *como deveria ser*). Isto acontece porque o conto de fadas não tem, antes de mais, finalidades artísticas, embora possa ter qualidades estéticas exímias, mas uma profunda funcionalidade antropológica: estabiliza a autocompreensão performativa do sujeito face ao teste de realidade estruturalmente inerente ao mundo adulto. É um rito de iniciação permanente, razão pela qual é um pilar fundamental da cultura popular, como forma de discurso que não se destina apenas às crianças. O final feliz é um dispositivo necessário do conto de fadas⁴⁰, ao qual confere a garantia narrativa do que é experimentado no jogo: que o imaginário não é impotente face ao real, mas pode moldá-lo vitoriosamente, estabelecendo nele a sua própria verdade (Lopes, 1991: 155).

Se no âmbito da ressimbolização poética da experiência, a autora consegue encontrar uma fórmula conciliadora positiva para a discrepância entre o real e o imaginário, a sua dificuldade em consegui-lo na sua ressimbolização narrativa é clara. Aplicar o formato narrativo do conto de fadas ao real, e à própria experiência individual, numa chave descritiva só é, portanto, possível como registo do fracasso da reivindicação do *como eu gostaria que fosse*: o conto de fadas converte-se inevitavelmente numa exploração perturbada da distância intransponível entre o *como foi* e o *como poderia ser*. Não há nenhuma autêntica e verdadeira narrativa de vida que não diga que a vida em questão não foi um conto de fadas.

⁴⁰ Fazem a isto excepção os 'contos de fadas artísticos', produto não de tradições populares anónimas, mas de autores individual e literariamente qualificados.

Os poemas-contos de fadas-contos populares⁴¹ da autora destacam-se, assim, no corpo da sua produção como um núcleo de antimatéria angustiada e desolada, em que se dá voz à ameaça que incessante e temerosamente domina a vulnerabilidade da criança, o risco de que a brincadeira seja desmascarada, falsificada, como uma ilusão, que o poder de simbolização do real pelo imaginário seja quebrado pela violência do mundo.⁴²

Exemplar deste ponto de vista é a primeira fase da produção poética adiliana, na qual se destaca frequente e significativamente a problematização da realidade por meio do conto de fadas, através de um processo de estranhamento da experiência amorosa, da criação poética e do itinerário pessoal de formação realizado através da sua falsificação como ficção literária (*O poeta de Pondichéry*; *O marquês de Chamilly*; *Maria Cristina Martins*), acompanhado por um florilégio de micronarrativas de atónita crueldade.⁴³

Pode-se medir a distância que na escrita adiliana separa a felicidade libertadora e regeneradora da configuração 'infantilmente' poética da experiência autobiográfica e da desolação do registo narrativo-conto de fadas-conto popular, comparando dois grupos de textos que são representativos desta modulação discursiva oposta. Por um lado, temos a emblemática epitomização autobiográfica de Adília

⁴¹ Para uma excelente panorâmica das arquiteturas narrativas adotadas na poesia adiliana, cf. Duarte (2011).

⁴² Este é o ponto de intersecção entre a poesia de Adília Lopes e a pintura de Paula Rego, que convergem singularmente, para além das imensas diferenças do universo cultural e do percurso biográfico, na elaboração de um universo de contos de fadas distópico, construído como registo do fracasso da instância subjetiva de harmonia e da dolorosa e devastadora discrepância entre imaginação e realidade provocada pela violência das relações familiares e sociais. Cf. a colaboração entre as duas artistas no livro *Rimas de berço* (*Nursery rhymes*), com traduções do inglês de Adília Lopes e gravuras de Paula Rego.

⁴³ Cf., como exemplo marcante, o poema "A noiva" (Lopes, 1985: 33-34), que condensa precocemente (pertence ao primeiro livro publicado pela autora: *Um jogo bastante perigoso*) os módulos poéticos chave do conto de fadas e da rima de berço na narrativa não convencional de uma situação de violência doméstica que acaba em feminicídio. Uma série notável de poemas desta natureza é apresentada em *A bela acordada* (Lopes, 1997).

Lopes: “a autobiografia sumária” da poetisa⁴⁴ que, em variantes ligeiramente diferentes, dissemina-se em várias coleções poéticas⁴⁵ como uma chave simbólica essencial para a autocompreensão artística, reivindicada equivocadamente como autocompreensão pessoal:

Os meus gatos
gostam de brincar
com as minhas baratas

“Autobiografia sumária de Adília Lopes” (Lopes, 1987: 71)⁴⁶

Numa casa povoada por gatos e baratas, a caça à barata, empreendida pelos gatos com a crueldade inocente do predador, é uma cena comum. Nela, a autora reinscreve poeticamente a própria história de vida, numa transferência metonímica

⁴⁴ Que a atribuição textual da autobiografia se refira a Adília Lopes e não a Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira abre um questionamento radical da natureza heteronímica e não simplesmente pseudonímica da autoria das obras e — consequentemente — do desdobramento da autora como sujeito e objeto textual (e mais amplamente comunicacional, cf. Silvestre [1999]) e sujeito histórico-pessoal. Sobre este tópico, um dos mais investigados pela crítica adiliana, aliás com resultados de grande sensibilidade e pertinência hermenêutica, cf. as contribuições (nem sempre coincidentes) de Silvestre (1999), Martelo (2010), Almeida (2016). Do ponto de vista lúdico que orienta esta análise, a conclusão é que Maria José e Adília são “permutáveis” (como enunciado por Martelo [2019]), dupla de “hibridismo” (*ibidem*) que constrói o sujeito poético num exercício de “metalepse ontológica” em relação ao sujeito extratextual. Adília não é uma “máscara imaginária” por detrás da qual Maria José se esconde, mas o avatar em que Maria José encarna, a “luva” em que se expõe para ser ela própria no processo simbólico em que a escrita é vida vivida como um jogo. Evangelista (2012) reconstrói o cariz eminentemente irónico do ‘não desdobramento’ da dupla Adília/Maria José numa divisão reflexiva do eu que se textualiza, cuja genealogia, antirromântica, remonta até Baudelaire, passando por P. de Man e R. Barthes.

⁴⁵ O tom ironicamente eufórico da primeira versão torna-se mais sombrio nas duas versões sucessivas: em “autobiografia sumária de Adília Lopes 2” (Lopes, 2000: 408), Adília não deixa “a gata do rés-do-chão brincar com as [suas] baratas”, porque elas não gostam. Em “autobiografia sumária de Adília Lopes 3” (*ibidem*: 418), mais radicalmente, os “meus gatos já deixaram há muito tempo de brincar com as minhas baratas. [...] Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram”. Numa quarta e última versão, em inglês (“Self-portrait”, Lopes, 2003: 516), é reinstaurada a expressão eufórica do gosto, integrada numa dinâmica transitiva de encadeamento (as baratas por sua vez gostam de comer batatas), para, no entanto, a questionar literalmente numa interrupção reflexiva do processo vital: afinal não se sabe se as batatas gostam de alguma coisa.

⁴⁶ O jogo de perseguição (gato e rato) é o primeiro gesto lúdico na taxonomia ‘gestáltica’ evocada por Benjamin (1928b: 100).

que espacializa os eventos no ambiente, o curso diacrónico em atividade lúdica sincrónica, reconfigurando tudo o que se deu como *jogo*. A precariedade e o confinamento, que tomam forma na figura da barata, são euforicamente sublimados na vitalidade intensa⁴⁷ da sua interação lúdica com o gato, o animal que vive para brincar, indiferente às necessidades humanas. O gato não fica de guarda, não ajuda o homem na caça, *não faz companhia* como o cão: é de companhia na sua independência, dono de si mesmo e do seu dono. Adília é uma barata, mas também um gato: está carregada de fragilidade, mas também de imaginação poética vencedora. Está exposta à violência do mundo exterior, mas é inextinguível. A vida de Adília Lopes/Maria José dá-se na interação tecida pela escrita entre estes seus duplos: o *como* é é capturado pelo *como se* num jogo em que não é pertinente perguntar se “é a sério ou a fingir”. Afinal, as baratas *são* comidas pelos gatos: a vida é ‘engolida’ pela escrita.

Especularmente opostas a esta eufórica ressimbolização da autobiografia como autorretrato poético são as sínteses autobiográficas de calibre narrativo, que transpõem a carga de sofrimento e divergência entre realidade e imaginação em fábulas angustiantes de transparente ferocidade, cujo objetivo fundamental é apagar, contando-a, a existência da protagonista da narrativa. Veja-se, como exemplo, o cruel autorretrato da *Manhã*, no qual a autora é dissolvida como uma lenda urbana:

Mito

A escritora pobre remendada quase cega entrevada a sobreviver numa mansarda
a alimentar-se de cevada e rabanetes a coser para fora alegremente a escrever
romances à luz da lamparina não existe

15/8/14

(Lopes, 2015: 706)

⁴⁷ Afinal, as baratas são imortais, como sugerido em “Natura et ars” (Lopes, 1991: 154ss.): ao “fim da Terra”, ao desaparecimento “de todas as casas e todas as ruas [...] sobrevivem apenas os telefones / as baratas e as listas de telefones” (*ibidem*: 155).

Adília Lopes não escreve romances⁴⁸, não vive numa mansarda, não se alimenta de cevada e rabanetes, não é entrevistada, não cose para fora. Adília Lopes não é a autora de que se fala em “Mito”. Adília Lopes que cose — e “faz crochet”, isto é, escreve para fora⁴⁹, é ‘cancelada’ pela própria descrição mítica, quer como autora quer como ser humano: “não existe”.

Faço crochet
O crochet faz-me
E nisto me desato

(Lopes, 1991: 160)

Como regista implacavelmente “Blanche-Neige doute du prince” (Lopes, 2016: 827), ao construir-nos como personagem, a narrativa da nossa vida cancela-nos, seja como personagem seja como ser humano, porque a posterioridade de quem vive em relação aos acontecimentos da própria história leva à sua dissolução: afinal o que vivemos foi tudo um equívoco colossal, nada foi como o vivemos. O facto de o narrador desmascarar esta ilusão, registando a memória dos factos como conto, torna-o digno de confiança narrativa, mas não existencial: os Grimm não são para se casar com eles, porque desfazem a vida a contá-la. Em claro dissenso da apaixonada utopia ricoeuriana⁵⁰, para Adília, o conto não é o lugar de reconciliação entre eu e mim, *ipse* e *idem*, mas o lugar de certificação da sua mútua canibálica aversão.

Matar a boneca

Na narratividade angustiada que escrutina a vida como conto de fadas para trazer à luz o horror da violência, o fracasso do imaginário, a impotência do desejo,

⁴⁸ Não é bem assim: o subtítulo do *O decote da dama de espadas* (1988) avisa-nos explicitamente que os poemas aí apresentados são “romances”.

⁴⁹ O recurso ao coser e fazer crochê (atividades estereotipadamente femininas) como figuras do escrever é uma das raras metáforas da poesia da Adília, que se associam à imagem, de cunho genuinamente lúdico, do recortar. Martelo (2004) realça o facto de que o movimento entrópico consubstancial não apenas à vida, mas também à escrita (a ciclicidade do fazer-desfazer, da inscrição-dissolução da autora no texto), faz de Penélope o seu arquétipo matricial.

⁵⁰ Que vê na recapitulação narrativa da experiência a saída das conceptualmente insolúveis aporias do tempo e da identidade pessoal (cf. Ricoeur, 1990).

é registada a certidão de óbito da existência por parte do real. A vida que não é autenticada pelo imaginário extingue-se, a vida que não é reconhecida como a alegria do jogo dissolve-se como um erro de cálculo. A necessidade de conhecimento surge como um impulso de morte, um instinto que se opõe à entrega ao poder do imaginário. É o paradoxo que se manifesta na criança que parte o brinquedo para o conhecer, para descobrir a sua alma, como observa Baudelaire: “A maioria das crianças quer *ver a alma*, algumas após algum tempo de exercício, outras *de imediato*. É o surto mais ou menos rápido deste desejo que determina a longevidade do brinquedo. Não me sinto suficientemente corajoso para culpar esta mania infantil: é uma primeira tendência metafísica” (Baudelaire, 1853: 140; *tradução minha*).⁵¹

A criança destrói o brinquedo que ama, porque quer saber o que é, o que esconde, se esconde aquele outro de si mesmo ao qual damos o nome de alma como aquilo que não é corpo. Esta é a situação descrita por Adília Lopes num poema em prosa no qual ela conta uma experiência que teve aos 14 anos, quando juntamente com uma amiga ateou fogo a uma boneca de plástico e filmou a cena:

Filmámos a boneca a arder dentro da gaiola que já não servia porque tinha morrido lá um periquito com uma pneumonia. Reguei a boneca com álcool e deitei-lhe para cima um fósforo a arder. Depois afastei-me para a Guida filmar a queima da boneca sem eu aparecer no filme [...] Filmou-se a boneca a arder até a boneca deixar de arder por já ter ardido toda. (Lopes, 2000: 418)

⁵¹ “Quando este desejo se cravou na medula cerebral da criança, enche os seus dedos e unhas com uma singular agilidade e força. A criança vira o seu brinquedo vezes sem conta, arranha-o, sacude-o, bate-o contra as paredes, atira-o para o chão. De vez em quando, fá-lo recomençar os seus movimentos mecânicos, por vezes na direção oposta. A maravilhosa vida fica parada. A criança, tal como as pessoas que sitiam os Tuileries, faz um esforço supremo; finalmente, quebra-o, ele é o mais forte. Mas onde está a alma? É aqui que começam o aturdimento e a tristeza.

Há outros que imediatamente partem o brinquedo assim que é colocado nas suas mãos, assim que é examinado; e quanto a esses, confesso que ignoro qual pode ser o sentimento misterioso que os faz agir. Serão eles agarrados por uma raiva supersticiosa contra estes pequenos objectos que imitam a humanidade, ou estarão eles a submetê-los a uma espécie de teste maçónico antes de os introduzir na própria vida infantil? — Puzzling question!” (Baudelaire, 1853: 140-141; *tradução minha*)

As coisas correm mal para as bonecas na poesia de Adília Lopes, que lhes dedica um pequeno florilégio de narrativas distópicas, em que lhes acontece todo o tipo de desastres (Lopes, 1998: 98ss.; Lopes, 2016: 822).⁵² A boneca, o brinquedo por excelência das meninas, o brinquedo que ainda suscita identificação e empatia na mulher de 60 anos que nunca saiu da sua “casa de infância” (Lopes, 2016: 830)⁵³, é o campo emblemático de confronto deste duplo impulso que habita o ser humano, dividindo-o entre uma instância vital, de identificação subjetiva com o real (mediado pelo imaginário) e uma sede de conhecimento que desencadeia um processo de distanciamento, de objetivação, que acaba por irreleva o investimento subjetivo no real.⁵⁴

A palavra de que a artista é portadora contém tanto o poder do encantamento lúdico, como o do desencantamento narrativo. A arte é produzida no exercício desta duplicidade, na maravilha e na ameaça de transfigurar o mundo como uma “casa encantada” (“Spellbound”, Lopes, 2016: 844). A brincadeira é perigosa (como enunciado desde o título da primeira coleção poética publicada por Adília Lopes: *Um jogo bastante perigoso*), porque expõe ao risco estrutural de perda autoinfligida. Mas brincar é ao mesmo tempo consolador, porque é a afirmação consciente, teimosa e livre do valor da vida que a força entrópica da realidade corrói e degrada, deixando-a progressivamente decair para a velhice, a doença, o lixo inutilizável, a “barata”. Aqui emerge a misteriosa aliança entre infância e velhice, as duas fases da vida de triunfante “inutilidade social”, que Adília Lopes celebra com quieta indiferença poética perante qualquer necessidade de autojustificação:

⁵² Benjamin (1928: 87) observa que o universo dos brinquedos está cheio de “Bonecas vítimas que podem ser assassinadas das mais diversas formas”, e que desde a guilhotina até à forca, os “pequeninos” não descaram nenhum instrumento para executar a sentença capital que paira sobre o brinquedo amado.

⁵³ “Tenho 60 anos. A arrumar a casa encontrei a cómoda das bonecas com os fatinhos das bonecas dentro da gaveta. Uma boneca estava despida da cintura para cima, vesti-lhe uma capa de feltro. A boneca podia constipar-se. (19-IV-2020)” (Lopes, 2020: 946).

⁵⁴ Segundo Winnicott (1971), o processo de construção da realidade é produzido no desenvolvimento da criança, e no jogo, segundo duas linhas opostas: uma fusional (de perfil eminentemente feminino) e outra destrutiva (eminentemente masculina), que no gesto de manipulação violenta do objeto testa cognitivamente a resistência do mundo como uma realidade externa ao sujeito. É uma polaridade que se refere diretamente à dialética adiliana da reconciliação poética e da distopia narrativa.

Aos 55, sinto-me Robert Mitchum, acho que é Robert Mitchum, no filme de Nicholas Ray *The lusty men*. Não posso agora ver esse filme, cito de cor. Vi esse filme na Cinemateca nos anos 80.

Robert Mitchum volta à casa da infância passados muitos anos. Vai direto a um esconderijo, por baixo da casa, onde guardou os tesouros da infância. Os tesouros da infância ainda estão lá todos: livros infantis, brinquedos, objectos que para outra pessoa são lixo.

Um cowboy não faz coisas destas. Neste filme Nicholas Ray faz.

Eu nunca saí da casa da infância. Ainda tenho os tesouros quase todos. Uma amiga disse-me: “O que tu tens lá em casa é lixo.” Mas eu adoro este lixo.

9/6/15

(Lopes, 2016: 830)

A chave do jogo é a reabilitação dos resíduos, observa Walter Benjamin, um apaixonado colecionador de livros infantis e de brinquedos, que no seu “Elogio da boneca” escreve: “Os Goncourts, habitantes da depravada Paris, [...] formularam certa vez, de maneira mais expressiva do que qualquer outro, aquilo que constitui o interesse central dos livros de moda e bonecas [...]: ‘Fazer história dos detritos da História’. E isto é e sempre será algo louvável.” (Benjamin, 1930: 138).⁵⁵

Poesia a partir dos materiais residuais da vida, da história e da literatura é o que Adília Lopes faz, ao escrever e viver brincando. E isto, podemos dizer com Walter Benjamin, é e continua a ser algo louvável, assim como pedagogicamente indispensável, se ir à escola, estudar, não significa “ser punido pela própria criatividade”, mas aprender a construir e partilhar com todos um “*Espaço para sonhar*” (Lopes, 2016: 842).

⁵⁵ Para uma ilustração esclarecedora desta dinâmica de bricolage afetivo-imaginativa inerente à reapropriação infantil dos resíduos, modulada por uma lógica de miniaturização, cf. Benjamin (1924: 57-58), que fala da importância lúdica do “lixo”. O ponto é central para Adília Lopes, que lhe dedica um poema programático: “Louvor do lixo”, em *A mulher-a-dias* (Lopes, 2002: 445).

Obras poéticas de Adília Lopes citadas

- (1985), *Um jogo bastante perigoso*.
- (1986), *O poeta de Pondichéry*.
- (1987), *A pão e água de colónia*.
- (1987a), *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*.
- (1988), *O decote da dama de espadas*.
- (1991), *Os 5 livros de versos salvaram o tio*.
- (1992), *Maria Cristina Martins*.
- (1993), *O peixe na água*.
- (1997), *A bela acordada*.
- (2000), *Irmã barata, irmã batata*.
- (2001), *Rimas de berço (Nursery rhymes)*.
- (2003), *César a César*.
- (2004), *Poemas novos*.
- (2006), *Le vitrail la nuit — a árvore cortada*.
- (2015), *Manhã*.
- (2016), *Bandolim*.
- (2018), *Estar em casa*.
- (2020), *Dias e dias*.
- (2021), *Dobra: poesia reunida 1983-2021*. Lisboa: Assírio & Alvim (2009); 2014 (2.ª edição); 2021 (3.ª edição).
- (2022), *Pardais*.

Crónicas e entrevistas

- (2001a), “Fazer prosa, fazer rosa”, crónica, *Público*, 18 de junho de 2001, disponível em <https://www.publico.pt/2001/06/18/jornal/fazer-prosa-fazer-rosa-158967>, consultado em 20/03/2023.

- (2007), "7.5. Entrevista com Adília Lopes", in Sofia Maria de Sousa Silva, *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Tese de Doutorado PUC-Rio, 155-160, disponível em https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310636_07_postextual.pdf, consultado em 20/03/2023.
- (2017), "Entrevista a Adília Lopes", *Jogos Florais*, 2.08.2017, disponível em <<https://www.jogosflorais.com/entrevista/2018/1/26/entrevista-a-adlia-lopes?rq=Ad%C3>>, consultado em 20/03/2023.

Bibliografia secundária

- Agamben, Giorgio (1978), *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi [2001, ed. rev.].
- Almeida, Ana Bela (2016), *Adília Lopes*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Baltrusch, Burghard (2008), "Adília Lopes: traducir entre la entropía y la subversión", *Revista de Mulheres e Textualidade — Lectora*, 14, pp. 231-249.
- Bartolomei, Teresa & Feijó, António (2020), "La poésie désentropise", *Le Grand Continent*, novembro, disponível em <<https://legrandcontinent.eu/fr/2020/11/20/la-poesie-desentropise/>>, consultado em 20/03/2023.
- Baudelaire, Charles (1853), "Morale du joujou", Cap. VI, in *Idem, L'Art romantique*, Paris, Louis Conard, 1925, pp. 131-141.
- (1869), "Le joujou du pauvre ", in *Idem, Le spleen de Paris: Petits poèmes en prose*, ed. M.J. Crépet, Paris, Louis Conard 1926, pp. 57-59 (Trad. portuguesa citada: *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, trad. Alessandro Zir, Mucuri, L& PM [2016], pp. 62-66).
- Benjamin, Walter (1924), "Livros infantis velhos e esquecidos", in Benjamin (2002), pp. 53-68.
- (1928), "Velhos brinquedos" (1928), in Benjamin (2002), pp. 81-87.
- (1928a), "História cultural do brinquedo" (1928), in Benjamin (2002), pp. 89-94.
- (1928b), "Brinquedos e jogos" (1928), in Benjamin (2002), pp. 95-102.
- (1930), "Elogio da boneca" (1930), in Benjamin (2002), pp. 131-138.
- (2002), *Reflexões sobre crianças, o brinquedo e a educação*, trad. e ed. M.V. Mazzari, São Paulo, Livraria Duas Cidades editora.

Campos, Augusto, Pignatari, Décio / de Campos, Haroldo (1975). *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos (1950-1960)*, São Paulo, Livraria Duas Cidades [19752], pp. 44-45.

Duarte, Gonçalo (2011), "A minha gata já morreu. Agora já me posso suicidar': microformas de Adília Lopes", disponível em http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_goncaloduarte, consultado em 20/03/2023.

eLyra (2019), *Adília Lopes: o visível e o invisível*, ed. J. Pizarro / P. de Medeiros / R.M. Martelo, eLyra, n.º 14 (2019), ISSN 2182-8954 / DOI: 10.21747/21828954/ely14, disponível em <https://elyra.org/index.php/elyra/issue/view/18>, consultado em 20/03/2023.

Evangelista, Lúcia Liberato (2012), "A ironia do diário íntimo na poesia de Adília Lopes", *Revista Desassossego*, n.º 7, pp. 36-48.

Ferreira, Teresa Jorge (2019), "Autobiografia e autorretrato em Adília Lopes: 'Reduzir ao absurdo'", eLyra (2019), pp. 67-86, disponível em <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely14a3>, consultado em 20/03/2023.

Guerreiro, Fernando (2002), "Talvez a poesia una na terra o que está separado no céu", recensão crítica a *Dois ciprestes* de Adília Lopes, ed. Osvaldo Manuel Silvestre / Pedro Serra, *Século de ouro — antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Lisboa, Angelus Novus Editora e Edições Cotovia, pp. 330-336.

Jakobson, Roman (1954), "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances" (1954/1956), cap. 7 in Jakobson (1990), pp. 115-133.

-- (1956|1976), "Metalanguage as a linguistic problem", in *Idem, Selected writings. VII. Contributions to comparative mythology, studies in linguistics and philology, 1972-1982*, Berlin, De Gruyter, pp. 113-121.

-- (1958|1990), "The speech event and the functions of language", cap. 4 in Jakobson (1990), pp. 69-79.

-- (1990), *On language*, ed. Linda R. Waugh / Monique Monville-Burston, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press 1990 [1995 Paperback].

Martelo, Rosa Maria (2004), "Adília Lopes, ironista", *Scripta — Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC* 8: 15, pp. 106-116.

-- (2010), "As armas desarmantes de Adília Lopes", *Didaskalia XL* (2010)2, pp. 207-222.

-- (2019), "A luva e a mão (uma história de salvação)", eLyra (2019), 49-65, disponível em <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely14a2>, consultado em 20/03/2023.

- Meirim, Joana (2015), "32. Adília Lopes. 2015. Manhã. Lisboa: Assírio & Alvim", *Forma de Vida*, 23/04/2015, disponível em <https://formadevida.org/recensoes/32-adlia-lobes-2015-manh-lisboa-assrio-alvim>, consultado em 20/03/2023.
- (2023), "Palavras caras, Adília Lopes", in ed. M. Sequeira Mendes / J. Meirim / N. Amado, *Florilégio*, Lisboa, não (edições), pp. 116-119.
- Mexia, Pedro (2003), "A menina que usava uma bic a bordo do Titanic", *Jornal de Notícias*, 19/09/2003, p. 46.
- Pereira Guida, Mariana (2019), "Arrumar a casa, cerzir o poema: a prática da citação como reciclagem em Adília Lopes", *Tamanha Poesia*, vol. 4, n.º 8, jul.-dez./2019, ISSN 2525-7900, pp. 11-23.
- Pessoa, Fernando (1913). "Naufrágio de Bartolomeu", *Teatro: Revista de Crítica*, n.º 1. Lisboa, 1-3-1913, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/4530>, consultado em 20/03/2023.
- Pinto Santos, Hugo (2015), "Poetisa e infantil no bom sentido", *Público*, 20/02/2015, disponível em: <https://www.publico.pt/2015/02/20/culturaipsilon/noticia/poetisa-e-infantil-no-bom-sentido-1686020>, consultado em 20/03/2023.
- Ricoeur, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (1999), "As lenga-lengas da menina Adília", in Adília Lopes, *Florbela Espanca espanca*, Lisboa, Black Sun Editores, pp. 37-77.
- (2001), "Adília Lopes espanca Florbela Espanca", *Inimigo Rumor* 10, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, pp. 24-28.
- Tamanha Poesia* (2019), *A escrever escrevo-me. Dossiê Adília Lopes*, ed. S.M. Pessoa de Oliveira / R. Bezerra de Menezes / V. Soares Coelho, vol. 4, n.º 8, jul.-dez./2019 Belo Horizonte – MG – Brasil. ISSN 2525-7900.
- Vaihinger, Hans (1911), *Die Philosophie des Als Ob*, Leipzig, Felix Meiner Verlag [7.ª/8.ª Auflage, 1922].
- Winnicott, Ronald W. (1971), *O brincar & a realidade*, trad. J.O. de Aguiar Abreu / V. Nobre, Rio de Janeiro, Imago Editora [1975].