

Oswaldo Manuel Silvestre

AS LENGAS-LENGAS DA MENINA ADÍLIA

«embora eu seja
uma poetisa pop»
O peixe na água

I

Existe na poesia (e na literatura) portuguesa contemporânea um «caso» Adília Lopes. O caso resume-se assim: em 14 anos, ou seja, de *Um jogo bastante perigoso*, em 1985, a este *Florbela Espanca espanca*, Adília publicou um chocante total de 13 títulos. Editados quase todos no circuito das editoras «étnicas», esses livros-livrinhos suscitaram no meio literário a reacção admirativa de quem contempla um unicorne em pleno Rossio (ou melhor: no Campo Grande): se a crítica não sabe o que dizer de quem tão ostensivamente a põe em causa, a academia, manifestamente, diverte-se, assim disfarçando a sua incomodidade perante um fenómeno que, no fundo, não consegue entender e a que atribuí o estatuto «etnológico» de uma nota de rodapé no curso majestoso, se não majestático, de uma literatura recentemente nobilitada por um Nobel.

O «caso» Adília é contudo decisivo para quem pretenda ainda interrogar o potencial dessa crítica da linguagem que a poesia é ou (sejamos tempestivos) poderia ser. Por outras palavras: contra os que a acantonam no Gabinete de Curiosidades da cultura

contemporânea, nossa ou não apenas – gabinete em que teria a camaradagem de gente e coisas tão diversas como as *lyrics* de Rui Reininho e o fascínio por canções sobre óculos de sol, a francofilia retro, migalhas várias de filologia, Lourdes Pintasilgo e os restos do Graal, a emancipação feminina em formato *Maria*, Carl Dreyer, Manoel de Oliveira e Austin Powers, o rasto das comédias filmicas portuguesas de 40, o remoçado culto democrata (ou social) – cristão da família, o kitsch materno em inundação publicitária, a obsessão pelo *fake*, algum Herman José e vários serviços de loiça Vista Alegre – convirá contrapor que a sua obra, como talvez nenhuma outra da nossa contemporaneidade, questiona o lugar que essa interrogação da linguagem que é a poesia ocupa ainda, se é que ocupa, na sociedade de massa deste final de século.

Ao contrário, pois, das aparências acalentadas pelos camaradas em letras, pela crítica e pela academia, a obra de Adília – insistentemente re(con)duzida ao estatuto de uma antologia de pilhérias – é uma obra *central e maior* no curso contemporâneo da nossa poesia, já que, como muito poucas, é muito crítica desse alegre curso melancólico. De facto, não é nela rastreável um visível desejo de «regresso ao real», pois toda ela está antes empenhada numa incessante «crítica da linguagem comum», deslocando-se da Poética para a Gramática e fazendo desta um dispositivo de restrição epistémica dos intuitos proposicionais daquela. Num certo sentido, que não exclusivamente o de uma «crítica da representação», a poesia de Adília é a demonstração prática da tese de Wittgenstein segundo a qual «Language is not *contiguous* to anything else»¹. Em Adília, o poema enquanto lenga-lenga é bem revelador do seu desinvestimento no conteúdo fenomenal do real, o qual é traduzido numa rede de axiomáticas mínimas mas «suficientes» – o duplo, a repetição, a miniatura, a *hysteresis* do

paradigma - para as quais se diria ser analogamente suficiente a pobreza de uma gramática mínima ou «infantil». Em bom rigor wittgensteiniano, os textos de Adília Lopes começam por aceitar a autonomia dos jogos de linguagem, rejeitando a sua colocação ao serviço de fins exteriores à lógica da linguagem; para terminarem, já hereticamente, praticando uma transversalidade dos jogos, i.e., usando as palavras de um jogo de linguagem com as regras de um outro. Ao fazê-lo, os seus textos tornam-se uma incontinente questão gramatical – bem patente, por exemplo, no título *Florabela Espanca espanca* –, questão atinente a usos não conformáveis à ideia de *uma* regra geral, essa que justamente faria da Gramática uma Poética, na grande tradição modernista.

Por outro lado, esta poesia não modula a crise da modernidade naquele registo desalentado e *debole* (ou redimidamente franciscano) que foi fazendo da nossa poesia actual uma questão de versos contritos, mas afinal contentes de se saberem vestígios melancólicos de um tempo em que a poesia aspirava a ser uma interrogação órfica do mundo. E contudo, como é sabido, nem faltam hoje os interrogadores órficos em verso, registando as pegadas delidas do transcendente nos baldios do ser: um tempo de restos não parece poder ser mais do que um tempo de registos. E nem o orfismo é propriamente uma atitude crítica em poetas que o aprenderam em Introdução aos Estudos Literários: em boa verdade, di-lo-íamos antes um gesto compensatório por meio do qual o perdido império do Poeta sobre o mundo vai sendo introjectado no texto na forma de uma litania do silêncio que faz da impotência discursiva uma celebração do (suposto) ser da linguagem poética. Abundam assim os poetas que sabem dizer, com assinalável proficiência, o indizível, dizendo-se *eo ipso* poetas. Do que se trata, em boa verdade, é de uma esteticização que, na sua forma esvaída, ou então regressada a si

mesma com a felicidadezinha de quem regressa ao pátrio ninho, nos propõe, sem desespero de causa, o sublime como versão, teoricamente legitimada, de uma «crise do sentido» que vai funcionando como outra, e mais cálida, casa do ser. Por outras palavras: tudo está bem quando se acaba na Assírio & Alvim e se tem direito a uma capa sombria ou soturna².

É aqui que a obra de Adília incomoda a placidez de alma de uma poesia que se vai entregando a uma mística secularizada do verbo poético e, por isso mesmo, sempre tão nostálgica – ou melhor: sempre tão nostálgicamente *Kitsch*. Muito ao invés, em Adília o *Kitsch* é interiorizado homeopaticamente enquanto dispositivo warholiano de evidenciação das falsas promessas da linguagem e da arte (e das linguagens da arte), numa crítica pop das ingénuas tentativas da sua ressublimação³. Que tais tentativas passem por poesia grande, eis o que revela a dificuldade (antropológica) de lidar com um universo artístico integralmente dessublimado; que a poesia de Adília, verdadeiro «executor testamentário» de toda essa poesia, passe por anedotário, eis o que simetricamente nos esclarece quanto à necessidade de uma crítica das tentativas acima referidas de reencantamento acrítico da arte poética, cuja aura só parece hoje recuperável pela prática de uma (impossível) *ars oblivionis*.

Nada disto faz contudo de Adília, para desencanto e irritação dos últimos avestruzes líricos modernistas, uma personagem possuída da rigidez ética que grassou na primeira metade da centúria, já que nela a crítica não ultrapassa a ambiguidade ontológica da sua definição pop: o texto tanto cumpre o que (não) promete, como promete o que afinal não cumpre; o poema tanto se rodeia de fronteiras externas (quase sempre por invocação intertextual ou filológica), como pratica um devir apoeumático, entre a prosa, o aforismo ou o verso restante, e rasante,

de uma pobre epifania doméstica (de trazer por casa, diria Adília); a linguagem oscila entre as palavras cuidadas da poesia aprendida nos bancos das escolas dos vários níveis de ensino, ainda que nunca muito longe do léxico básico da Cartilha, e os dizeres performativos do espaço público (slogans, máximas publicitárias, etc); o sujeito, enfim, tanto recua para uma posição enunciativamente discreta (ainda que sempre manipuladora e não neutra), sobretudo quando se trata de narrar histórias de (mau) exemplo ou de produzir o centão, como ocupa o centro do palco, num desdobramento de máscaras entre o melodramático e o sádico displicente.

Finalmente, a obra de Adília põe radicalmente em causa um dos axiomas da teoria da linguagem herdada do modernismo, entre Chloviski e Brecht, e não posto essencialmente em causa pela derivação pós-moderna: aquele que nos diz que a contiguidade e continuidade empírica da linguagem literária à não-literária é contraditada, no texto poético, por um uso desfamiliarizante que faz esplender a palavra na sua unicidade de objecto contemplável. De facto, em Adília as palavras da tribo não sofrem purificação e menos ainda pedem contemplação, já que não é nunca reconhecível na fenomenologia da percepção activada pelos seus textos aquele momento crítico em que a linguagem pediria superação dialéctica numa *stasis* da sua temporalidade sintagmática⁴. Um exemplo; extraído do poema «Bocados», de *Clube da poetisa morta* (1997): «Versos rebuscados / como rebuscados» (p. 31). Este bocado de (mais) um dos muitos *serial poems* de Adília não parece incitar-nos à «visão», mais ou menos eidética, do verbo poético, tanto mais que parece parodiar os princípios jakobsonianos de reconhecimento empírico da função poética, dizendo-os afinal desoladoramente *banais*. Pelo contrário, ele produz um análogo - «rebuscados» - que a um tempo opera no terreno de uma

dessacralização neobarroca da arte poética e restabelece a continuidade do poético ao não-poético pela via da linguagem mais comum que a ambos caracteriza. Por outro lado, este franciscanismo linguístico – trata-se de não ultrapassar a pobreza da condição «natural» da linguagem comum – revela-se apto à veiculação daquele cepticismo, um tanto maroto, em relação ao rigorismo ético da poética modernista, já que, ao contrário daquela, promete fáceis e abundantes catarses (promete «rebuçados»). A questão é no fundo colocável sob a égide da fórmula wittgensteiniana da «perspectiva correcta» necessária à contemplação da obra de arte, fórmula (tipicamente modernista) de que a obra de Adília é intensamente crítica: «A obra de arte obriga-nos (...) a vê-la da perspectiva correcta, mas na ausência da arte, o objecto é apenas um fragmento da natureza como outro qualquer»⁵. Mas como gerar tal «perspectiva correcta» a partir do interior do próprio material verbal? A «perspectiva correcta», como aprendemos em Adília, não pode ser senão um meta-uso que se eximiria à in-diferença dessa «sinopse de trivialidades» que é a linguagem, pela arte mágica de um *Diktat* (uma perspectiva) que afinal não pode senão formular-se nessa linguagem de cuja trivialidade se desejaria isento. E a poesia seria, apenas e só, esse esbracejar, desprovido dos dramas do Prof. Mallarmé, que não iria além da correlação entre o rebuscado e o rebuçado.

Significa isto que a linguagem dos poemas de Adília dispensa a passagem do re-conhecimento ao *insight*, o qual é deslocado para uma percepção global do texto que dele faz um muito típico «objecto conceptual», catalogável sob alíneas várias: enigma, paradoxo, *jonglerie*, mistificação, etc. Também por isso, esta obra nada tem a dizer à correlação modernista entre o Novo e o Obscuro: o Novo é nela denunciado como uma ilusão gramatical, genericamente colocável sob o signo do imperativo («Make it

New»), a qual visa ocultar a pré-destinação do Novo como *readymade* ao serviço de uma gramática de valências: fazer, produzir, gerar, etc. O Novo, como se dirá da metáfora em *Clube da Poetisa Morta* (p. 31), «é a errata»: corrige usos supostamente desviantes, propondo-se como Regra originária e inacessível – ou seja, obscura. É, enfim, um *readymade* que se ignora, impondo as condições gramaticais da sua replicação. Muito consciente de tudo isto, a obra de Adília propõe-se antes como uma proliferante errata de qualquer gramática do poético, acumulando variações e versões, contrapondo usos a outros usos, declarando-se em estado terminal de *pré-fabricação*. Assim, e ao contrário do que ocorre com as obras emblemáticas do modernismo e de muito pós-modernismo, o estatuto da sua linguagem, bem como o da sua definição poemática, são questões sempre *em aberto*: ao substituir o uso da gramática pela gramática dos usos, ela vem confessar-nos, entre o estridente e o furtivo, que não há perspectiva que lhe acuda.

Parafraçando o seu primeiro e sibilino título, poderia dizer-se que é este *Um jogo bastante perigoso*: o de substituir os fundamentos por uma errata que não corrige mas vai errando sem porto gramatical à vista.

II

«letras são tretas
a gramática é lógica
aplicada»

Clube da Poetisa Morta

Vejamos então com mais demora este jogo e alguns dos seus perigos. Podemos começar por algumas considerações em torno do que nesta obra é uma defesa do sentido extramoral da verdade e da mentira. Em vários textos fulgurantes, Adília sugere-nos o carácter convencional de ambas e, sobretudo, da linguagem em que necessariamente se dizem. Por todos eles, leia-se «*Natura et Ars*» de *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991, p. 11):

Uma floresta é um labirinto?
um deserto pode ser rocaille?
a vida é um romance?
o mundo é um palco?
um florete é uma flor?
uma serpentina é uma serpente?

*

Imagino o fim da Terra assim
todas as casas e todas as ruas
desaparecem
assim como todas as pessoas
graças a um cataclismo

sobrevivem apenas os telefones
as baratas e as listas dos telefones
marcianos nos dias a seguir
tentam interpretar a lista dos telefones
os marcianos não estabelecem uma relação
entre os telefones e a lista dos telefones
mas entre a lista dos telefones e as baratas
e essa relação é plenamente satisfatória.

Este texto, que desde o título é um comentário sobre a natureza da linguagem, vem dizer-nos de novo que não existe contiguidade necessária entre a linguagem e o mundo, aqui despromovido ao estatuto (carinhosamente) objecto de «barata». O seu cenário de apocalipse reactiva a cena primitiva do contrato linguístico, denunciando o seu carácter convencional e «plenamente satisfatório». A linguagem não é mais do que a relação «falhada» a estabelecer entre telefones e listas telefónicas, sendo que a lista não impõe uma qualquer modalidade – desnaturalizada, i.e., metafísica – da sua necessidade: ela é apenas um instrumento ao serviço de convenções humanas ou, no caso, demasiado humanas, justamente porque marcianas. De facto, o poema parece dizer-nos que somos sempre os marcianos da nossa linguagem, porque sempre dispostos a *esquecer*, como lemos na primeira parte do poema, a sua lógica figural. Como diria um certo homem fatal, muito presente na filosofia da linguagem de Adília, a verdade não é mais do que este exército de metáforas, metonímias e antropomorfismos evidenciado nos primeiros versos do texto. A «verdade» é que a relação entre listas telefónicas e baratas não é fenomenalmente fundada (tal privilégio estaria reservado à relação, pelos vistos não necessária, entre telefones e listas); ainda assim, ela é suficiente para que, entre outras coisas, se escrevam

poemas sobre a in-significância do mundo – ou melhor: da linguagem.

Como é evidente, uma tal teoria da linguagem comporta em si uma teoria da representação, a qual coincide com aquela no acentuado esvaziamento da dimensão fenomenal das representações. O poeta – o artista – representaria (*et pour cause*) aquilo que não pré-existe à sua actividade: a representação seria assim edificada, se não possibilitada, sobre a própria crítica de qualquer «teoria da correspondência», dada a radical descontinuidade ontológica que afecta representação e representado. Eis um exemplo de *A pão e água de colónia* (1987):

o pintor de jarras com crisântemos
falha uma natureza morta
e em desespero de causa
come a jarra com os crisântemos
que horror engoliu vidro moído
mas não foi bem isso (p. 10, itálico meu)

Um tanto deceptivamente, do artista dir-se-ia que é aquele que está destinado a «falhar uma natureza morta»: como construção textual que é, esta só existiria (só poderia existir) mortificada, que é como quem diz, (pré-)fabricada. A modalização do verso final exprime contudo a posição de Adília no des/concerto pós-moderno: a autora, digamos, produz parábolas que, como diria Wittgenstein, refrescam o entendimento. Mas não as coloca ao serviço de uma teoria que da arte faria o seu *exemplum*. A parábola é teoria *por isso que* é poema, já que este não pode não ser uma demonstração da crítica capacidade representacional da linguagem. E o texto, em consequência, apresenta as suas conclusões possuído do impasse assertivo que caracteriza, e define, o uso poético da linguagem: esse uso em que o valor proposicional

da linguagem se pode definir por um «não é bem isso».

No co-texto do livro de poemas em causa, essa proclamação do impasse assertivo da linguagem poética faz sistema com as epígrafes da obra (e é altura de chamar a atenção para o superior domínio revelado pela autora na arte da epígrafe). A primeira, a abrir o livro, pertence a Chomsky e pede uma leitura no quadro simultaneamente da natureza da linguagem e da crítica da representação: «(perhaps it is all done by angels with mirrors)». Estes anjos com espelhos forneceria aquela «perspectiva correcta», ou meta-uso linguístico antes referido, necessário a uma fundamentação metafísica da linguagem e das práticas representacionais. *Perhaps*, é caso para dizer. Que é como quem diz: fôramos nós anjos e respondesse a linguagem a uma semântica essencialista (e talvez seja esse o sentido da modalização chomskiana). No final do livro em causa, uma nova epígrafe, atribuída a David R. Dowty, Robert E. Wall e Stanley Peters, questiona o excerto de Chomsky⁶:

Necessarily a fake gun is not a gun. (...) Note that a thing can be a fake gun and a piece of soap; in that case it cannot be a fake piece of soap.

Se, como afirma Adília⁷, a gramática é lógica aplicada, então torna-se difícil aceitar que a letra seja treta: o valor de verdade da proposição inicial, contudo, arrasta consequências, patentes nas proposições seguintes, para uma teoria da linguagem poética, consequências que em Adília são apropriadas por uma curiosa desconfiança em relação à gramática – uma desconfiança em «segundo degrau», diria gramaticalmente a autora. Podíamos talvez afirmar, a este propósito, que a poesia de Adília é a exploração sistemática daquela proposição segundo a qual uma coisa «can be a fake gun and a piece of soap». Essa coisa, como parece evidente,

seria a linguagem. E é esta a razão que faz da obra de Adília uma infundável lenga-lenga empenhada na exploração dos limites da gramática, tentando alcançar aquele ponto em que a letra é deveras treta, ou seja, em que a coisa-linguagem «can be a fake piece of soap»: eis o que para Adília poderia ser uma boa definição de poesia.

Esta definição boa é todavia algo intratável, na medida em que exige uma permanente duplicidade no enfrentamento da gramática: por um lado, a obra de Adília insiste na gramaticalidade mais básica e transparente; mas, por outro, não faz senão demonstrar os limites da gramática enquanto sistema de regras que *faz mundo*, tantas vezes contra ou apesar de si mesmo. A regra enlouquece facilmente nos textos de Adília, caindo repetidamente na sua redução ao absurdo. É certo que ela se apresenta em toda a potência gerativa que a define, instituindo-se bastas vezes, em posição proemial, como um mecanismo chomskiano em que o mínimo permite o rendimento máximo; mas é igualmente certo que esse máximo quase nunca está contido nas promessas da lógica e da epistemologia da regra. E finalmente, talvez se pudesse enunciar a questão gramatical da obra de Adília chamando a atenção para o facto de que, no fundo, toda a sua obra é uma forma de retomar a pergunta central do pensamento de Wittgenstein: o que significa obedecer a uma regra?

Os exemplos seriam inúmeros. Seleccionemos contudo alguns, começando por um texto de *Sete Rios Entre Campos* (um outro título que pressupõe as consequências da gramática). O texto intitula-se «O chão optimista» e retenho aqui os três primeiros versos:

Cair do cavalo
cair da escada
cair em mim

O poema, digamos, constrói-se sobre aquela regra que nos ensina a passar do literal ao figurado, ou do concreto ao abstracto. Para terminar, mui cristãmente (ainda que em releitura teológica, propondo um Adão sem culpa) na Queda original. Ou melhor: na sua redenção pela mão de Adão: «é a libertação da queda / de Adão e Eva / é Adão que me estende a mão».

Um outro caso é o da exploração continuada de um paradigma morfológico ou flexional. Atente-se no seguinte poema de *Clube da poetisa morta* (pp. 23-24):

“Yo fui Walt Whitman”
J.L.Borges, “Camden, 1892”

Eu fui
tu foste
ele foi
todos se foram
embora
eles foram
eles foram-se
embora
ir e ser
como os apóstolos
que eu sou uma
Linda Evangelista
ide pois a dois
e dois
porque não
há nada
como bem
acompanhada

Eis o que é uma extraordinária derrogação do funcionamento de uma gramática textual. A flexão do verbo «ser», motivada pela epígrafe de Borges, é sabotada pela introdução do reflexo, que desloca o «ser» (o *ser*) para o «ir». Esta deslocação, todavia, é recuperada pela introdução da personagem dos apóstolos, os quais se definiriam por «ir e ser», forma afinal de recuperar a sobreposição de verbos, agora sem equívoco, do início do texto. A personagem colectiva dos apóstolos permite ainda reconfigurar a enunciadora como evangelista, numa irónica projecção narcísica. Finalmente, a regra flexional regressa - «ide pois» - despedindo-se do verbo «ser» e propondo uma como que moral de cristianismo primitivo, relida por um imaginário conjugal: apóstolos e evangelistas *acompanhar-se-iam*. Uma certa ambiguidade textual quanto ao género sexual dos acompanhantes é resolvida pelo feminino final: «acompanhada». O texto, enfim, conclui onde não esperaríamos que o seu começo nos pudesse conduzir. Isto, diga-se, do ponto de vista gramatical; pois, por outro lado, a retorcida gramática que nos conduz do Whitman de Borges aos apóstolos e evangelistas de Adília, mantém-nos naquele que, sendo um dos grandes temas de Borges, é também o grande tema de Adília: o duplo.

Esta gramática que falha e falhando diz a verdade, tem o seu reverso na regra que, tomada à letra, permite, em perfeita gramaticalidade, a produção de enunciados absurdos. A autora é exímia nestas práticas, que escolho demonstrar com um poema de *A pão e água de colónia*:

A correspondência biunívoca

A princesa tem um anel em cada dedo
tem um dedo em cada anel

tem mil anéis
a princesa tem um sapato em cada pé
tem um pé em cada sapato
tem mil sapatos
a princesa tem um chapéu em cada cabeça
tem uma cabeça em cada chapéu
tem mil chapéus

A princesa tem apenas o estritamente
necessário
(espera a princesa o seu primeiro e milésimo
filho?)

Poder-se-ia talvez chamar a este espécime um cruzamento de Lewis Carroll com o OULIPO: paradoxo, álgebra e jogo verbal, musicalidade, redundância, nada falta nesta cantilena tocada de absurdo. Será a gramática lógica aplicada? Ou será isto uma demonstração de que toda a lógica (ou toda a gramática) tende para a lógica da batata? A estrutura proposicional do poema é, como quase sempre em Adília, escandalosamente simples: à proposição A segue-se a proposição B, que é, digamos, o reverso daquela; a proposição C, contudo, não tem uma relação necessária com A ou com B, contribuindo para instabilizar o nexos lógico estabelecido entre os elementos nucleares das proposições em pauta: anel e dedo, no primeiro caso; sapato e pé, no segundo. O problema surge quando a regra lógico-gramatical que estrutura o texto se aplica, com uma evidente indiferença pela singularidade dos *realia*, a chapéu e cabeça. Como diria Nietzsche, é este um caso em que a regra (o «conceito») se produz sobre a igualização do não-igual: pois a correspondência biunívoca estabelecível entre anel e dedo ou entre sapato e pé não é idêntica à que possamos estabelecer

entre cabeça e chapéu. Assim, o verso «a princesa tem um chapéu em cada cabeça», conquanto respeite a gramática do texto, é logicamente absurdo, pois como empiricamente sabemos a princesa tem só uma cabeça (ao contrário de dedos ou pés) – o que é, pelos vistos, muito de lamentar para quem possua mil chapéus. Identicamente, o segundo verso participa também daquele absurdo lógico-gramatical, pois a princesa não tem «uma cabeça em cada chapéu»; ela poderá, sim, ter «a cabeça em cada chapéu», se se der ao trabalho de estabelecer, caso a caso, essa correspondência biunívoca. De facto – e seria essa a moral da história – a princesa, como todos nós, não pode ter senão «o estritamente necessário», ainda que em número de milhar: pois numa cabeça só cabe um chapéu de cada vez (releve-se a moral franciscana - ou será comunista?), pelo que os outros 999 são parte de uma *epistemologia dos restos* que nos dita a diferença entre suficiência, necessidade e possibilidade. Identicamente, é «lógico» que a princesa espere «o seu primeiro e milésimo filho», pois contra a mesma lógica o milésimo seria, ainda e sempre, o primeiro. Que é como quem diz: uma nova versão do único ou do discreto que cada ser animado ou inanimado, contra a lógica e a gramática que os deseja reduzidos a análogos, não pode deixar de ser.

Refira-se, por fim, que este poema é ainda uma das muitas lenga-lengas para que tende a forma versificada em Adília. Num certo sentido – algo escandaloso - a obra de Adília vem reforçando esse seu carácter de lenga-lenga, virando costas à complexificação de recursos (o «progresso») que se esperaria de uma autora que já ultrapassou a dúzia de títulos. Os seus versos vêm-se crescentemente aferrando a uma sintaxe elementar, assim como os poemas vão desistindo de dimensões «indispensáveis» à sua dignificação artística, quais sejam a extensão ou a complexificação compositiva. Se de *Um jogo bastante perigoso* se poderia ainda

esperar o advento de uma autora capaz da arte do verso longo e da composição suturada, no recente *Sete rios entre campos* e neste *Florbela Espanca espanca* a «regressão» à sintaxe básica, ao verso de duas, três palavras e à composição meramente serial ou paratáctica, atinge um ponto culminante e, de certo modo, inultrapassável. A lenga-lenga torna-se assim o lugar crítico da sobreposição de gramática e versificação, vale dizer, do radicalismo com que Adília vira costas – sem *agon*, mas antes com indiferença – à doxa poetográfica coeva, a qual vai produzindo perfeitas e redondas inanidades (metafísicas ou pós-metafísicas) em poetas cuja competência não podemos pôr em causa, de tão óbvia ela é. A ostensiva des-competência de Adília, buscada ao longo de todo um percurso de depuração do seu instrumentário, ganha, neste contexto, um flagrante valor crítico, tão-mais flagrante quanto (o que era fatal) incompreendido. Veja-se esta lenga-lenga de *Sete rios entre campos* (pp. 81-82):

Sou mulher
sou colher
sou boca
sou nova
sou velha
sou mãe
sou irmã
sou cristã
sou tua
sou minha
ai alminhas
ai maminhas
Santa Teresinha
do Menino Jesus

doutora da Igreja
Santa Teresa
de Jesus
doutora da Igreja
utopias de Charles Fourier
harmonias de Joseph Fourier

Fala a gramática ou a liturgia? Talvez antes a liturgia da gramática para que esta obra tende cada vez mais. Adília, diga-se, domina superiormente as artes do ritmo, filhas (entre outras coisas) da gramática e mães da liturgia. No poema, o mais surpreendente é talvez a forma como a “regra” gramatical que o lança - verbo mais predicativo – se dissolve e resolve numa outra regra: a da pura repetição fônico-ri(t)mica patente nos versos-charneira «sou minha / ai alminhas / ai maminhas / Santa Teresinha». Esta não só arrasta o texto para o seu desenlace, como agrega materiais, verbais e conceptuais, *a priori* discrepantes («utopias de Charles Fourier»), mas integrados, não sem um grão de violência – como o indicia a métrica mais longa dos dois versos finais – no co-texto do poema. O que começara em registo gramatical volve-se prece, pela própria força de um princípio de geração textual (o ritmo) que tudo arrasta diante de si, como é próprio da gramática da prece.

A lenga-lenga é ainda o mecanismo privilegiado de evidenciação do alcance da lógica absurda da gramática de certas narrativas, sobretudo aquelas que tendem ao (ou provêm do) fabulário tradicional. Veja-se o caso magnífico do texto «A sereia das pernas tortas», de *A Bela Acordada* (1997, p. 13), de que recolho um excerto:

Na cozinha do palácio, as criadas, a arranjarem o peixe, descobriram a mulher dentro do peixe. Como o peixe comeu a

mulher mal a mulher se matou e o criado pescou o peixe mal o peixe comeu a mulher e as criadas abriram o peixe mal o peixe foi pescado pelo criado, a mulher não morreu e o peixe morreu.

A moral da história (ou melhor: a moral da moral da história) impõe a sua lei, a qual reescreve os silogismos da narrativa a partir justamente do final necessário. A lenga-lenga cumpre a função – metanarrativa – de nos recordar o devir teleonómico das narrativas, no que é ajudada pela tipologia desta específica narrativa, sempre ao serviço de uma doxografia dos fins últimos. Numa significativa di-versão, contudo, os fins deslegitimariam os meios: e a gramática da narrativa (ou da lógica) revelar-se-ia um sistema que faz mundo contra as suas (da gramática) próprias condições de possibilidade. O factual e o contrafactual seriam, pois, meras questões de gramática. Mais radicalmente, porém, a conclusão *forcenée* da história daria a ver as aporias de que é feita toda a gramática: pois é justamente ao conduzir uma regra «sintáctica» – a da causalidade - ao extremo, que nos é dado perceber como, ao invés de uma suposição naturalizada, qualquer sintaxe *induz* (e não apenas reproduz) causalidade. A causalidade, sugere Adília, antes de ser uma questão lógica, é então uma questão gramatical. Ou antes: no que toca à causalidade – e, por extensão, ao sentido do mundo – a gramática a todo o instante se divorcia litigiosamente da lógica⁸.

Eis o que é o suficiente para perturbar qualquer fenomenologia: pois se a gramática da descrição não estabelece um vínculo necessário com a lógica da mesma descrição, o que é o mundo senão uma infindável errata das suas descrições? Sendo contudo a errata incognoscível, porque não passível de uma descrição «eidética», o que são as descrições senão lenga-lengas? Que é como quem diz: erratas de uma errata?

Chamemos a isto a lucidez d’*A bela acordada*.

III

«O iconoclasta
restaura o ícone»
Clube da Poetisa Morta

Sendo o mundo a errata, dir-se-á que a iconoclastia não é uma atitude logicamente consequente. O ícone está colocado em causa desde o início, na medida em que também ele não é mais do que uma outra versão da relação «plenamente satisfatória» entre listas telefónicas e baratas: uma relação, como nos diria Nelson Goodman, fundada no hábito, já que quase todas as imagens podem convencionalmente representar uma coisa qualquer. Nesse sentido, a própria ruína semiológica do ícone faria do iconoclasta uma personagem dispensável – não fora a iconoclastia, como nos ensina Adília, uma modalidade de entranhado (ou desesperado) amor ao ícone.

Existem, na obra de Adília, duas versões desta questão: a primeira é de teor metapoético e diz respeito àquilo a que se chamou na teoria e crítica deste século o «ícone verbal»; a segunda é de índole teológica e é responsável pela transformação da obra de Adília numa intransigente indagação teológica, a qual lança mão de todos os recursos da tradição iconoclasta e herética para afirmar *exasperadamente* (contra Deus, digamos) a sua fé. A primeira é de análise relativamente pacífica, quando se aceite a desfundamentação em que se move a obra de Adília; a segunda é bem mais abrasiva, na medida em que, entre outros aspectos, é bastante mais instável e irregular no todo da obra.

Começemos pelo ícone verbal. A obra de Adília produz

sobre esta matéria dois enunciados à primeira vista discrepantes: (i) O texto não pode não ser um ícone verbal, na medida em que, com a preciosa ajuda do círculo hermenêutico, onde haja interpretação há texto, mesmo quando este pareça não existir. Recortá-lo de um jornal com a ajuda de uma tesoura dadaísta, reduzi-lo a um verso ou duas palavras, destroçá-lo em bocados religados serial ou apenas aleatoriamente, nada disso obsta a que o texto reconstitua de imediato, no processo de leitura, os bordos exteriores que lhe dão forma e sem os quais o sentido resiste a manifestar-se. (ii) Se o Todo é o visitante alado e fugaz desta poesia, ela não deixa de exhibir quer a banalidade omnipresente do Todo, quer o seu carácter pré-fabricado porque edificado hoje sobre a linguagem do todo social num tempo em que o social é excessivamente *um Todo*. Eis porque a linguagem de Adília é tão radicalmente desprovida das marcas da individuação que na economia política da língua associamos ao sujeito-autor e ao produto do seu trabalho: o «estilo». Essa linguagem não parece de facto pressupor um sujeito-autor, pois o autor é aqui meramente aquele que *autoriza* que a anonimidade constitutiva do capital linguístico na era da comunicação planetária *venha a si*. A linguagem dos textos de Adília diz-nos então que esse último reduto da subjectividade assolada pelo princípio da «racionalização» - o uso lírico da linguagem ciosamente preservado pelo sujeito que desse modo a si se preserva – é hoje uma ilusão *étnica* que a Razão Comunicativa alimenta para maior efectividade do seu império: acantonando as subjectividades na «reserva natural» da lírica, a Razão Comunicativa pode enfim proceder à redução do todo da linguagem a essa hegeliana criatura que dá pelo nome de Comunicação. Esta operação não deixa resto nem rasto – ou seja, autor. E a linguagem seria agora aquele correlato gestor, e corporativo, em que o *Word Basic* é, indistintamente, *Word Perfect*.

Assim sendo, talvez pudéssemos concluir que o haver Todo não é condição suficiente para que as suas consequências possam de facto chegar a existir. Este ponto, em rigor adialéctico, é central na obra da autora e convirá entender o seu alcance: o que o Todo mais dá nos textos de Adília é a evidência de uma topologia em grande medida construída pela gramática (e especialmente pela sintaxe) básica. Mas essas demarcações externas, se nos mostram que texto *há sempre*, mostram também que o haver texto e todo é afinal coisa pouca (coisa mínima). Texto e Todo são largamente sem consequências: tanto mais que se o segundo existe por um módico de interpretação, o primeiro, enquanto trabalho em *Word*, tende à não-interpretação resultante da sua imposição objectual como *readymade*. Atente-se neste caso, de *Sete rios entre campos* (p. 46):

Não se pode
meter
o Rossio na Betesga

Gomorrha e Pavia
não se fizeram
num dia

Roma e Sodoma
um gato
que as coma

Deixai Clotilde Rodrigues
ser Celeste Godinho

Adeuzinho

O poema tematiza várias possibilidades de não-dicção: porque recolhe, porque afirma imperativos éticos tão tempestivos quanto inconsequentes - «Deixai Clotilde Rodrigues / ser Celeste Godinho», ou seja, «Todos diferentes, todos iguais» -, porque se despede sem verdadeiramente ter começado, (re)fugindo à interpretação. Por outras palavras: este ícone verbal perfeito é uma perfeita exibição iconoclasta, já que nos dá a ver até que ponto o ícone é o banal (como nos ensina a publicidade contemporânea, cheia de *bons mots* traduzidos ou traduzíveis em ícone verbal). Com mais ou menos ironias compositivas, o ícone não custa: antes enfada, como se pode ler no verso final. A sua perfeição inane dispensa iconoclastia, por isso que ele é o iconoclasta de si mesmo. Digamos, enfim, que o Todo não responsabiliza o Texto, o qual não sofre daquele nem a imposição de um sentido, nem o sentido como imposição. O texto meramente é: linguagem transparente, coisa verbal, pré-fabricação em série de uma lírica con-sumida, lugar crítico de conflação do hermenêutico com o não-hermenêutico.

Passemos à questão do ícone religioso. E comecemos pela proliferação católica das representações do sagrado em versão de relicário doméstico, presentes já no inaugural *Um jogo bastante perigoso* (p. 45):

O meu coração está ao meio
em substituição da cara
(quem vê corações
não vê caras)
cravejado de setas
amparado por duas meninas velhas
anjinhos amarelos
sangra

as feridas do coração
choram lágrimas
de cera

Eis-nos perante «o sagrado coração da menina Adília», numa notável encenação do *Kitsch* católico. A menina está desde o início prometida a «menina velha», i.e., à solteirona que a economia política (e sexual) da família católica integra numa posição entre o excedentário e o rentabilizável: é, e não é, o terceiro excluído, o que lhe permitirá ser, também por isso, uma poderosa instância desmistificadora da referida economia familiar. Segue-se que esta versão – reencantadora – do ícone católico des/cobre nele o trágico abafado pelo *fake*: o coração «cravejado de setas» recebe as graças de meninas (e) anjinhos; e sangra lágrimas de cera. Experimenta-se não mais do que uma dorzinha de alma, em notória desproporção face ao excesso de cenografia⁹. O ícone seria pois relido pelo diminutivo – e este impor-lhe-ia uma dupla codificação, entre a iconografia e a iconoclastia. Esta, mais uma vez, restauraria o ícone, ainda que miniaturizando-o em *iconezinho*.

A complexidade da questão de Deus na obra de Adília Lopes – «Deus centro de mesa» (*Sete rios entre campos*) – não me permite mais do que uma abordagem sumária. Nos tempos mais recentes, e sobretudo em *A continuação do fim do mundo* (1995), *Sete rios entre campos* (1999) e neste *Florbela Espanca espanca*, a questão ganhou uma notória visibilidade na sua obra, repartindo-se, se assim o podemos dizer, por duas linhas temáticas, resultando a primeira numa poesia de investimento teológico forte, no sentido de uma reflexão sobre o divino. Por todos os textos, quantos deles notáveis, cite-se este de *A continuação do fim do mundo* (pp. 57-58):

Para Maria Andrade
Deus é aquele
a quem se agradece
Deus
e a Criação
não é apenas o relojoeiro-causa
do relógio-efeito
Deus está para lá da Criação
e para cá
é o infinito que não assusta
que acolhe
o ovo do ser
o ser do ovo
mas Deus é a não mãe-galinha
e o não pai-aviário

O poema conclui por uma teologia da exigência, a qual renega a concepção de Deus como agência de seguros. Essa que no mesmo livro é denunciada na linguagem do consumo: «o baptismo é um seguro de vida / o leve dois pelo preço de um / esta vida e a eterna / da promoção dos shampoos / no supermercado / que impede de levar só um / ou seja / o que se quer de facto» (pp. 71-72). Esta teologia da exigência regressa num dístico de *Sete rios entre campos* – «Deus é um boomerang / e eu sou a sua filha pródiga» – e ainda em versos fulgurantemente críticos deste *Florbela espanca espanca*: «Deus é a nossa / mulher-a-dias». Se, no dístico citado, Deus é criatura substancialmente abscondita, pai avaro ou «não mãe-galinha», nos últimos versos Deus é já mãe pródiga oferecendo prendas que nós, crianças mimadas pelos deuses da secularização, «deitamos fora / como a fé / porque

achamos / que é pirosa». Por um assinalável instante, o *Kitsch*, cuja potência crítica a obra de Adília se mostra sempre disposta a activar, recua perante a sua própria má consciência, tal o carácter não-predicável do objecto «fé» que a pulsão predadora (e predadora) do *Kitsch* não conseguiria deixar escapar. O *Kitsch* recua, pois, quando a religião perde os seus referenciais icónicos, interiorizando-se como fé. Neste sentido, como a obra (intrinsecamente católica) de Adília não se cansa de sugerir, o *Kitsch* religioso é por definição católico.

A segunda linha de investimento teológico na obra de Adília é a que opera dentro da tradição iconoclasta, a qual, como é sabido, é ainda uma tradição religiosa. Vejamos alguns dos casos mais profanatórios. O primeiro, de *A continuação do fim do mundo* (pp. 80-81):

Maria Andrade vai
à casa de banho
do aeroporto de Kinshasa
para rezar
(...)
pede três graças
que mantém secretas
o Pai bate na testa
o Filho entre as maminhas
o Espírito na maminha esquerda
e o Santo na direita
às vezes o Espírito Santo
fica todo
na maminha esquerda
outras vezes o Santo
fica no ar entre as maminhas

Maria Andrade
de joelhos
de mãos postas
reza
mas as maminhas interferem
com os antebraços
Maria Andrade
nunca viu nada escrito
sobre este assunto

Este texto, que podia ser uma versão actual de certas inquietações escatológicas das beatas recenseadas por Eça no *Padre Amaro*, dá-nos uma fenomenologia corporal da prece que, mais uma vez, denuncia a sua matriz católica (embora, neste caso, remontando a uma longa tradição cristã). De facto, o texto produz o rito como ícone, o qual é, em rigor, um (e o) corpo. A gramática de Adília é bem clara nessa tradução que faz do corpo a morada literal de Deus: «o Pai *bate* na testa (...) / às vezes o Espírito Santo / *fica todo* / na maminha esquerda» (grifos meus). A religião, como se vê pela dificuldade de harmonização de corpo e rito, é também uma gestão dos corpos, ainda que «nísticos». Ela acarreta uma *Physis*, que o primado do metafísico vai contudo menorizando, razão pela qual «nada [há] escrito / sobre este assunto». A pulsão iconoclasta – simultaneamente pulsão iconográfica – resulta pois aqui de uma apropriação literal do rito pelo corpo que deste faz «rito (ou Verbo) - encarnado». A encarnação, porém, revela as aporias teológicas do ícone enquanto dispositivo representacional daquilo que é por definição irrepresentável: se e quando representado, o inefável decai no obscuro. Eis como o iconoclasta pode ser um mensageiro da ascese¹⁰.

Um caso inaudito na nossa cultura contemporânea, tão

desinvestida do religioso a não ser nas suas versões mais *soft* e de religiosidade compensatória – ou seja: tão desinvestida do religioso enquanto *questão* agónica -, é o que encontramos no texto «O cão Não» do livro *A bela acordada* (p. 15). O texto reescreve a Anunciação feita a Maria em versão animal. Retenha-se o começo:

Nenhum cão se chama Não porque, como S. José, todos os cães dizem Sim quando lhes aparece o Anjo em sonhos a dizer-lhes que as cadelas suas noivas vão ter cachorrinhos do Espírito Santo. (p. 15)

Em rigor, esta versão animal é, antes, uma versão *negativa* da Anunciação, isto é, enunciada dentro da tradição da teologia negativa¹¹. A Anunciação, vale dizer, o in-possível, só pode talvez ser pensada negativamente: o «cão Não» não é aqui uma versão derogatória do humano, demasiado humano S. José. O que a Anunciação-como-fábula-animal de Adília nos sugere *a contrario* é o carácter teológica e existencialmente intratável da Anunciação. A história «O cão Não» é pois a versão humanista e aconchegante da Anunciação – a versão «101 Dálmatas» - que nos foi desde sempre disponibilizada: é, digamos, uma consequência do catecismo, se não for em si mesma o catecismo inteiro. De acordo com ela, a religião é socialmente uma questão de caudas agitando-se em concordância. No fim da história, e para vencer a renitência de Não a Maria, o Anjo assegura-lhe que os cachorrinhos o querem: «Porque tu viste a tristeza do Bobi, do Tejo e do Guizos quando os donos os abandonaram» (suspenda-se, por agora, a ressonância crítica deste abandono pelo dono). Se assim é, o sentido negativo da fábula (que é também o de uma terapêutica negativa) residiria na recuperação da Anunciação enquanto

mistério refractário a toda a lógica e gramática da teologia enquanto *catecismo*. A Anunciação seria o não-catequizável e, logo, o não-ensinável: noutras palavras, ela seria a essência do mistério da fé. Seria, arrisquemos, um «cão Não» (não, obviamente, o da fábula), ou seja, uma opacidade crítica de todos os dispositivos do humanismo gerados pela domesticação do impensável teológico. Estou assim propondo esta fábula como uma tradução reversível da teologia em humanismo e do humanismo em teologia. Isto é: como o *devir-cão* de teologia e humanismo.

Finalmente, o verdadeiro «cão Não» - aquela antes referida opacidade crítica – seria a Anunciação enquanto irrepresentável, como o demonstra a longa galeria de representações produzidas pela arte sacra cristã. Eis a razão pela qual «Nenhum cão se chama Não»: o Não, que seria o Sim à Anunciação enquanto impossível da fé, é inaceitável, na medida em que questionaria a própria possibilidade da linguagem. A Anunciação é em si uma crítica e crise terminal da linguagem – é a linguagem desprovida de todo o conteúdo fenomenal e de todo a contratualização -, pelo que o seu conhecimento só é possível por meio de uma teologia e dialéctica negativas. Esse conhecimento, contudo, não pode não fracassar perante a magnitude da tarefa. Ele necessita de que se comece por afirmar o Sim com que todos os cães reagem à possibilidade de uma impossibilidade da linguagem; este Sim, porém, não consegue ser mais do que o não daquele Não insituável e incognoscível. Este Sim é a falsa negação de um Não insuperável dialecticamente, instalado na própria natureza da fé, da linguagem e das (suas) representações. É a crítica final do ícone enquanto entidade não restaurável porque, simplesmente, não concebível. Ou melhor: porque *apenas* concebível e, em consequência, inconcebível senão enquanto pura

negatividade *diferante*. O iconoclasta, mais uma vez, trar-nos-ia a verdade do negativo.

Diga-se, para terminar, que esta fábula resume em si algumas das razões da difícil recepção de Adília Lopes pelos seus coevos. Ao contrário do consenso operante, ou ronronante, de que podemos continuar a esperar discursos surdos e constipados, de classe média para classe média, Adília expõe e expõe-se, sem concessões ao controle institucional do pudor literário da nossa tão púdica época. Tem coisas a dizer (uma delas, que todo o dizer não é hoje senão coisa) – e isso não parece muito aceitável em tempo de sussurros alcatifados, convenientemente traduzidos em diplomacia cultural, intra e extra-muros.

IV

«de olhos fechados
abraçada a mim»

Florbela Espanca espanca

Falemos então, para terminar, da «menina Adília» que neste livro se coloca ambigualmente sob a égide de Florbela Espanca. Aliás, e de acordo com a boa gramática em que é perita, diríamos que não se coloca tanto sob a égide como sob os açóites – ou serão chicotadas? – de uma Florbela reinventada iconograficamente à maneira de certas dominadoras personagens femininas de Paula Rego.

Mas o que significa esta convocação de Florbela para o limiar e horizonte semântico de um livro? Como parece evidente a uma leitura atenta, significa muito pouco, se intentarmos lê-la como recuperação, mais ou menos aurática, de uma personagem exemplar na débil narrativa feminina ou feminista das letras portuguesas. Para o dizer numa gramática aproximativa à de Adília, neste livro Florbela não é Espanca, mas *espanca*. E o quê, já agora? Talvez duas coisas: (i) A figura do Autor (mas sobretudo da Autora); que em Florbela, como é sabido, se tornou deveras uma Figura, por excesso de ferida narcísica e sua tradução em mitologia literária; (ii) O amor-paixão romântico, substituído por uma versão mais performativa e legendada sem qualquer censura do obsceno¹². Se no primeiro caso podemos aceitar a correcção do título «Florbela Espanca espanca», no segundo conviria alterá-lo para «Florbela *espanca* Espanca».

Em qualquer caso, o livro é a crítica impiedosa (mais uma, na obra de Adília) da concepção romântica de autor (ou da de

autor, *tout court*), isto é, daquela concepção evocada no seu título sob a ilusória invocação a Florbela. Poderíamos talvez falar de uma Máquina-Florbela que, animada da dialéctica intrínseca da sua poética, espanca e esvazia a (sua) linguagem poética e todas as mitologias tardo-românticas, dessublimando a escrita - «Para escrever / é preciso / dinheiro» - e reduzindo o amor, com a ajuda inapreciável de Luiza Neto Jorge, à genitalidade (im)pura: «O amor / é foda» (cito de vários poemas do livro). A maior vítima desta sessão de espancamento poético, como é bom de ver, será justamente Florbela, que desde a epígrafe da obra - «there are men who fuck you tenderly in the dark» (Lucy Ellmann, *Sweet Desserts*) - pressentimos virá a ser *f...d up* pelo livro. A epígrafe ganhará aliás em ser lida como uma versão pós-moderna e urbana, assaz performativa, de um número significativo dos versos de Florbela¹³.

Preocupado em espancar Florbela, ou em espancar-se enquanto Florbela, o livro abre com um poema «programático»:

Este livro
foi escrito
por mim

Este texto, que concentra o essencial da arte conceptual de Adília, reactiva a indagação gramatical acima analisada, na medida em que induz uma pergunta que é uma pergunta pela autoria: Que significa «escrito / por mim»? Que significa essa pergunta num livro colocado sob a égide de Florbela, isto é, sob a égide «dela»? A pergunta tem pelo menos duas respostas, ambas correctas. A primeira é a que releva na reivindicação de autoria um complexo narcísico «infantil» por parte de uma autora cujas obras não são mais do que *birras*. A autora seria a menina mimada que reivindica, contra as Mamãs do cânone, o seu livro como quem luta por uma boneca - e, como sabemos da obra de Adília, luta

tanto pela boneca que acaba por despedaçá-la alegremente. Resuma-se então: a autora (o autor) não é mais do que um bebé e a obra é o seu brinquedo. O destino destes, como sabemos, é serem espancados. Tal é o comportamento dessas criaturas narcísicas que são os autores, permanentemente transferindo a sua libido do ego para o objecto-obra e vice-versa.

A segunda resposta é mais intensamente wittgensteiniana e retoma a questão do significado de «obedecer a uma regra». O melhor comentário a estes versos programáticos - «Este livro / foi escrito / por mim» - encontra-se mais adiante no livro, num poema de que o extraio:

O poema não deve ser
uma mala
mas um mal
entendido

Como vimos no início destas reflexões, em Adília a gramática da lenga-lenga, que é substancialmente a do poema, funda-se numa não contiguidade da linguagem ao mundo fenomenal, já que esta se satizfaz «plenamente» com a relação estabelecida entre listas telefónicas e baratas. A linguagem, como o poema, não é uma mala, «mas um mal / entendido». Do mesmo modo, «Este livro / foi escrito / por mim» é uma proposição que repousa num mal entendido que diríamos derridiano, já que a proposição pressupõe a assinatura que a não acompanha e, logo, a não ratifica (e nem esta verdadeiramente ratifica o que quer que seja, na medida em que, como sabemos, é apenas uma inscrição, por definição falsificável, de um sujeito que nela não coincide). «Por mim» é uma formulação paradoxalmente impessoal, pois está disponível para todas as apropriações de quem se deseje escritor

deste livro à partida disputado entre Florbela e Adília – e poderíamos admitir aqui uma paródia daquele axioma participativo da Estética da Recepção, e quão propiciador de investimentos narcísicos, que faz de todos os leitores autores. Resta talvez uma outra manifestação do mal entendido: não há maneira de atribuir a «por mim» um referente unitário, sendo o pseudónimo «Adília» a inscrição de uma pluralidade insaturável de «autores», isto é, de versões do poético e do literário dispersas por uma obra já tão vasta quanto heterogénea. A bem dizer, «Adília» não é mais do que a declinação de uma «comédia de autor(es)» ou de uma errata sem autor corrigido.

Relembrem-se, a este propósito, os versos do poema «Op-art» de *Clube da poetisa morta* - «Nasci em Portugal / não me chamo Adília» (p. 13) –, os quais formulam também a questão do nome como mal entendido. E cite-se ainda o notável poema com que abre a primeira secção de *Sete rios entre campos* (p. 13):

Patronymica Romanica

“mais ou sont les dames d’antan, et
leurs noms...?”

Joseph-Maria Piel

“Sobre Mumadona e nomes de outras
donas medievais”

Maria José Silva
bióloga amiga
da minha mãe
Maria José Viana
a minha mãe
e a minha avó

Maria José Fidalgo
o fidalgo aprendiz
Maria José Fidalgo de Oliveira
o Cavaleiro de Oliveira
ou o Monsieur de la Souche
já não sei se da *Escola de Mulheres*
se do *Burguês Fidalgo*
Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira
freira poetisa barroca¹⁴

Esta ficção patronímica que (nos) dignifica o nome próprio inscrevendo-o nos paradigmas disponíveis, contribui, como toda a patronímica, para o mal entendido no exacto momento em que invoca o nome civil da autora, que afinal seria «freira poetisa barroca». O próprio nome se manifesta assim nome impróprio, ou pelo menos tanto quanto o pseudónimo que, como vimos antes, não é nome próprio. Um nome é um nome é um nome, diria Adília, que para o dizer se coloca sob a epígrafe «em francês» de uma filológica criatura (a qual, por definição, muito se preocupa com a questão do nome próprio). A pergunta de Piel pelos nomes das damas d’antanho deve, pois, ser tomada na sua materialidade linguística de texto *em francês*, em acordo com as referências intertextuais invocadas pelo poema. Isto porque na obra de Adília o francês é um poderoso dispositivo gerador da ficção da «menina Adília», a qual, como no ideal pequeno-burguês d’antanho, sabe francês e seria desejável que tivesse aprendido piano¹⁵. A francofilia enquanto capital cultural obsoleto ratifica a *décalage* (*voilà...*) cultural que esta obra permanentemente explora e que contribui para a ficcionalização da sua instância autoral como «mal entendido». Sendo o francês hoje um ex-universal – basta, para disso nos apercebermos, atentarmos nas tentativas de manejo desse idioma pelos jornalistas da nossa TV – o seu uso, e sobretudo a intimidade com ele, revela de imediato

o cunho ligeiramente anacrónico ou antiquado de um universo. Ao mesmo tempo, por isso que se trata de capital cultural obsoleto, ele sofre um reinvestimento simbólico inversamente proporcional à escassez do seu uso: passa a ser uma modalidade de *distinção* bastante congruente, aliás, com citações de filólogos (que podem ainda ser D^a Carolina Michaelis, em *O peixe na água*) ou dos objectos do trabalho destes: textos de Bernardim, Gil Vicente, D. Francisco Manuel de Melo, Soror Maria do Céu, S. João da Cruz, etc. O juízo de obsolescência acaba sendo lançado no seu todo à literatura de que esta obra tão ostensivamente provém – literatura que, como sabemos, já foi coisa francesa¹⁶ - e a que tão des-iludida se acolhe. Acrescenta-se o imaginário conventual que a impregna e que faz da autora uma «freira poetisa barroca» - cujo arquétipo recorrente é Mariana Alcoforado – e eis-nos perante a literatura como prática conventual ou, mais secularmente, *côterie*. E não é do menos assinalável nesta obra a deslocação da *côterie* para um universo *underground* em que Adília convive com um gang de autores pós-letrados nas publicações diversas – *Bíblia*, *Ópio*, etc - em que vai dando a ler os seus textos. No geral, e com Adília, a poesia seria já uma prática cultural do subterrâneo. A figura autoral, por seu turno, harmonizar-se-ia com tal situação na medida em que toda a obra de Adília a vai dizendo anacrónica e dispensável: o autor, tanto quanto a linguagem em que se diz, há muito abandonou as ficções do sujeito unitário ou da linguagem pessoal. Não é mais do que uma relação metonímica com a linguagem, a qual, como os pássaros do poema deste *Florbela Espanca espanca* (cito um excerto), meramente existe sem que se possa saber o porquê e o para quê desse existir que contudo existe (e isso basta) para alguém:

Os pássaros voam
porque têm asas

os pássaros têm asas
para voar

Mas não se deve perguntar
porquê? nem para quê?
mas para quem?¹⁷

Rorty subscreveria, decerto. Mas suponho que já não
aceitaria a ilação teológico-política que Adília disto extrai:

A acção
não é
a vida
a vida é
a acção
de graças

Eis porque Adília não pode deixar de manifestar as maiores reservas à ideia de revolução. Naquele que é, em rigor, o primeiro poema deste livro («Eu quero foder foder / achadamente»), poema que é mais uma cabal demonstração da sua arte da montagem, a revolução transfere-se para o domínio de relações interpessoais de pequena escala – a casa, a escola, o trabalho – até se chegar à relação entre duas pessoas. Esta «deve ser uma troca / hoje é uma relação / de poder / (mesmo no foder)». Por outras palavras, usadas «no primeiro degrau» por Adília em *A continuação do fim do mundo*, «a revolução ou é / de trazer / por casa / ou não é» (p. 78)¹⁸. Como se dissesse em *A pão e água de colónia*, as máximas do Sr. de La Palice «são as mais radicais». Leiam-se os versos anteriores tendo presente que o seu contexto é uma reflexão sobre a revolução e facilmente se perceberá o alcance subversivo da

literalidade em Adília Lopes. A revolução, diria Adília, é ainda uma questão de gramática: vive da luta com as regras que a permitem enunciar e não pode ser enunciada sem, de algum modo, obedecer às regras. Em rigor, a regra é a condição de possibilidade de uma revolução.

Eis porque, como nos ensina Adília num dos seus grandes textos (de *A pão e água de colónia*), «cantar custa uma língua»:

A minha Musa antes de ser
a minha Musa avisou-me
cantaste sem saber
que cantar custa uma língua
agora vou-te cortar a língua
para aprenderes a cantar
a minha Musa é cruel
mas eu não conheço outra

A língua que canta deve ser cortada? Ou é a língua cortada para que se possa cantar? O canto é castração? Ou será antes essa castração a eterna despedida da língua-mãe, aquela de que só nos apossamos em trauma? O poeta é o *castrado* e o canto um pacto fáustico com a gramática?

Perguntas de uma menina desenganada a uma Musa que ela mesma espanca.

¹ Wittgenstein's Lectures: Cambridge, 1930-32, ed. Desmond Lee, University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 112.

² Ou satúrnica, já agora. Entenda-se «Assírio & Alvim» como sinédoque de um estado de coisas mais global. O que não obvia a que esta sinédoque seja obviamente motivada, tanto mais que do que se vai tratando hoje em dia, quando se fala de poesia portuguesa, é da capacidade canonizadora da referida editora (a qual, sejam claros, alberga poetas dos mais respeitáveis). Vainos faltando, aliás, o estudo, universitário ou não, da capacidade canonizadora da Assírio & Alvim.

³ Sobre o *Kitsch* em Adília Lopes, como aliás sobre quase tudo na obra da autora, convirá ler o texto de referência de Américo António Lindeza Diogo, «Poemas com Pessoa», Posfácio a *O Poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, de Adília Lopes, Braga-Coimbra, Angelus Novus Editora, 1998.

⁴ É provável que devamos abrir uma exceção para a sua arte do título, de que o livro aqui posfaciado é um bom exemplo (acrescente-se, por proximidade temporal, *Sete rios entre campos*). Ainda assim, o *clac* provocado pelo estranhamento verbal do título não oferece mais do que aquilo que diariamente nos oferece o *clac* publicitário. Como se verá em seguida, tal como a linguagem verbal, também o título está em Adília ao serviço de uma «arte conceptual», e não tanto ao de uma arte do verbo.

⁵ L. Wittgenstein, *Culture and Value*, ed. G. H. von Wright, em colaboração com Heikki Nyman, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 4. Tradução minha.

⁶ Convirá atentar no mecanismo citacional que permite fazer de um «bocado» de um texto de Chomsky – uma notação parentética – a epígrafe de um livro. O excerto obviamente não reflecte o pensamento de Chomsky sobre a linguagem, mas presta-se ao uso (violentador) de que Adília aqui lança mão. Ou seja: torna-se uma epígrafe adequada a um livro de versos, justamente porque se tornou um verso – e, mesmo, adequadamente metafórico. A arte da citação, sugere-nos Adília, é bem uma arte da produção do *readymade*.

⁷ Mas será mesmo Adília quem afirma? Ou, noutros termos: «Adília», a entidade que enuncia esses versos formados por máximas das Humanidades (ainda quando dessacralizadoras), não será justamente um dispositivo enunciativo – um mecanismo citacional – que de todo não afirma, mas meramente recolhe o já dito? Por outras palavras: se «Adília» é uma autora, o que é um autor? Um nome entre aspas, talvez? Uma outra errata sem fim?

⁸ Um outro exemplo disto, provindo de uma longa-lenga clássica na nossa cultura, é a que nos lembra a lógica do macaco: «Do meu rabo fiz navalha /

Da navalha fiz camisa / Da camisa fiz farinha / Da farinha fiz menina / Da menina fiz viola / Trim tim tim que vou para Angola». Em tempos, mais exactamente em 1982, António José Saraiva publicou no JL (Ano II, nº 36) um ensaio intitulado «Da utilidade da dialéctica», em que, a título demonstrativo da lógica do macaco que no seu entender é a da dialéctica, usava a referida lenga-lenga. A obra de Adília pode ser também lida como um «ensaio» sobre a inutilidade da dialéctica. Saraiva, recorde-se, assim concluía o seu ensaio.

⁹ Poderia ser esta uma contaminação – pontual, a meu ver – do *Kitsch* de Adília pelo *Camp*. A encenação seria decerto apreciada por um António Variações (português do Minho, convirá lembrar). No todo, a ambígua paisagem habitada por este ícone é ainda caracterizável como pop.

¹⁰ Sem querer, nem em verdade poder, desenvolver aqui as complexas questões levantadas por este texto, chamaria a atenção para aquilo que nele retoma, ainda que em registo paródico, o modelo hesicasta da espiritualidade dos cristãos dos primórdios. Para este modelo, o hesicasta visa «circunscrever o Incorporco no seu corpo carnal», objectivo alcançado pela oração interior a Jesus. O Verbo Encarnado confunde-se assim com o Sopro vital, habitando o coração do hesicasta, naquilo que é, em rigor, uma experiência teofânica. Em Adília, o rito católico produz a versão degradada dessa teofania, na medida em que se consubstancia no ícone que transforma a «visão» mística em símbolo, fazendo do Verbo Encarnado uma questão de representação. Sobre a questão, Cf. Marie-Madeleine Davy, *Encyclopédie des mystiques / I*, Paris, Payot, 1996, pp. 503-543.

¹¹ Uso aqui «teologia negativa» com alguma latitude.

¹² Sigo, neste ponto, a versão do «caso» Florbela produzida por Luís Mourão in «Das Barbies às Coelhinhas. A Fortuna Crítica de Florbela», *A planície e o Abismo*. Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994, Lisboa: Vega, 1997.

¹³ Esta performatividade, enunciada em registo fortemente dessublimado, é aliás a novidade dos dois mais recentes livros de Adília (este incluído). A ferida narcísica sempre presente na sua obra sofre um drástico reforço em textos, aliás notáveis, como «Body Art?» ou «O 38 vai cheio» de *Sete rios...*, ou «Eu quero foder foder» deste livro. Dir-se-ia que a menina Adília passou (ou foi passada) da insustentável levca ao insustentável peso do ser. Num certo sentido, aliás, é como se Adília Lopes começasse a recuar perante Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira.

¹⁴ A propósito deste poema apocmático, recordem-se alguns versos de *Clube da poetisa morta*: «(o meu martírio branco consiste em louvar / o que não interessa

nem ao Menino Jesus)» (p. 15). No caso acima abordado, louva-se o que narcisisticamente interessa: o nome próprio. E, sendo a autora freira, é provável que a questão chegue a envolver o Menino Jesus.

¹⁵ Em acordo com o francês e o piano doméstico, permito-me citar aqui um dos poemas emblemáticos da autora - «Autobiografia sumária de Adília Lopes» - de *A pão e água de colónia*: «Os meus gatos / gostam de brincar / com as minhas baratas». Esta congruência do doméstico com o Outro (o inumano), mantida sem drama ao longo dos 10 ou 11 primeiros livros da autora, vai-se desequilibrando nas últimas obras em favor do segundo. Atente-se neste poema de *Florbela Espanca espanca*, em que a autora pede ajuda ao francês para reforçar a arqueologia da família que a sua obra é também: «Ma mère / me semble / unc étrangère / mon père / aussi / un étranger / et toute ma famille / me semble / bizarre / plus proches / de moi / sont les cafards». De domésticas, as baratas vão-se transmudando em criaturas não tanto ontológicas quanto teológicas. São, digamos, o Outro como irmão e o irmão como Outro; mas sobretudo, parecem ser Deus como o radicalmente Outro: uma forma do inumano que só podemos dizer teratológica.

¹⁶ Lembre-se aqui aquele juízo do filólogo E. R. Curtius segundo o qual para se saber o que é poesia se deve recorrer aos clássicos, a espanhóis, ingleses e alemães. Mas só a França ensinaria o que seja literatura.

¹⁷ Uma outra versão desta crítica da metafísica, há muito disponível em Adília, é a que a substitui e reduz a uma «microfísica». É o que sucede nos versos com que fecha *O decote da dama de espadas* (1988, p. 74): «eu podia falar o dia inteiro / sobre uma mulher velha mas fico-me / pela roupa interior».

¹⁸ Uma fábula de *A belu acordada*, intitulada «O macaco nas termas», apresenta uma versão da revolução que diríamos mais próxima do PREC. Ou pelo menos, tal é a capacidade parodística da Máquina-Adília, da versão que dele nos ficou por intermédio de um Eduardo Prado Coelho (ou da «Máquina-EPC»): «Assim o macaco encarregou-se da animação cultural das termas pois não há animação cultural sem animação amorosa» (itálico meu). A atribuição de autoria a este *Kitsch* político - «EPC» ou Adília? Revolução ou contra-revolução? - é questão intrinsecamente em aberto.