

**Ambivalências do cotidiano feminino:  
a literatura pop de Adília Lopes.**

*Ambivalences of women's everyday:  
the pop literature of Adília Lopes*

**Sandro Ornellas<sup>1</sup>**

**Resumo**

Trata-se de uma leitura introdutória de alguns possíveis sentidos da cultura midiaticizada de consumo presentes no discurso da poeta Adília Lopes. Parte-se de uma reflexão sobre a construção do valor no capitalismo tardio em produtiva tensão com o discurso aparentemente extemporâneo da poesia, para depois se analisar algumas imagens femininas em tópicos do imaginário massificado, tais como o cotidiano doméstico, o valor do casamento, o binômio beleza/sacrifício, dentre outras. Articulando-se essas imagens à lógica da sociedade midiaticizada de consumo, desenvolve-se por último a hipótese de que o discurso de Adília Lopes (re)produz a analogia histórica entre ambiguidade e feminilidade, pois suas mulheres possuem um misto de ingenuidade naturalizada e malícia irônica. Retrato esse que, de resto, se assemelha bastante ao do consumidor contemporâneo.

**Palavras-chave**

Valor cotidiano; Poesia pop; Cultura da mídia; Imaginário feminino; Adília Lopes.

**Abstract**

*This is an introductory reading of some possible meanings of mediatized consumer culture present in the speech of the poet Adília Lopes. This essay departs from a reflection on the construction of value in late capitalism in a productive tension with apparently extemporaneous speech of poetry. Later, the essay gets to analyze some of the topical female*

<sup>1</sup> Professor de Literatura do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

*images in mass-produced imagery, such as everyday household, the value of marriage, the binomial beauty/sacrifice, among others. Articulating these images with the the logic of mediatized society, finally develops the hypothesis that the speech of Adília Lopes (re)produces the historical analogy between ambiguity and femininity, whereas women in Adília's work have a blend of naturalized ingenuity and ironical malice. Such configuration is, moreover, very similar to the contemporaneous consumer.*

## Keywords

*Everyday value; Pop poetry; Media culture; Woman's imaginary; Adília Lopes.*

### 1. Poesia e valor

A viúva do escritor  
pedia esmola  
para minha avó  
a título de viúva  
do escritor

Adília Lopes, *Sete rios entre campos* (2009, p. 324)

A epígrafe acima aborda, inclusive no tom de *blague*, a percepção geral que se tem hoje da poesia e dos poetas: em um estado de empobrecimento numa sociedade em franca recodificação, o valor da poesia parece uma piada de mau gosto para muitos leitores. A construção do valor hoje se dá principalmente por intermédio da funcionalidade do objeto. Funcionalidade pobre, pois que ao tempo em que ainda opera é rapidamente descartado, sendo sua função primeira manter a máquina de (re)produção e consumo azeitada. Paralelamente, como um “inutensílio” (Paulo Leminski *dixit*), a poesia tem seu valor de uso desprezado, num tempo em que as mutações cotidianas parecem propiciar aos artistas de toda ordem um admirável mundo novo do qual poderiam fartamente se ocupar. E vários o fazem, é verdade. A proliferação de imagens que engendra uma multiplicidade de formas narrativas, também pune quase toda forma de êxtase criador que não esteja ligada à lógica verossímil do capitalismo tardio através do binômio comunicação de massa-consumo de massa.

Daí que nos anos 80 surge na cena literária portuguesa uma escritora que consegue articular de forma bastante produtiva o proliferante imaginário contemporâneo ao extemporâneo discurso da poesia. Adília Lopes, assinatura literária de Maria José Viana Fidalgo de Oliveira, publicou vários livros desde a estreia, com *Um jogo bastante perigoso*

(1985). Pegou de surpresa um ambiente literário nada afeito às experimentações fora dos padrões já relativamente institucionalizados desde as neovanguardas dos anos 50-60. Principalmente se os experimentos vierem sob a forma de uma poesia de expressão programaticamente espontânea, até mesmo simplória, escrita em frases lineares, muito próximas de uma voz limpa, direta, confessional, livre de qualquer estilização e convenção poética, das mais tradicionais às vanguardistas.

Do espanto à indiferença, poucos veem na poesia de Adília algo digno daquilo que se chama de tradição literária. A própria Adília brinca todo o tempo com esse julgamento da sua poesia, como em seu segundo livro, *O poeta de Pondichéry* (1986), cujo personagem e enredo são tirados do livro *Jacques, o fatalista*, de Diderot. Formado por doze poemas, apresenta a vida de um poeta cujos versos são julgados pelo filósofo como muito ruins. A despeito de ter se tornado rico negociando com pedras preciosas, o poeta não desiste de escrever seus maus versos e obter de modo estranhamente obsessivo a aprovação do iluminista. No início do terceiro poema, o poeta vai para a cidade de Pondichéry para trabalhar e diz: “Parti para fazer fortuna / e para escrever poemas / de que eu (e Diderot) pudéssemos gostar mais / [...] / penso que troquei diamantes por papel / que agora rasgo sem furor / dediquei-me a um luxo que era um lixo / [...]”. No sexto poema: “Em Pondichéry tinha de pesar diamantes e safiras / [...] / Pesava e fazia contas / Mas não me saíam da cabeça versos / Que se tornavam mais presentes que a balança / [...]” (Lopes, 2009, p. 47-50). A Poesia se atrita com o Capital, criando para o poeta e para seus leitores uma dupla linha de fuga: financeira e subjetiva.

No Brasil, Adília teve uma antologia publicada pela prestigiada coleção *As de Colete*, da editora Cosac Naify, no ano de 2002. Com organização do poeta Carlito Azevedo, então editor da revista carioca de poesia Inimigo Rumor, que por volta justamente dessa coletânea passou a ser também editada em Portugal, depois dessa antologia, Adília caiu nas graças daqueles que rodeavam o organizador, virando uma espécie de musa *cult* de jovens poetas cariocas. Sua poesia passa a ser lida e admirada como uma inteligente síntese de comunicabilidade e erudição. Além de possuir uma clara inflexão pop – com referências a produtos da cultura de massa, de xampus Johnson & Johnson a coleções de melodramas – traz também citações e referências a autores da tradição erudita literária – de Camões, Mariana Alcoforado e Sophia Andresen a Proust, Florbela Espanca e Roland Barthes.

Mas não é por esse cruzamento de dicção e referências pop com citações cultas que me interessa pensar a contemporaneidade da poesia de Adília Lopes, por mais que por aí também seja necessário passar em alguns momentos. É principalmente como uma escritora cujos poemas articulam estratégias muito inteligentes de adaptação crítica da poesia ao mutante espaço cultural das últimas décadas, com sensibilidade e humor, verve e argúcia. O discurso dos seus poemas é feito sob medida para o que Giorgio Agamben afirma sobre o poeta como subjetividade contemporânea por excelência, por viver a experiência do presente como simultaneamente dentro e fora da linha do tempo. Enquanto reafirma a imagem do poeta como um sujeito divagante, com os pés pouco ou nada presos ao chão do senso comum, o filósofo italiano também torna o poeta um sujeito ativo ao dizer que ele “– o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. [...] Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62). Ou seja, o sujeito contemporâneo será poeta quando mantiver com relação ao seu tempo uma relação de ambivalência. Adília constrói uma poesia sobre essa linha fronteira, pois que carregada de ironia atuando no coração das questões pretensamente mais banais, cotidianas, imperceptíveis, invisíveis e próprias do universo feminino, e não apenas nele. Em uma entrevista dada à professora brasileira Célia Pedrosa e publicada na revista *Inimigo Rumor* de 2007, ao ser perguntada sobre se definir como uma poeta pop, ela responde

Isso de ser pop é no sentido de achar que o cotidiano é sagrado. Porque o que eu vejo na arte pop, o que eu gosto na pop-arte é um quadro em que se vê uma lata de coca-cola, por exemplo. Acho isso bom porque traz para o lugar de alto privilégio da arte aquilo que faz parte do dia-a-dia de muita gente. Acho isso bem. (Lopes, 2007, p. 102)

Se o comentário da poeta se assemelha com o desejo algo irônico de Baudelaire em igualar arte e mercadoria – não pela utilitarização daquela, mas pela auratização desta –, ele também vai contra o que acabou se processando desde que o autor de *As flores do mal* imprimiu uma estética do choque como estratégia artística no mundo moderno: a ideia de uma autonomia estética do objeto de arte. Não importa aqui se o francês era a favor ou contra a ideia de autonomia, mesmo porque mais de um crítico já apontou as contradições de base no seu discurso. Importa sim constatar junto com Peter Bürger que as vanguardas históricas, que tanto queriam abolir a separação entre vida e arte, cotidiano e sublime, dando à vida

cotidiana um estatuto estético e à arte uma funcionalidade cotidiana, acabaram sendo posteriormente tragadas para a ideia institucionalizada de autonomia estética (Bürger, 1993).

Adília Lopes, no entanto, já pertence a um mundo diferente do das vanguardas. Um mundo que “questiona [...] o binômio qualidade-autonomia que em geral põe a literatura modernista a *valer arte*” (Diogo, 1998, p. 67) justamente pela funcionalização de todos os produtos que nele circulam. Ela não se furta a fazer da sua poesia também um produto pronto para ser consumido pelos leitores médios, consumidores médios, cidadãos médios, formados por um *mix* de telejornais, telenovelas, fotonovelas, melodramas, romances e filmes policiais, revistas femininas, contos de fada, (auto)biografias, anedotas, chistes e casos de família contados por amigas, mães, tias e avós. O mundo de Adília é o do nosso cotidiano, em que arte e mercadoria efetivamente deixaram de ser coisas diferentes. Não que a arte tenha perdido seu *feitiço*. No entanto, passou a dividir o poder encantatório com uma gama infinita de produtos ocupando as prateleiras dos supermercados, as vitrines das lojas, os monitores da televisão, os armários dos quartos e as ruas das cidades. A crítica cultural norte-americana Susan Willis, por exemplo, valendo-se de ideias de Jean Baudrillard de que a lógica do capitalismo é a própria lógica do sentido, vai afirmar que a linguagem é pensada tanto como troca quanto como uso, isto é, tanto diálogo quanto significação (cf. Willis, 1997, p. 30-1). Logo, se de um lado os produtos massificados possuem uma significação que extrapola seu mero valor de troca, por outro lado a arte passa a ser avaliada por uma linguagem que extrapola o seu mero valor de uso, pois lhe é cobrada uma comunicabilidade mais próxima do uso cotidiano e funcional da língua. É por aí que conclui Lindeza Diogo de que “esta obra [a de Adília] só é autônoma por se *chamar* poesia” (1998, p. 67-8).

## 2. O cotidiano doméstico

Como inscrição disso na obra de Adília, vê-se a analogia que ela faz entre o ato de escrever e o de arrumar uma casa, entre a poeta e a dona de casa, ou a faxineira. *A mulher-a-dias* é inclusive o nome de um livro seu. Célia Pedrosa (cf. 2009, p. 08) aponta também para o fato da quase homofonia entre o nome-personagem “Adília” e a expressão “a-dias” (Adília / a-dias) indicar uma relação de proximidade semântica. Esse jogo seria reiterado ao longo de sua obra como o de uma *persona* literária que escreve poemas como quem arruma uma casa,

o que de resto diz exemplarmente o poema “Louvor do lixo”, do mesmo *A mulher-a-dias* (2002):

É preciso desentropiar  
a casa  
todos os dias  
para adiar o Kaos  
a poetisa é a mulher-a-dias  
arruma o poema  
como arruma a casa  
que o terramoto ameaça  
a entropia de cada dia  
nos daí hoje  
o pó e o amor  
como o poema  
são feitos  
no dia a dia  
o pão come-se  
ou deita-se fora  
embrulhado  
(uma pomba  
pode visitar o lixo)  
o poema desentropia  
o pó deposita-se no poema  
o poema cantava o amor  
graças ao amor  
e ao poema  
o puzzle que eu era  
resolveu-se  
mas é preciso agradecer o pó  
o pó que torna o livro  
ilegível como o tigre  
o amor não se gasta  
os livros sim  
a mesa cai  
à passagem do cão  
e o puzzle fica por fazer  
no chão (Lopes, 2009, p. 447-8)

“Poetisa” e “mulher-a-dias”. Nessa aproximação, à primeira vista podendo ser entendida como a absoluta dessacralização, perda da aura e banalização do trabalho criativo da poesia, está um dos centros nervosos da poesia de Adília. Se essa aproximação teoricamente para alguns diminui a poesia, ela também pode ajudar a exaltar o trabalho doméstico, que raríssimas vezes é visto como um trabalho produtivo. É um tipo de trabalho, originalmente não assalariado (porque feito pela dona de casa no próprio lar), que faz da casa o espaço que invisibiliza todo e qualquer esforço desenvolvido no seu interior, mesmo quando assalariado e produtivo (empregadas domésticas e costureiras, por exemplo). Susan Willis afirma inicialmente que “a mão de obra da dona de casa e o valor de uso por ela criado

são culturalmente considerados ‘marginais’ ao processo de trabalho e, portanto, praticamente invisíveis”; então pergunta o “que aconteceria se o marido se encarregasse de lavar, secar e separar todas as roupas da família?”; para só depois responder que “poderíamos dizer que o fato de os homens executarem tarefas domésticas abala as noções patriarcais de gênero, mas não afeta a subordinação econômica desse trabalho” (Willis, 2007, p. 106). Ou seja, o que está em jogo no poema de Adília, com a aproximação entre “poetisa” e “mulher-a-dias” é justamente o seu título, o “louvor do lixo” doméstico, que destaca o produto do trabalho invisível, isto é, há o elogio da forma mercadoria mais subalternizada e onipresente que existe, o lixo produzido domesticamente”. A irônica fusão entre o cotidiano como representação artística e a representação (literária) do cotidiano, por sua vez, é uma ideia onipresente nos livros de Adília:

Penélope  
é uma aranha  
que faz  
uma teia  
a teia é a Odisséia  
da Penélope  
[...]  
Penélope casa-se  
com Homero  
Ulisses fica a ver  
navios (Lopes, 2009, p. 369)

Retoma-se aí a tópica da mulher que permanece em trabalhando casa, isto é, costurando e esperando o homem em seu trabalho pelo mundo. O poema (trabalho?) da mulher é sua costura. É aí que Adília dá seu golpe de ironia, ao fazer a mulher-a-dias que é Penélope casar-se, não com o homem que partiu a trabalho, Ulisses, mas com o poeta, Homero, que, como Adília, tece seu poema em casa como Penélope escreve sua teia. Longe do visível e produtivo mundo da rua.

É verdade que o trabalho tem mudado no capitalismo tardio. Cada vez menos pessoas precisam se deslocar fisicamente para serem trabalhadores reconhecidamente produtivos no mundo contemporâneo. Se isso transforma a casa em um convencional ambiente de trabalho, transforma também o ambiente de trabalho numa extensão do lar. Casa e trabalho fundem-se para fazer do sujeito contemporâneo um sujeito em dívida com tudo e com todos. No lugar das sociedades disciplinares, onde os homens valem pelas diferentes palavras de ordem que são capazes de obedecer e enunciar, em seus respectivos ambientes, nas sociedades de

controle, os homens valem pelas palavras cifradas e senhas que são capazes de articular para sua comunicação e circulação em espaços cada vez mais esquadrihados (cf. Deleuze, 1992, p. 222). Celulares, smartphones, GPS's, chips diversos, *gadgets* eletrônicos que simulam câmeras e tornozeleiras eletrônicas para infratores, somos vigiados a céu aberto e não precisamos mais do confinamento para nos sentirmos observados, controlados e produtivos. Os próprios sujeitos decidem entregar suas vidas a esse programa tentacular quando se expõem em *webcams*, fotos e perfis em redes sociais ou quando aceitam legislações cada vez mais moleculares. A vida, tudo o que é vivo, passa a ser alvo de uma regulação talvez jamais vista na história da humanidade, dado o grau de dispositivos de que hoje nos cercamos para podermos nos sentir vivos (e contraditoriamente livres). A vida, tudo o que é vivo passa a ser (re)produzido e consumido, criando e articulando subjetividades a máquinas cujo acesso só é possível via senhas e códigos. Leio a poesia de Adília Lopes e não consigo deixar de entendê-la como um discurso cifrado, escrito por senhas. Senhas de acesso ao imaginário feminino, ao imaginário de massa, ao imaginário juvenil, ao imaginário literário, etc. Numa sociedade de senhas, de códigos cifrados e de grupos armados com retóricas e códigos próprias e muitas vezes violentos, Adília arma-se de modo cifrado para dramatizar essa vida, em que o valor é cada vez mais imaterial, mais fugaz e mais submetido aos fluxos financeiros em escala global.

Daí a pergunta: para que Penélope no poema acima precisa se casar, ainda por cima com o poeta que a criou? Isso não seria reproduzir a lógica patriarcal que instituiu o casamento burguês e mantém a submissão da mulher ao *sermo paterno*?

### 3. A reprodução de imagens: ingenuidade e malícia

Mas Adília Lopes faz permanentemente o elogio do casamento. Aliás, do casamento e da casa como espaço de investimento do desejo e seus arredores:

Sou uma personagem  
de ficção científica  
escrevo para me casar (Lopes, 2009, p. 293)

afirma ela a certa altura em “Op-Art”, de *Clube da poetisa morta* (1997). Maria José cria Adília como uma espécie estereotipada de “anjo do lar”, em contraposição à da “louca do sótão”:



A metáfora da louca do sótão, moldada pela ficção de Charlotte Bronte, refere-se ao aberrante duplo do anjo do lar que vive na sala de visitas da ficção e foi utilizada por muitas autoras em prosa e na poesia. A metáfora implica que a arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade de autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de ser tornar criadora. Ao se livrarem do modelo do anjo, daquilo que deveriam ser, as escritoras, consciente ou inconscientemente, rejeitavam valores sociais. (Telles, 1992, p. 56)

Do invisível e “improdutivo” trabalho doméstico à escrita de cartas íntimas de Mariana Alcoforado, autora das famosas *Cartas portuguesas*, do século XVII; das personagens românticas da literatura realista, como Emma Bovary, Luísa, Capitu e Anna Karenina (todas adúlteras) às *pin ups* da publicidade e *femmes fatales* dos *films noirs* dos anos 50; das princesas de contos de fadas e heroínas melodramáticas às muito bem pagas *top models*. Praticamente todas as subjetividades femininas nos poemas de Adília Lopes, passando pela própria *persona* autoral, trafegam pelo binômio ingenuidade/malícia. Exemplos não faltam, como a “boa menina” que transgride “ingenuamente” a educação que lhe é dada:

Se fores boa menina  
dou-te um periquito azul  
eu fui boa menina  
e sem querer abri a gaiola  
se tivesses sido boa menina  
o periquito azul não tinha fugido  
mas eu fui boa menina (2009, p. 32),

de um poema sem título de *Pão e água de colônia, seguido de uma autobiografia sumária* (1987). Há também a comparação de duas datilógrafas, uma

[...]  
nunca se constipou  
consta que foi por isso que ela conseguiu  
aquele lugar de secretária do diretor  
da firma Amantes & Amantes, Lda.  
essa não usa considerações primárias...  
usa bermudas de tigres  
fala-te sempre no segundo degrau  
(da escadaria) pelo menos  
a das considerações primárias  
tem inveja dela até a imita  
mas já se constipou  
nem toda a gente tem figura  
para bermudas de tigre  
coitada! (2009, p. 24-5)

também sem título e de *Um jogo bastante perigoso*. E por fim a menina de “Meteorológica”, que deseja namorar e aparentemente sofre:

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

[...]  
Choro  
chove  
mas isto é  
Verlaine

Ou:  
um dia  
tão bonito  
e eu  
não fornico (2009, p. 299-300)

de *O clube da poetisa morta*. Na verdade, ela deseja é o sexo que algum “namorado” pode lhe proporcionar. Isso para não falar de poemas com sugestão de lesbianismo, num misto perverso de ingenuidade e malícia, de brincadeira e tesão. Nessa ambivalência entre ingenuidade e malícia, a poesia de Adília Lopes pode ser lida pela distinção romântica de Friedrich Schiller, entre uma arte ingênua e uma sentimental. Enquanto a ingênua teria como referência a natureza viva e espontânea, sem deformações culturais e corrupções intelectuais por parte do homem, a sentimental teria como referência a cultura, na qual a natureza seria vivenciada intelectualmente como um Ideal abstrato. A arte sentimental seria o caminho para os artistas modernos, segundo Schiller, tentarem suprir a nostalgia da natureza, pois “a natureza o faz uno consigo; a arte [por sua vez] o cinde e desune; pelo Ideal, ele retorna à unidade” (1991, p. 61).

Daí que voltando à relação fonosemântica entre a *persona* “Adília” e o traço “a-dias” dessa mulher, “Adília Lopes” se torna uma espécie de soma de alguns estereótipos montados ao longo da história da cultura ocidental sobre a mulher: ingênua e maliciosa. Esses estereótipos são recordados, repetidos e reelaborados através de citações disseminadas no mundo do tecno-entretenimento midiático-espetacular-mercadológico da cultura de massas, que segundo Fredric Jameson conseguiu penetrar e colonizar originalmente o Inconsciente e a Natureza, tornando-se uma nova espécie de natureza (cf. Jameson, 1996, p. 61). A ingenuidade é possível, mas somente dentro dessa bolha histórico-cultural. Por isso também Adília não é apenas uma soma de estereótipos sobre a mulher. É também sobre a linguagem, sobre a mulher como linguagem. Essa analogia é feita por Andreas Huyssen no ensaio “A

cultura de massa enquanto mulher: o ‘outro’ do modernismo”, no qual o crítico cultural alemão faz uma genealogia da inscrição de gênero no âmbito da arte e do pensamento modernistas. No seu argumento, o modernismo se construiu como um discurso que estereotipa a mulher como “leitora de literatura inferior” e “consumidora de literatura massificada”, servindo a famosa frase de Flaubert, “Madame Bovary, c’est moi”, como *boutade* para as contradições imanentes a esse discurso. De um lado, no discurso modernista de Flaubert e outros a mulher se dividiria “entre as ilusões da narrativa romântica trivial e as realidades da vida provinciana francesa”, o que a levaria a tentar “viver a ilusões de um sensual romance aristocrata e naufragou na banalidade do cotidiano burguês” (Huysen, 1997, p. 42). Como consequência, teríamos a valorização do discurso modernista de autonomia estética, distanciamento e autorreferencialidade. De outro lado, porém, esse discurso modernista reproduziria também a lógica “da ordem racional burguesa”, de matriz patriarcal. Isso leva Huysen a concluir que “a cultura de massa sempre foi o texto oculto do projeto modernista” (1997, p. 45), identificando a avaliação depreciativa que o modernismo fez da cultura de massa como inscrita também na relação de gêneros.

Na esteira dessa formação discursiva, reconhece-se que o sabor *kitsch* tão presente no discurso poético de Adília liga-se à arte de massa e suas derivações pop, com seus clichês que persuadem o público pela identificação das referências e sentimentos “naturais”. Disso vem o aspecto serializado e pré-fabricado do *kitsch*, ligando-o à lógica do consumo. O *kitsch* é uma linguagem necessariamente massificada (e feminina?), e toda arte massificada tem algo de *kitsch*. Mas se “a presença do kitsch na arte pop deve ser percebida e interpretada como uma atitude irônica” (Cruz, 2003, p. 163), isso só reforça a postulação da poesia de Adília como pop e da sua linguagem (de massa) como mulher. Compare-se então sua resposta a Célia Pedrosa ao poema “No more tears”, de *O decote da dama de espadas* (1988):

Sempre me identifiquei mais com escritas de mulheres [...] mas o que eu procurava, eu acho que era a linguagem das mulheres quanto à sintaxe e ao vocabulário, por ser mais fácil de eu compreender, por uma questão biológica, não sei. É mais fácil de compreender [...] (Lopes, 2007, p. 97)

e

Quantas vezes me fechei para chorar  
na casa de banho da casa da minha avó  
lavava os olhos com shampoo  
e chorava  
chorava por causa do shampoo  
depois acabaram os shampoos

que faziam arder os olhos  
no more tears disse Johnson & Johnson  
as mães são filhas das filhas  
e as filhas são mães das mães  
uma mães lava a cabeça da outra  
e todas têm cabelos de crianças loiras  
para chorar não podemos usar mais shampoos  
e eu gostava de chorar a fio  
e chorava  
sem um desgosto sem uma dor sem um lenço  
sem uma lágrima  
fechada à chave na casa de banho  
da casa da minha avó  
onde além de mim só estava eu  
também me fechava no guarda-vestidos grande  
mas um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro  
nunca ninguém viu um vestido a chorar (Lopes, 2009, p. 125)

Gênero e consumo presentes em versos que mimetizam a dicção publicitária em “no more tears disse Johnson & Johnson / as mães são filhas das filhas / e as filhas são mães das mães / uma mãe lava a cabeça da outra”. Para daí se concluir com o desfecho irônico de “e todas têm cabelos de crianças loiras”. Ironia adulta, mas que não desfaz a ingenuidade feminina (e infantil?) do ato de chorar debaixo do chuveiro “por qualquer coisa”.

A poesia de Adília Lopes possui segredos evidentes, porém nunca revelados. Texto de interditos, reforçado por sua afirmativa de que “acho que há uma malícia na arte” (Lopes, 2007, p. 103). Seu discurso também tem um evidente caráter autobiográfico pela forma obsessiva com que os temas, cenas, personagens e referências retornam metaforizados no jogo autoficcional, tão ao sabor da cultura midiática, de produção e consumo de imagens do eu. Isso é larga e ironicamente elaborado em textos seus, dos quais destaco o excepcional tríptico “Autobiografia e anonimato”, de *Os 5 livros de versos que salvaram o tio* (1991). Nos três poemas, temos três escritores: um de possivelmente fantasiosos “romances escabrosos” que receia os leitores os achem autobiográficos; outro, poeta que assina um romance autobiográfico, suspeitamente chamado *As singularidades de Carolina*, com um pseudônimo “pouco banal”, é todavia reconhecido na rua como autor do livro; por fim um terceiro, autor de uma autobiografia, em que somente afirma que “bebia café com leite / e comia pão com geleia de laranja”, mas que “depois de ter o livro publicado / sempre que bebia café com leite ou comia pão com geleia de laranja / ao pequeno almoço / sentia-se mal como se estivesse num palco ou num circo / a ter de beber café com leite ou a ter de comer

pão com geleia de laranja / diante de olhos que abolem a privacidade” (Lopes, 2009, p. 153-4).

Recusando-me à tentação de interpretar a série dos três poemas, sigo o famoso ensaio de Ricardo Piglia, “Teses sobre o conto”, onde diz que “um conto sempre conta duas histórias. [...] O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação. O enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático” (1994, p. 37-9). Adília escreve vários de seus “poemas” de modo a contar duas histórias, uma visível e outra invisível, uma dita e outra interdita. Se um se leitor ousar enunciar o interdito, arrisca deslizar no terreno da mais total incerteza, em que tudo é hipótese e simulacro. Isso serve tanto para o enredo dos seus textos como para o gênero em que podemos classificá-los, ou ainda para a própria subjetividade “Adília Lopes”. Como a poeta também responde em sua entrevista, “a princípio, nos anos 80, eu escrevia romances em versos. Aquilo era ficção” (Lopes, 2007, p. 97). Mais do que romances finalizados, seus textos são argumentos para romances, às vezes melodramáticos, às vezes policiais, às vezes autobiográficos, em que enigma a ser decifrado e narrativa que prende a atenção do leitor simulam verdadeiros romances freudianos.

Essa simulação de análise – em que Adília praticamente obriga seu leitor a especular as entrelinhas – faz parte da própria linguagem pop que Adília assume. Como ficar imune a um poema como “Preocupação com meus cabelos”, em que o texto caminha no fio entre o engenho ficcional e a naturalidade autobiográfica? A ingenuidade com os cabelos não deixa de ser maliciosamente irônica na série de referências a personagens ligados a cabelos, cabeças, beleza e sacrifício. Esse jogo provavelmente é o desafio que Adília lança aos seus leitores, mais do que o de interpretar a parte submersa do *iceberg*:

Cobras em vez de cabelos  
afugentam os meus pretendentes  
quem me dera ter os cabelos lisos  
e usar franja  
como a Sylvie Vartan  
e a Françoise Hardy  
[...]  
suplico à Dona Lena  
que me decapite  
Judite Dalila Salomé Vidal Sassoon  
me valham  
[...]  
cumprido o sacrifício ritual  
e eu Joana D’Arc  
Maria Antonieta mártir das modas

arrefeço na Escola Politécnica (Lopes, 2009, p. 303).

O casamento (e a casa, por extensão) ainda figura como ideal feminino (“Cobras em vez de cabelos / afugentam os meus pretendentes”) que possui como (contra-)modelos Sylvie Vartan, Françoise Hardy, Judite, Dalila, Salomé e Vidal Sassoon e como resultado mulheres sacrificadas: Joana D’Arc e Maria Antonieta.

Nesse elogio irônico, mas mesmo assim elogio, da síndrome da princesa à espera do príncipe, aproximo Adília de duas jovens poetisas brasileiras, Angélica Freitas e Kátia Borges. A primeira lançou apenas o livro *Rilke shake* (2007) e se notabilizou por um coloquialismo irônico no trato de temas que tocam em tópicos fortes do universo feminino, como em “Sereia a sério”:

[...]  
bípedes femininas se enganam  
imputando a saltos altos  
a dor mais acertada à altivez  
pois  
a sereia pisa em facas quando usa os pés  
e quem a leva a sério?  
melhor seria um final  
em que voltasse ao rabo original  
e jamais se depilasse

em vez do elefante dançando no cérebro  
quando ela encontra o príncipe  
e dos 36 dedos  
que brotam quando ela estende a mão (Freitas, 2007, p. 23-4).

O sacrifício feminino como meio para a beleza e conquista é realçado sem qualquer sombra de ingenuidade. O mesmo também vale para o discurso de Kátia Borges, que em seu segundo livro, *Uma balada para Janis* (2009), ergue placas de cuidado com relação ao imaginário feminino de ingenuidade excessivamente artificial da mídia de massa:

Beleza, moça,  
é algo que some,  
nunca se garanta  
nesse rosto de louça,  
nesse rosto de Barbie  
(já ouviu falar em lei da gravidade?).  
[...] (Borges, 2009, p. 03)

ou

A vida, amiga, não é um Dinah Shore Weekend,  
de ninfas seminuas e Joan Jett com adesivo  
Dyke Rules na guitarra. A vida é mais punk  
que Joan Jett e Carmen Electra juntas,  
e não tem o charme endinheirado

de uma Second Life. É outra espécie  
de metáfora, metaverso, visibilidade, invisibilidade,  
jogo de espelhos, construção, composição  
de identidades.  
[...] (Borges, 2009, p. 32).

Nas duas jovens poetisas, guardadas as diferenças quanto aos arranjos mais elípticos em Angélica e mais lineares em Kátia, tópicos massificados midiaticamente, e em muitos casos naturalizadas, do imaginário feminino são levantados ironicamente com senões e limites muito claros. Esses diálogos, por sua vez, desejam evidenciar o quanto o discurso de Adília não é apenas seu, mas pertence a pelo menos uma geração de mulheres. Dos anos 80 ao final da primeira década do século XXI, essas três poetisas lidam com representações estereotipadas de mulheres. Isso necessariamente as faz escritoras pop, pois essas representações pelo menos nas últimas seis décadas têm sido produzidas sobretudo pelo mercado publicitário. No entanto, não podemos pensar nelas apenas como escritoras vinculadas ao âmbito midiático-mercadológico. Se fosse essa a matriz do discurso pop de Adília, ela não escreveria textos chamados de “romances” ou mais parecidos com argumentos para melodramas hollywoodianos em versos e, ao mesmo tempo, se autonegaria poetisa. Quem escreve e publica livros e ambiciona algum tipo de sucesso de vendas e/ou grande visibilidade se direciona muito obviamente para o campo, muito mais venal, da prosa de ficção e de não-ficção.

O imaginário massificado que Adília e suas companheiras mais jovens (re)produzem é *prêt-à-porter* porque facilmente encontrado nas imagens que nos cercam através de dispositivos midiáticos. Mas sua poesia acaba naturalizando essas convenções de sentido, principalmente as tradicionalmente ligadas à mulher, por *aparentemente* acreditar nelas: casa, família, casamento, beleza/sacrifício, decepção amorosa, emotividade, intimismo, amor/sexo, contos de fada, vestidos de debutante, namoro, mimo, ingenuidade, malícia e crueldade. Nessa naturalização de uma série cultural dir-se-ia assentar possivelmente uma certa lógica hiperfetichizada do capitalismo tardio. Assim “Adília Lopes”, enquanto *persona* de poeta contemporâneo, não rejeita a cultura midiática. Sua atitude, no entanto, é muito mais ambivalente e dialogante do que a da mera aceitação total ou resistência negativa. Seus hibridismos estéticos e subjetivos denunciam o quanto ela está mergulhada nesse imaginário da cultura de massa. Tendo a concordar, todavia, com a crítica Rosa Maria Martelo de que Adília tem pagado o preço por sua adesão radical à ambivalência, “mesmo junto de quem

leva inteiramente a sério a sua poesia: é que, de uma maneira ou de outra, enquanto figuração autoral que consente uma leitura autobiográfica, Adília Lopes apresenta-se sempre desarmada pela sua imagem de anti-poeta menina” e de que “perdida essa tensão, o que fica é a imagem infantilizada” (Martelo, 2010, p. 243-4). Existiria, por outro lado, retrato mais exato do que é o consumidor para o mercado publicitário se não o de uma criança mimada, ao mesmo tempo ingênua e perversa?

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Florianópolis: Argos, 2009.
- BORGES, Kátia. *Uma balada para Janis*. Salvador: P55, 2009.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Postscriptum para as sociedades de controle. Conversações 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-26.
- DIOGO, Américo Antonio, Lindeza. Posfácio: Poemas com Pessoa. LOPES, Adília. *O poeta de Pondichéry; [seguido de] Maria Cristina Martins*. Coimbra: Angelus Novus, 2008, p. 67-88.
- FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- HUYSSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher: o “outro” do modernismo. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1997, p. 41-69.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LOPES, Adília. Entrevistada por Célia Pedrosa. *Inimigo Rumor. Revista de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac Naify, n. 20, 2007, p. 96-108.
- LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.
- PEDROSA, Célia. De espelhos e demônio: a poesia de Adília Lopes e o imaginário europeu. *Revista P: Portuguese Cultural Studies*. Amsterdã: n. 2 Winter, 2009. (disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETWOPAPERS/Pedrosa-P2.pdf>)
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 37-41.



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

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TELLES, Norma. Autor+a. JOBIM, José Luis (org.) *Palavras da crítica. Tendências e conceitos do estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

WILLIS, Susan. *Cotidiano: para começo de conversa*. São Paulo: Graal, 2007.