

Adília Lopes – ironista

Rosa Maria Martelo*

Resumo

Nome Adília Lopes tanto designa uma leitora profundamente interessada pela tradição poética erudita como uma assumida “poetisa pop”. E enquanto a primeira gosta de recordar referências fundamentais da Modernidade, de Rimbaud a Apollinaire, de Cesário a Pessoa, derivando para Sophia, Herberto Helder ou Sylvia Plath, ou facilmente recua no tempo literário ocidental até Diderot, S. João da Cruz e Virgílio, a segunda parece valorizar mais todo um outro universo de escrita, no qual avultam os contos infantis, as leituras da adolescência, o folhetinesco e o *fait-divers* das revistas femininas. Sem nunca pôr de parte as referências literárias de Adília-leitora-erudita, é sobretudo este o mundo que a “poetisa pop” gosta de reescrever, mostrando até que ponto ele é atravessado por uma insidiosa crueldade e tornando indistintas as fronteiras que o separavam (separam?) da Literatura. Entre cultura erudita e cultura de massas, entre referências eruditas e uma linguagem muito próxima dos registros orais pouco vigiados, usando um verso que, por vezes, parece premeditadamente distraído num ritmo muito fácil, Adília Lopes faz apelo à memória de um mundo adolescente onde o bem e o mal, o alto e o baixo, o bom e o mau gosto pareciam irredutivelmente distintos, para tudo indiferenciar, agora, com dessacralizadora ironia.

Palavras-chave: Poesia e ironia; A figura da ironista (Rorty); Poesia e redescrição; Redescrição *vs.* senso comum; Crueldade e humilhação.

Entre 1985, ano da publicação de **Um jogo bastante perigoso**, o primeiro livro de Adília Lopes, e a recolha, em 2000, de todos os títulos até então publicados no volume **Obra** (LOPES, 2000),¹ e mesmo depois, com os dois títulos mais recentes, **A mulher-a-dias** (LOPES, 2002) e **César a César** (LO-

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹ Com exceção dos livros posteriores a 2000, que são devidamente assinalados, todas as referências de paginação incluídas no corpo do texto remetem para esta edição, embora acompanhadas das seguintes siglas: JBP – **Um jogo bastante perigoso** (1. ed. Lisboa: Ed. da Autora, 1985); PAC – **A pão e água de colónia** (seguido de autobiografia sumária) (1. ed. Lisboa: Frenesi, 1987); DDE – **O decote da Dama de Espadas** (romances) (1. ed. Lisboa: IN-CM/ Gota de Água, 1988); 5LVST – **Os 5 livros de versos salvaram o tio** (1. ed. Lisboa: Ed. da Autora, 1991); PA – **O peixe na água** (1. ed. Lisboa, & Etc., 1993); CPM – **Clube da poetisa morta** (1. ed. Lisboa: Black Sun Editores, 1997); FEE – **Florbela Espanca espanca** (1. ed. Lisboa: Black Sun Editores, 1999); SREC – **Sete Rios Entre Campos** (1. ed. Lisboa: & Etc., 1999); IBIB – **Irmã Barata, Irmã Batata** (1. ed. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 2000). indicando os títulos das obras a que originalmente pertencem os textos citados.

PES, 2003), Adília Lopes tem vindo a suscitar reações muito diversas, sobretudo entre os leitores de poesia. Apreciadíssima por alguns, que vêem na sua obra uma singularidade e uma novidade indiscutíveis, menos valorizada por outros, e até significativamente ignorada por outros ainda, Adília Lopes tem vindo a tornar-se objeto de crescente atenção, atenção essa que nem sempre exclui alguma perplexidade perante uma escrita manifestamente difícil de catalogar. É certo que perplexidade, fascínio e curiosidade dividem os leitores desta “poetisa pop”, mas o que é mais interessante – porque mais raro –, é que, ao mesmo tempo que os dividem, também os reúnem em conversas que evoluem em torno de questões como as de saber se o que Adília Lopes escreve é ou não é poesia, se deve ou não deve ser levado a sério, se tem uma matriz erudita, se é irrelevante ou simplesmente genial, e por aí adiante, num desfiar de interrogações que facilmente passam de um extremo a outro extremo.

Pela minha parte, talvez deva esclarecer que comecei a interessar-me pela obra de Adília Lopes em finais da década de 80, a partir do momento em que me encontrei com o seu quinto livro, **O decote da Dama de Espadas** (1988). Na sequência desse encontro, sem dúvida fascinante, li rapidamente os livros anteriores, com exceção do primeiro que, publicado em edição da Autora, me foi inacessível durante muito tempo, e fui acompanhando estes quase vinte anos de escrita com uma curiosidade crescente, embora por vezes também com alguma perplexidade. Sei que, só para descrever a minha experiência de leitura, já reverti para uso próprio o fascínio, a curiosidade e a perplexidade de que falava há pouco, mas é precisamente para tentar explicar essas reações de leitura que gostaria de apresentar Adília Lopes recorrendo à figura da ironista, tal como é caracterizada por Richard Rorty. Para mim, Adília Lopes é, de fato, a começar pelo nome/máscara que utiliza, uma ironista, e é nesses termos que compreendo a escrita desse pseudónimo/personagem de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Gostaria de explicar porquê, destacando alguns pontos que me parecem fundamentais.

Em termos rortyanos, o principal alvo de desconfiança de uma ironista é o senso comum, e, para a ironista, o senso comum é, antes de mais, uma linguagem que só pode ser objeto de distanciamento mediante o recurso a outra linguagem. É por esse motivo que Rorty considera que uma das condições do reconhecimento de uma ironista passa pelo fato de ela ter “dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou” (RORTY, 1994, p. 103). Começo por sublinhar este aspecto porque o “mundo do texto”, em Adília Lopes, é predominantemente um mundo discursivo, feito de histórias, de palavras e frases ouvidas ou lidas. De resto, é frequente a Autora falar do modo como a leitura lhe desperta a memória de acontecimentos que

são antes de mais acontecimentos discursivos.² Recentemente, ouvi-a contar como um poema de Eugénio de Andrade a tinha levado a recordar-se de um episódio de infância e, na seqüência disso, a escrever o texto intitulado “Cães”, incluído em **O decote da Dama de Espadas**. Nesse texto, uma menina observa dois cães supostamente em luta, mas logo é esclarecida pela mãe acerca do seu equívoco. Recordarei apenas o final:

Os ganidos de um dos cães feriam o ar cinzento e abstruso como se lhe estivessem a fazer mal. A menina, aflita, gritou à mãe:

— O outro vai matá-lo!

Mas a mãe, embaraçada, calou-a:

— Não. É um cão e uma cadela. Não olhes para lá.

Então a menina tapou os ouvidos.

(LOPES, 1998, p. 120)

A conclusão deceptiva deste episódio (o fato de a menina tapar os ouvidos em lugar de tapar os olhos) permite várias leituras. A mais imediata consiste na constatação de que a menina tapou os ouvidos porque, apesar da impressão provocada pelo ruído da cena, queria continuar a observar o acasalamento dos cães. Todavia, também podemos pensar que a menina tapa os ouvidos porque não quer ouvir a explicação da mãe, ou seja, porque não quer ver aquilo que só poderia ver depois de ter ouvido as palavras da mãe. Nesse caso, ela taparia efetivamente os ouvidos para não ver, embora já demasiado tarde. Por conseguinte, o que é lembrado neste episódio é sobretudo o modo como o acontecimento narrado surgiria redescrito depois de ouvidas as palavras da mãe. E é nesse sentido que a memória, em Adília Lopes, é uma memória textual, oral ou escrita, mas textual, o que temos que associar com uma profunda consciência de que não é possível ver o mundo independentemente dos modos da sua discursivização.

Compreende-se, assim, que Adília Lopes esteja sobretudo interessada em confrontar redescições do mundo. Dessas redescições, constam tanto referências literárias, poéticas e ficcionais que se inscrevem na tradição erudita como todo um vasto campo de mediações discursivas que inclui também provérbios, frases feitas, aforismos, publicidade, adivinhas, programas de televisão, romances cor-de-rosa, ditos familiares, conversas de autocarro e tópicos das revistas femininas... As memórias da infância, por exemplo, que em grande parte coincidem com momentos de revelação da crueldade, são freqüentemente memórias das leituras de infância – desde os livros da Condessa de Ségur aos de Enid Blyton – ou de palavras ouvidas na infância. Recorrendo por vezes a puros exercícios lógicos,

² A este propósito, veja-se, por exemplo, a resposta de Adília Lopes à questão “Como se faz um poema?” (LOPES, 2004, p. 29-30).

muitos deles fazendo pensar em Lewis Carroll,³ Adília Lopes questiona uma vasta rede de vocabulários. É esta a sua forma de interrogar-se acerca da evidência e, muito particularmente, acerca do modo como a evidência tantas vezes legitima o sofrimento, tornando-o inquestionável. Mas voltarei a este aspecto mais adiante.

Segundo ponto:

Um poema do livro **A pão e água de colônia** que me parece merecer especial atenção.

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
(1987, p. 71)

Na seqüência do que anteriormente referi, compreende-se que a poesia seja apresentada como um canto que supõe a perda de uma língua que tem que ser trocada por outra. Cantar custará uma língua (e faço notar que a Musa faz este aviso ainda antes de vir a ser a musa adiliana), na medida em que a ironista vai usar essa língua primeira como objeto a ser desconstruído, o que supõe a necessidade de criar uma outra mediação discursiva. Como diz ainda Rorty, a ironista considera que “a argumentação formulada no seu vocabulário presente não lhe poderá nem subscrever nem dissolver” as dúvidas que mantém acerca do “vocabulário final que correntemente utiliza” (RORTY, 1994, p. 103); porém, esse facto não anula o seu gosto pela argumentação, até porque ela sabe que só argumentando poderá libertar-se do senso comum e construir, a partir dessa linguagem primeira, uma outra linguagem, o que para ela significa tentar responder a uma redescrição com outra redescrição.

Assim, cantar custa uma língua também no sentido em que só reelaborando uma língua primeira é possível constituir uma língua segunda. “A obra de arte/ não é um ajuste/ de contas/ é um ajuste de cantos (...)”, lê-se num poema de **A continuação do fim do mundo** (2000, p. 286) e, no primeiro livro de Adília Lopes, esse ajuste era já dito (e feito) no seguinte metapoema:

Os poemas que escrevo
são moinhos

³ Cf. “Inventário” (LOPES, 2000, p. 70).

que andam ao contrário
as águas que moem
os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas
(JBP, p. 31)

Terceiro ponto:

Na perspectiva da ironista, “nada tem uma natureza intrínseca, uma essência real”, a diversidade de perspectivas deve ser compreendida no âmbito da diversidade de jogos de linguagem que definem diferentes “tribos”. Rorty lembra que a ironista “passa o seu tempo a preocupar-se com a possibilidade de ter sido iniciada na tribo errada, de ter sido ensinada a jogar o jogo da linguagem errado”, o que para ela equivaleria a ter-se tornado “no tipo errado de ser humano” (RORTY, 1994, p. 105). Também neste sentido, os moinhos-poemas de Adília Lopes são movidos por águas passadas. Por exemplo, pela necessidade de revisitar e reelaborar as memórias da infância. Como já referi, a infância e mais latamente o passado são marcados pela inculcação da crueldade e do sofrimento como uma evidência que se torna necessário inquirir. Esse percurso constitui uma primeira estratégia de distanciamento que vai culminar, nas obras mais recentes, com a afirmação inequívoca da relação entre “*beauté*” e “*bonté*”, em **Sete rios entre campos** (p. 381), ou mais claramente ainda com o reconhecimento de que “Sem caridade/ a literatura/ não vale” (SREC, p. 391), ou de que “a caridade é a verdadeira inteligência” (IBIB, p. 430). Valerá a pena refletir acerca do significado de textos como os de **O decote da dama de espadas**, dos quais destacarei “Os abafos” (1988, p. 128-129). Partilhando muitas das leituras de infância de Adília Lopes, lembro-me perfeitamente de como esta palavra – “abafos” – soava estranhamente antiga nas traduções dos livros da Condessa de Ségur, assim como me lembro de quanto a bondade sempre vinha manchada de crueldade nesses livros (havia a desobediência, a punição, a humildade, a humilhação, a culpa, o arrependimento, a expiação – e os bons eram incompreensível e contraditoriamente cruéis com os prevaricadores). Por isso, também compreendo perfeitamente, neste poema, a altivez vagamente sádica com que são apresentadas Camila e Madalena, “as meninas exemplares/ que são as mais trocistas de todas as meninas” (1988, p. 129). Voltar a esse passado parece ser, em Adília Lopes, uma maneira de desmontar uma linguagem de inculcação da crueldade e do sofrimento como evidência. Veja-se ainda o poema “Os papelotes” (1988, p. 160-161) que desconstrói a frase-feita “para ser bela é preciso sofrer”, mostrando que ela supõe outras proposições subliminares (qualquer coisa como um silogismo do tipo “para ser feliz é preciso ser bela”; “para ser bela é preciso sofrer” logo “para ser feliz é preciso sofrer”), quando

não é credível que o sofrimento seja necessariamente premiado com a beleza e muito menos que mantenha este tipo de relação paradoxal com a felicidade.

Quarto ponto:

Por conseqüência, a ironista desconfia de qualquer grelha, o que também a leva a procurar relacionar-se com os livros evitando condicioná-los por esse tipo de determinações. Distinções de gênero, diferenças entre tradição erudita e popular, entre literário e não-literário, entre poesia e prosa nunca se lhe afiguram como sendo da ordem da evidência, até porque a ironista associa a evidência com o senso comum. E é por isso que a escrita de Adília Lopes tende a anular esse tipo de diferenciação. São imensas e extremamente diversificadas as referências à tradição literária erudita nos seus poemas, mas estas surgem normalmente misturadas com a sabedoria popular e o discurso publicitário, com os lugares-comuns das revistas femininas ou da televisão, etc., e, principalmente, surgem em situações de tensão e de contaminação de linguagens que obrigam a repensar a escala de valores pela qual podem ser apreciadas (estou a pensar, por exemplo, no grau de literariedade ou de poeticidade a atribuir a certos textos que parecem apostados em ignorar uma tradição poética erudita que simultaneamente citam ou reescrevem). Há, por vezes, em Adília Lopes, um registro que não é nem de prosa nem de poesia, algo aproximável de uma prosa versificada, embora não faça grande sentido usar esta designação, aqui meramente aproximativa, que, acima de tudo, parece pretender afirmar ser a poesia sempre transgressão discursiva, principalmente em relação a si mesma. O título **Obra** (sem mais) talvez aponte precisamente para esta indefinição e premeditada contaminação de gêneros e tipologias, na qual o jogo se torna efetivamente muito perigoso e, por isso mesmo, muito aliciante também.

Sexto ponto (a ligar com o anterior):

Para a ironista, sobretudo quando é poeta, a poesia apresenta-se como uma possibilidade de repensar, entenda-se de refazer, o seu vocabulário final. Como diz ainda Richard Rorty,

as ironistas são especialistas em redescrever gamas de objectos ou de acontecimentos em jargões parcialmente neológicos, na esperança de incitarem as pessoas a adoptar e alargar esse jargão. Uma ironista espera que quando tiver acabado de usar palavras antigas em acepções novas, já para não referir a introdução de palavras completamente novas, as pessoas deixarão de fazer perguntas formuladas com as palavras antigas. (RORTY, 1994, p. 109)

Uma das estratégias de escrita mais características de Adília Lopes passa precisamente pelo questionamento de saberes discursivamente consignados, através de uma redistribuição dos elementos lexicais que os veiculam. É o princípio, já referido, das “(...) águas que moem/ os moinhos/ que andam ao contrário”, is-

to é, no caso, a reelaboração afirmativa do ditado “águas passadas não movem moinhos”.

Veja-se, por exemplo, as primeiras quadras do poema “Meteorológica”:

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

Vi namorados
possíveis
foram bois
foram porcos
e eu palácios
e pérolas
(...)
(CIPM, p. 317)

Ou ainda esta reescrita que retoma os conhecidos versos da “Chanson de la plus haute tour”, de Rimbaud, “Oisive jeunesse/ À tout asservie/ Par délicatesse/ J’ai perdu ma vie”:

A minha maladresse
era uma forma de délicatesse
por uma e por outra
perdi a minha vida
maladresse e délicatesse
são nomes de bordados
que uma rapariga faz
na juventude
com aplicação
(JBP, p. 22)

Sétimo ponto:

Neste processo de redescrição, as ironistas nunca se levam completamente a sério porque entendem que “os termos em que se descrevem a si próprias estão sujeitos a mudança, [e] por estarem sempre conscientes da contingência e fragilidade dos seus vocabulários finais e, portanto, dos seus eus” (RORTY, 1994, p. 104). Daí, a permanente auto-ironia, por um lado, e, por outro lado, a sistemática contaminação de saberes de proveniências discursivas muito diversificadas. O humor é aqui, naturalmente, um aliado precioso.

É interessante observar a circularidade que liga o pseudônimo/personagem Adília Lopes a “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca” (SREC, p. 339) e a Mariana Alcoforado. A “poetisa pop” (PA, p. 205) assina a reescrita das cartas de Mariana, e é como se esta fosse uma outra Adília,

ou fosse Maria José, a seu modo freira poetisa barroca também, a mesma e outra. “O meu eu, o eu, é frágil, muda e fica, é uma planta” – lê-se em **Irmã Barata, Irmã Batata** (2000, p. 441), e qualquer uma delas poderia subscrever este texto. Assim, no poema “Eu sou a luva/ e a mão/ Adília e eu/ quero coincidir comigo mesma” (SREC, p. 361), a aparente simplicidade desta afirmação é neutralizada pelo fato de não ser possível atribuí-la a Adília, embora seja Adília a assinar o livro no qual ela se inscreve. Quem assume aqui a função de sujeito? A mesma que escreve “Nasci em Portugal/ não me chamo Adília” e que acrescenta “Sou uma personagem/ de ficção científica/ escrevo para me casar” (CPM, p. 311)? Também Mariana escreve cartas para amar e ser amada, também Mariana é uma personagem/autora. Em qualquer destes casos, o eu é inseparável da escrita e procura constituir-se na escrita e na reflexão sobre o que é escrito. Como se fosse uma espécie de Penélope moderna e vulgarizada, Adília escreve:

Faço crochet
O crochet faz-me
E nisto me desato
(5LVST, p. 174)

De qualquer uma destas posições/sujeito poderia ainda dizer-se que escreve contra o sofrimento e a humilhação. Ou para tornar-se menos “vulnerável à crueldade” (DDE, p. 112). E chego, assim, ao último ponto que queria destacar neste retrato de Adília Lopes enquanto ironista: a posição de centralidade ocupada pela crueldade e pelo sofrimento na sua obra e, muito particularmente, pela humilhação, sem dúvida um dos seus temas mais recorrentes. Como qualquer ironista, Adília Lopes parece acreditar que a redescrição é a melhor estratégia de denúncia e de superação da crueldade e, embora ela possa, por vezes, parecer ela mesma cruel, na verdade isso apenas advém do seu modo de questionar as evidências. A escrita de Adília Lopes é invulgarmente atenta a esta questão, sugerindo, também ela, à sua maneira, que “a crueldade é a pior coisa em que podemos incorrer” (Cf. SHKLAR *apud* RORTY, 1994, p. 185). Desse ponto de vista, estamos até perante uma revalorização da relação entre a estética e a ética, embora num domínio privado ou particularizado que nada tem que ver com panfletarismo ou ideologização da arte. Disse já que as memórias da infância são um dos terrenos em que a crueldade e o sofrimento são denunciados, mas há um texto, incluído em **Irmã Barata, Irmã Batata**, que me parece especialmente significativo quanto a esta questão:

Em 81 disse à Dr^a Manuela Brazette, psiquiatra, “Eu sou feia”. Ela disse-me “Não é ser feia. Não há pessoas feias. Não tem é atractivos sexuais”. Lembrei-me então do homem que em 74, tinha eu 14 anos, se cruzou comigo no Arco do Cego. Lembrei-me do homem, da cara do homem vagamente, mas lembrei-me muito bem do que ele

me tinha dito ao passar por mim. Tinha-me dito “Lambia-te esse peitinho todo”. Lembrei-me também da meia-dúzia de outros homens que durante a minha adolescência me tinha dito quando eu passava “Coisinha boa” e “Borrachinho”. Ainda hoje me sinto profundamente agradecida a esses homens. Pensei que eles estavam a avacalhar, que eram uns porcalhões. Mas quem estava a avacalhar era a Dr^a Manuela Brazette, ela é que é uma porcalhona. Acho que um homem nunca consegue ser mau para uma mulher como outra mulher. (IBIB, p. 434)

Este texto coloca-nos perante uma forma extremamente insidiosa de sofrimento: aquela que advém da dor infligida pelas palavras do outro. Independentemente da intenção e do contexto em que poderiam ter sido ditas, as palavras da Dr^a Brazette transformam-se, neste episódio, em autênticos bisturis, prontos a cortar ou a ferir. Simplesmente, aquela que as ouve tem uma atitude ironista e confronta essa situação discursiva, clínica, asséptica e (aparentemente) correta, com outra, que – e isso não é irrelevante – poderia ser descrita como uma situação de assédio sexual a menores na rua. E, de repente, a escala de valores inverte-se, e é isso que permite à paciente da Dr^a Brazette recuperar da dor e da humilhação sentidas.

São inúmeras as situações deste tipo em Adília Lopes. A identificação com as baratas (FEE, p. 415), animal que representará para quase todos nós o “outro absoluto” perante o qual não há qualquer empatia, é associável a este tipo de sofrimento; e a insistência, sobretudo nas últimas obras, no fato de as relações entre as pessoas serem relações de poder, subordinadas a modelos que codificam, por exemplo, o desejo, a felicidade, o prazer, tudo isso é metodicamente observado através de um vocabulário e de uma sintaxe que não são exatamente aqueles que costumamos considerar próprios da poesia. Mas Adília Lopes precisa dessa “outra língua” para desenvolver descrições alternativas e para se distanciar criticamente das evidências e do modo como tantas delas legitimam tantas formas de crueldade:

Horroriza-me o poder e o culto do poder. O dinheiro, o sex-appeal, a inteligência, o snobismo são as quatro faces do monstro do sucesso, do sussexo, esse tigre de papel, esse ópio do povo, de todos os povos, da burguesia e da aristocracia, da massa e da elite, das operárias e das tias, dos psiquiatras e dos carvoeiros. Antes o fracasso, o falhanço. Antes andar aos caídos que aos subidos. Meto no mesmo saco a inteligência porque a inteligência está muitas vezes ao serviço da estupidez. (LOPES, 2003, p. 83)

Talvez possa voltar agora ao ponto de partida e à diversidade de reações que a obra de Adília Lopes tem vindo a suscitar nos leitores, para lembrar que a capacidade de produzir descrições alternativas é, reconhecidamente, um dos aspectos que mais valorizamos na Literatura e genericamente na Arte. No que respeita a Adília Lopes, as dificuldades começam quando, ainda antes de atentar neste aspecto, o leitor fica preso ao que lhe parece ser uma ausência significativa de mar-

cas de literariedade, ou de poeticidade, sem reparar que, se a Musa de Adília lhe cortou a língua, foi porque sabia que, sem isso, ela continuaria a falar a língua do mundo que queria redescrever, já que esse mundo é, antes de mais, uma rede de discursos, inclusivamente literários. Se aí reside a dificuldade e mesmo o desinteresse de alguns, já o fascínio surge quando o leitor começa a ler Adília Lopes também ele na situação de ironista.

Recentemente, em *César a César*, Adília escreve a propósito da violência temática de um “conto cruel da Condessa de Ségur”:

Esses tempos eram crus, estes meus tempos são crus de outra maneira, mais perversa e mais hipócrita a meu ver. O ser no tempo exige a crueldade? A lembrança e o desejo e a esperança de que assim não seja anima-me. Um dia não muito perto seremos felizes e vivos para sempre porque verdadeiramente carinhosos, isto é, caridosos (LOPES, 2003, p. 90).

Confronte-se, para concluir, esta afirmação com uma outra que constava do preâmbulo incluído no livro anterior: “De resto, os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (LOPES, 2002, p. 6).

Abstract

The name Adília Lopes indicates a reader deeply concerned with scholarly poetical tradition as well as a self-alleged ‘pop poetess’. While the former likes to recall fundamental references of Modernity, from Rimbaud to Apollinaire, from Cesário to Pessoa, through Sophia, Herberto Helder and Sylvia Plath, or simply goes back in time in the course of Western literature as far as Diderot, St. John of the Cross and Virgil, the latter seems to regard highly another writing scope, which encompasses children’s stories, adolescence readings, the *feuilleton* and *fait-divers* of women’s magazines. Without disregarding the literary references of Adília, the scholarly reader, this is above all the universe the ‘pop poetess’ is fond of re-writing, demonstrating how far it is pervaded by an insidious cruelty, and blurring the borderlines that separated (separate?) it from Literature. Between scholarly culture and mass culture, between learned references and a language very close to careless oral register, using verses that often seem to be intentionally distracted and flow in a very swift rhythm, Adília Lopes appeals to the memory of an adolescent world where good and evil, the high and the low, good and bad taste seem to be irreducibly distinct, so as to render them undistinguishable, with desacrilising irony.

Key words: Poetry and irony; The figure of the ironist (Rorty); Poetry and re-description; Re-description *vs.* common sense; Cruelty and humiliation.

Referências

LOPES, Adília. **Obra**. Lisboa: Mariposa Azul, 2000 (inclui todos os títulos anteriormente publicados e ainda o inédito **O regresso do Marquês de Chamilly**).

LOPES, Adília. **A mulher-a-dias**. Lisboa: & Etc., 2002.

LOPES, Adília. **César a César**. Lisboa: & Etc., 2003.

LOPES, Adília. Como se faz um poema?. Lisboa, **Relâmpago**, n. 14, Abril de 2004, p. 29-30.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Trad. de Nuno Ferreira da Fonseca. Lisboa: Editorial Presença, 1994.