



Adília Lopes: cruzamentos entre letra, fotografia e grafismos

Adília Lopes: an intersection between writing, photography and drawing

Maria Cristina Oliveira Fonte Boa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

mariacristinafonteboa@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0002-5933-8826>

Resumo: Este trabalho tem como objetivo tratar do livro *Pardais*, de Adília Lopes, publicado em 2022, de maneira a verificar os modos como a construção dos seus sentidos poéticos se estabelece, mais que pela mera inclusão de poemas escritos, pelo intercruzamento dos diversos elementos gráficos contidos no livro (a caligrafia, a fotografia e os desenhos). Propõe-se que a junção dos recursos verbais e não verbais contribui para a formação de um estilo de texto voltado ao intimismo, e que se aproxima especialmente aos antigos *hupomnêmata*, sobre os quais dissertou Michel Foucault em “A escrita de si”. Ao fim, ao se cogitar uma conversa com as outras artes e um diálogo com escolas artísticas, como o Impressionismo, viu-se como esta obra se relaciona criticamente com seu contexto social e político e reforça a valorização dos aspectos tidos como minoritários da vida cotidiana, temática recorrente na trajetória da poeta.

Palavras-chave: Adília Lopes; *Pardais*; poesia portuguesa; *hupomnêmata*; escrita de si.

Abstract: This work aims to treat *Pardais*, a book from Adília Lopes published in 2022, and to verify how its poetic meanings are built, considering not only the introduction of the poems in the book, but in particular the intersection between all the diverse graphic elements included there (the writing, the photography and the drawings). It is

proposed that the union of the verbal and non-verbal resources contributes to the formation of a text style oriented towards intimacy that approaches especially the old *hupomnêmata*, about which Michel Foucault has discoursed in “Self writing”. Finally, by suggesting a relationship with the other arts and a connection with artistic movements such as Impressionism, it was seen how *Pardais* deals critically with its social and political context and reinforces the valorization of minor aspects of daily life, a recurrent theme in the work of the poet.

Keywords: Adília Lopes; *Pardais*; portuguese poetry; *hupomnêmata*; self writing.

Pardais, de 2022, é um dos últimos livros publicados por Adília Lopes. Esta é uma obra muito propícia para pensar a relação da poesia com as outras artes, uma vez que contém vários elementos gráficos na sua composição: a reprodução de um quadro pintado pelo avô da autora, uma fotografia de sua casa e fac-símiles de desenhos feitos por ela — que ocupam uma parte privilegiada do livro.

A reunião dos poemas com a fotografia, o quadro e os desenhos inauguram em *Pardais* um estilo próprio de texto que parece cada vez mais voltar-se a si, a assuntos de uma individualidade. Progressivamente, os livros de Adília vêm se assemelhando aos antigos *hupomnêmata*, sobre os quais dissertou Michel Foucault em “A escrita de si”: “memória acumulada das coisas lidas, ouvidas ou pensadas [...] um tesouro acumulado” (2006, p. 147) e que tinham por finalidade “a constituição de si” (2006, p. 149).

É claro que em relação aos *hupomnêmatas*, *Pardais* e outras obras da poeta portuguesa têm um diferencial expressivo: se os primeiros eram textos pessoais, os segundos foram publicados pela própria autora. Além disso, outra questão se interpõe: por mais que a obra se aproxime de uma individualidade e pessoalidade em seu conteúdo, naquilo que uma escrita pessoal pode ter de mais individual, a obra de Adília diverge: a assinatura; pois, como é sabido, Adília é um pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Portanto, aproximando-se de uma escrita de si, o texto de Adília trabalha com um duplo fingimento, na esfera da produção, por assumir um pseudônimo, e na da recepção, por construir um *hupomnêmata*, de forma que “o íntimo, curiosamente, torna-se o teatro das formas do discurso”¹ (CALLE-GRUBER, 1984, p. 2, tradução nossa).

¹ No original : “*L’intime, curieusement, y devient le théâtre des formes du discours*”.

O fingimento é a maneira pela qual Adília coloca ênfase sobre o próprio fazer poético e sobre questões diversas da contemporaneidade. Com uma poética que se debruça sobre o “segundo grau”, ela “retira a trava de segurança (da razão, da ciência, da moral) [põe] a enunciação em roda livre, [abre] então caminho para um desligamento sem fim, [eliminando] a boa consciência da linguagem” (BARTHES, 2017, p. 80). Adentrar a obra adiliana é deparar-se com um infinito questionar-se da enunciação, e é essa a sensação que nos trazem as imagens visuais incluídas no livro, em especial a fotografia e os desenhos.

Nos últimos livros, diversas fotos pessoais da autora foram incluídas, algumas com legendas que se referem ao pseudônimo Adília, outras enunciadas por um “eu” (*Bandolim*, 2016). Mas, em *Pardais*, apenas uma foto pessoal está presente, na folha de rosto do livro, e acompanha a legenda: “Fotografia da casa da autora”.

Figura 1 – “Fotografia da casa da autora”



Fonte: LOPES, 2022.

Roland Barthes (2018) e Susan Sontag (1990) concordam que a fotografia aponta sem intermédios a um referente, atestando sua existência no mundo: é “a prova-segundo-são-Tomé-ao-querer-tocar-o-Cristo-ressuscitado” (BARTHES, 2018, p. 69). Diante do registro, o leitor é levado a acreditar que em algum canto de Lisboa de fato uma casa se configura exatamente como essa que a fotografia mostra. No entanto, é interessante que essa foto aparentemente tão simples, “crua”, tenha sido incluída em uma obra lançada em 2022, uma época em que, como se tem visto, as ferramentas de manipulação e edição de fotos atingiram um grau assustador, ameaçando profundamente sistemas sociopolíticos do mundo inteiro — “Sem democracia não há alegria.” (LOPES, 2022, p. 21). Em 2022 (e em 2023 também), parece ser preciso repensar o que tanto se discutiu sobre a arte da fotografia até então, pois tornou-se impossível pensar que “Aquilo sobre o que escutamos, mas duvidamos, parece provado quando mostrado em uma fotografia”² (SONTAG, 1990, p. 5, tradução nossa).

Assim, vemos em Adília Lopes a curiosa denúncia de uma inversão: em um livro de poesia, um espaço de ficção, um suposto real se interpõe por meio de uma fotografia; enquanto no contexto político e social contemporâneo a essa obra assiste-se à ficcionalização, ao fingimento sem limites e sem precedentes (a dita era da pós-verdade³). A produção poética de Adília, nesse sentido, oferece a possibilidade de discutir mais uma vez os limites entre real e ficção.

Atenta-se também ao fato de a fotografia da folha de rosto do livro mostrar a bagunça labiríntica da autora: com estantes e caixas entulhadas de objetos, velhos jornais (onde vemos de longe uma foto de Adília — uma foto dentro da foto) e livros (à frente uma pilha de exemplares de *Dias e dias*, livro de 2020). Neste ponto, volto novamente a Susan Sontag: “Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa nunca é mais que

² No original: “*Something we hear about but doubt, seems proven when we’re shown a photograph of it*”.

³ O termo é aqui utilizado no sentido determinado pelo dicionário de Oxford (Disponível em: <<https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>>. Acesso em 22 set. 2023), em 2016, quando esta instituição escolheu o vocábulo como palavra do ano. Nesta perspectiva, com base na definição do dicionário inglês adotada também pela Academia Brasileira de Letras (Disponível em <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/pos-verdade>>. Acesso em 22 set. 2023), atenta-se à resignificação do prefixo “pós”, que, neste contexto, refere-se menos a um tempo posterior que à circunstância em que determinado conceito perde relevância.

uma estreita interpretação seletiva, uma fotografia pode ser tratada como uma estreita transparência seletiva”⁴ (SONTAG, 1990, p. 6, tradução nossa). Certamente o que impressiona nessa fotografia é justamente a sua transparência, como objeto referencial, mas é interessante também pensar a seletividade que ela mostra: um fotógrafo, bem como um pintor, um poeta ou um romancista, pode escolher o que retirar de seu enquadramento; no entanto, a escolha da poeta é justamente por uma parte da casa, de sua vida bagunçada. Ela poderia ter escolhido uma fotografia da janela, dos seus gatos ou de algum tema mais sublime por meio do qual o leitor pudesse idealizar uma bela casa. Mas, nessa fotografia, Adília mostra aquilo que se esperaria estar escondido; expõe algo que parece mais um quatinho dos fundos, uma despensa, uma *coxia*.

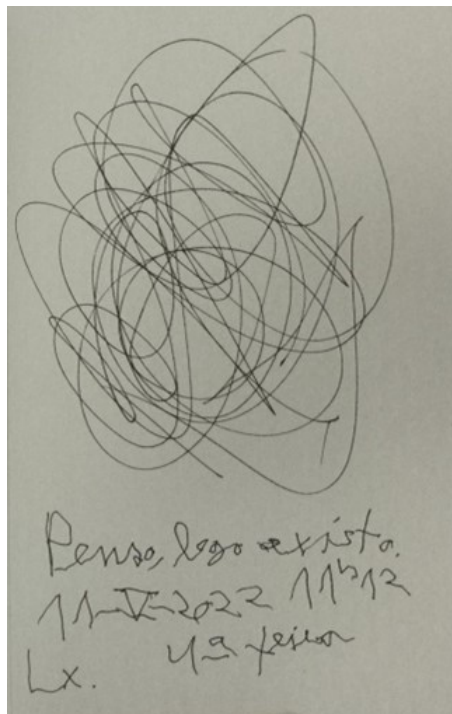
Este projeto de enfatizar aspectos tidos como minoritários, escondidos ou esquecidos, como a bagunça, é mantido na série inclusa em *Pardais*, intitulada “Desenhos feitos com a mão esquerda”: 12 folhas ocupadas por fac-símiles integrais de rabiscos em uma caderneta, e que acompanham repetidamente uma data e a inscrição “penso, logo existo”. Lê-se nessas legendas (a data e a inscrição) — objetos de interesse nesta série —, mais que a referência à máxima de Descartes — apesar de ser ela também relevante —, a inabilidade motora da poeta com a escrita da mão esquerda: uma caligrafia (arte da escrita) da mão esquerda.

Os fac-símiles mostram uma caderneta de uso pessoal que é o retrato da intimidade de um autor, de seu espaço de criação, o tipo de suporte sob o qual se escreveriam os *hupomnêmatas*. Numa caderneta pessoal, um rabisco — supostamente — despropositado como este é tolerado, pois seu leitor, enquanto próprio escritor, se não o compreende pelo menos poderá julgá-lo e adotá-lo. Porém, em um livro de poesia, o mesmo gesto não tem a mesma recepção: espera-se, tradicionalmente, uma intenção, uma mensagem, um ensinamento. O que Adília parece fazer é apenas um treino, um passatempo para um membro pouco hábil, e que não suscitaria nenhum interesse se não fosse um gesto que joga luz sobre uma parte do corpo humano que reside silenciada, pois, na obra de um artista destro, a mão esquerda é coadjuvante e não tem um papel ativo e criativo, ainda que seu trabalho subsidie o da mão direita. Essa questão se inverte no trabalho de artistas canhotos, mas permanece a mesma na sua essência:

⁴ No original: “While a painting or a prose description can never be other than a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency”.

as mãos humanas não têm em geral função equivalente na arte: há sempre uma que permanece na *coxia*. Nesse sentido, expor os rabiscos da mão esquerda é como expor a bagunça na casa da autora: é mostrar o invisível.

Figura 2 – Primeiro desenho com a mão esquerda



Fonte: LOPES, 2022, p. 41.

É possível aprofundar-se bastante sobre a caligrafia da mão esquerda. Convencionalmente, ela não participa do processo de escrita. Entretanto, desde o aparecimento dos teclados, primeiro nas máquinas de escrever, depois nos computadores e celulares, esta situação mudou: a mão esquerda passou a trabalhar junto à mão direita na produção de texto. Essa introdução, no passado, demandou treino e esforço⁵, mas

⁵ Penso na Macabéa de Clarice, que da máquina de escrever fez ofício e distinção: “E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, 1998, p. 36).

hoje praticamente acompanha a alfabetização de uma nova geração. Entretanto, essa mudança na mecânica da escrita desencadeou um outro processo fundamental: uma nova dinâmica de correção do texto que marca profundamente o desenvolvimento da escrita.

Se antes o fazer de um poema, ou de algum outro texto, demandava um grande recurso material — um conjunto de folhas rasgadas ou rasuradas e descartadas que precediam a versão final do texto —, atualmente, com os computadores, é possível começar e finalizar um texto em um mesmo e único documento. Apertando o *Backspace*, quem escreve pode consertar, apagar, reajustar e modelar a escrita com uma facilidade sem precedentes, eliminando inclusive todo e qualquer rastro do fazer. Por meio das novas tecnologias, qualquer texto ganha um caráter de imediato: sem as marcas do tempo, e da maturação (“Risque por favor/ esta palavra”⁶), pois o que uma mão escreve a outra pode apagar. Curiosamente nos teclados mais convencionais de celulares e computadores, o *Backspace* situa-se à direita; reside, portanto, na mão direita o controle do fluxo da escrita e, mesmo com a participação das duas mãos, a direita tem ainda algum protagonismo.

Com seus desenhos — seus grafismos —, Adília traz de volta à cena literária a caligrafia, e trabalhando a caligrafia da mão esquerda confere atenção ao gesto da escrita, à coreografia das mãos que compõem a arte da escrita, enfatizando simbolicamente também as marcas do fazer poético: o esboço, o rabisco, a caderneta. A caligrafia é também reveladora dos traços mais sutis da individualidade da escrita: a letra é quase uma impressão digital de quem escreve, irreproduzível.

Este projeto não é totalmente novo na obra da poeta: em *Bandolim* (2016), inclui-se um fac-símile de “Apontamentos tirados por mim”, no qual se observa a aptidão mecânica da mão dominante. Este parece ser um tema que Adília compartilha com outros autores. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* incluem-se igualmente diversos recortes de papéis escritos e rabiscados pelo autor. Neste esforço comum, eles voltam-se para este traço primordial e físico da escrita que vem se tornando rarefeito. Por meio da caligrafia, expõe-se a escrita como uma arte que também vem do corpo.

Conforme já mencionado, os grafismos são acompanhados de inscrições que indicam um local (Lx. – Lisboa) e uma data e hora precisas – um intervalo de tempo entre o dia 11/05/2022 e 20/05/2022.

⁶ Trecho do poema “Meu amigo”, de Ana Martins Marques (2021, p. 11-12).

Há uma preocupação com o registro cronológico exato que aproxima estes desenhos das pinturas impressionistas, especialmente das de Claude Monet. Monet criou séries de pinturas em que registrava suas impressões em diferentes momentos do dia, como a sequência da Catedral de Ruão, cujos registros foram feitos pelo pintor ao longo dos meses de fevereiro e abril durante dois anos. Com esta série de pinturas, Monet mostrou como a vista da catedral muda conforme a luz e o ar, dando a ver que aquilo que se vê não depende apenas da arquitetura e das formas, mas também de fatores atmosféricos e mesmo de fatores subjetivos ao pintor: “o tema para mim tem uma importância secundária; quero representar o que vive entre o objecto e eu próprio” (*apud* HEINRICH, 1995, p. 57).

Para o artista, o que está entre o objeto e eu é justamente a atmosfera, a luz e a subjetividade. Paralelamente, para um poeta, o que está entre o objeto e o eu, além da subjetividade, é a linguagem. Conforme nos diz Jacques Derrida, “Os desenhistas, os pintores não dão a ver ‘alguma coisa’, sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irreduzível ao visível, que permanece invisível” (2012, p. 82). Nesse sentido, as pinturas impressionistas mostram aquilo que permite a visibilidade sendo invisível: a luz e a atmosfera. Da mesma forma, os poetas mostram a linguagem que muitas vezes ao permitir a expressão do mundo torna-se invisível.

O que parece motivar alguns impressionistas como Monet é a resistência às condições artificiais de luz e imagem que guiaram as obras de seus antecessores, sobretudo aqueles que se formavam nas academias de pintura (cf. GOMBRICH, 2009). Se antes a pintura era produzida inteiramente em estúdios, o real aparecia apenas como abstração na ideia dos artistas. Monet e seus contemporâneos queriam justamente sair do estúdio e observar o mundo em sua concretude e para isso aboliram os traços definidos, por meio dos quais a abstração se constrói. Afinal, poucas coisas na natureza se definem por traços delimitados e certos, sobretudo quando expostas às variações de luz e do tempo. Justifica-se assim a frase de Monet: “Eu nunca tive um ateliê e não consigo entender como alguém pode se trancar num quarto. Para desenhar, sim; para pintar não”⁷ (MONET, 1880, p. 380, tradução nossa).

⁷ No original: “*Mais je n’ai jamais eu d’atelier, moi, je ne comprends pas qu’on s’enferme dans une chambre. Pour dessiner, oui; pour peindre, non.*”

Não é estranho que Monet distinga a pintura do desenho. Pela definição formal, o desenho se aproxima de um esboço, de uma representação em formas sem compromisso com coloração; a pintura, por outro lado, está ligada a um revestimento de cor. O desenho por definição é aquilo que se aproxima da abstração:

na experiência do desenho [...], está em jogo a experiência do traço, do rastro diferencial. É a experiência do que vem colocar um limite entre os espaços, tempos, figuras, cores, tons, mas um limite que é ao mesmo tempo condição da visibilidade e invisível. (DERRIDA, 2012, p. 87)

O impressionismo resiste a esse limite.

Neste ponto, os grafismos de Adília são muito diferentes das pinturas impressionistas, pois tudo o que representam são linhas, que não distinguem forma: não há representação e, portanto, não há nem abstração. Tudo o que é visível nos desenhos de Adília são os traços: o que é visível neles é invisível, na concepção de Derrida.

Continuando na seara do impressionismo — já que aqui pretendo discutir a relação da poesia com outras artes —, outros pintores que participaram do movimento percorreram caminhos diversos, sempre ainda em um mesmo objetivo de representar mais fielmente o real — neste ponto a arte de vanguarda ainda se diferenciava daquilo que viria ser a arte moderna (cf. GOMBRICH, 2009). É o caso de Edgar Degas, cujas pinturas mais célebres retratam cenas em ambientes fechados, o contrário daquilo que intencionou Monet. Obras como “As lavadeiras” (1884), “Banhista” (1899) ou “A aula de dança” (1874) têm em comum gestos e atitudes estranhos à arte de então: um bocejo, um banho, a impostura de uma bailarina. Os quadros de Degas compõem muitas vezes cenas nas quais o espectador tem a impressão de se intrometer, observando-as quase à maneira de um *voyeur*.

É este para mim um ponto muito interessante de contato entre Degas e Adília. A postura de um espectador diante de um quadro como “Dançarinos em azul” (1890) assemelha-se muito àquela do leitor diante da “Fotografia da casa da autora” no livro de Adília: vê-se por trás da *coxia*.

Figura 3: “Dançarinos em azul” de Degas



Fonte: www.musee-orsay.fr/.

Concluo, dessa maneira, que as outras artes em *Pardais* se unem num propósito de problematização do fazer poético e da enunciação, mas também contribuem para a construção de uma escrita intimista, perante a qual o leitor tem um papel semelhante ao de um *voyeur*, um observador não convidado: aquele que por trás da *coxia* — essa imagem em que tanto insisti — vê a bagunça, o rabisco, a escrita da mão esquerda, aquilo que deveria ser invisível. É por meio de estratégias textuais, dentro do pressuposto do fingimento, que Adília constrói uma obra que se aproxima dos antigos *hupomnêmatas*.

Referências

BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

- CALLE-GRUBER, M. Journal intime et destinataire textuel. *Poétique*. Revue de Théorie et d'Analyses Littéraires, Paris, n. 59, p. 389-391, 1984.
- DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- FONTE BOA, M. C. O. Resenha a LOPES, Adília. *Pardais*. Porto: Assírio & Alvim, 2022. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 43, n. 69, 2023. No prelo.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: *Ditos e escritos: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- HEINRICH, C. *Monet*. Colônia: Taschen, 1995.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, A. *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.
- LOPES, A. *Dias e dias*. Porto: Assírio & Alvim, 2020.
- LOPES, A. *Pardais*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.
- MARQUES, A. M. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MONET, C. La vie moderne, Paris, n. 24, p. 380, 12 jun. 1880. Entrevista concedida a Émile Taboureaux. Disponível em: <<https://www.retronews.fr/journal/la-vie-moderne/12-juin-1880/2083/3716445/1>>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- SONTAG, S. *On photography*. Nova Iorque: Picador, 1990.