

Autobiografia e autorretrato em Adília Lopes: “Reduzir ao absurdo”

Teresa Jorge Ferreira

CECC – UCP

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre certos aspetos da escrita autobiográfica e autorretratística a partir da leitura dos poemas “Autobiografia sumária de Adília Lopes” e “Self-portrait” de Adília Lopes. A par da análise destes textos poéticos, discutem-se sobretudo formulações de Philippe Lejeune, Georges Gusdorf e Michel Beaujour, dialogando com alguma bibliografia sobre a obra adiliana. Sugere-se que a poesia de Adília Lopes desafia os postulados autobiográficos, ainda que não os rejeite, num trabalho persistente de “[r]eduzir ao absurdo”.

Palavras-chave: Autobiografia, Autorretrato, Poesia, Poema, Adília Lopes

Abstract: This article proposes a reflection on certain aspects of autobiographical and self-portraying writing based on the reading of the poems “Autobiografia sumária de Adília Lopes” and “Self-portrait” by Adília Lopes. Alongside the analysis of these poetic texts, this article discusses some of the statements by Philippe Lejeune, Georges Gusdorf and Michel Beaujour on these matters, also considering certain critical texts on the work of Adília Lopes. It is suggested that the poetry of Adília Lopes challenges the autobiographical postulates, although not rejecting them, in a persistent work to “[r]eduzir ao absurdo”.

Keywords: Autobiography, Self-portrait, Poetry, Poem, Adília Lopes

Adília Lopes publica, no livro *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária)* (1987), o poema:

Autobiografia sumária de Adília Lopes

Os meus gatos
gostam de brincar
com as minhas baratas
(Lopes 2014: 71)

A partir deste texto, pretende-se desde já chamar a atenção para dois pontos: primeiro, que a poesia cita a autobiografia desafiando os seus postulados e questionando até a possibilidade de existência de um género autobiográfico nos termos em que geralmente é entendido; segundo, que uma proposta poética de autobiografia pode afinal ser uma estratégia para a construção de um autorretrato.

Ao género autobiográfico, cuja classificação é discutida por vários autores, como Philippe Lejeune ou Georges Gusdorf, têm sido associados diferentes tipos de textos. Georges Gusdorf prefere a expressão *écritas do eu* (“écritures du moi”), na qual engloba autobiografias, diários, autorretratos, cartas, entrevistas e fragmentos de vários tipos (Gusdorf 1991a: 171). A poesia tem ocupado um lugar marginal nestes estudos, sendo disso exemplo a definição de autobiografia como um texto em prosa que Philippe Lejeune apresenta em *Le pacte autobiographique* (Lejeune 1975: 14).¹ A abordagem de Lejeune à autobiografia é retomada nas suas publicações subsequentes, nas quais admite a existência de autobiografias em verso: em *Signes de vie (Le pacte autobiographique, 2)*, o autor dedica um capítulo a “Autobiographie et poésie”, no qual começa por dizer que “dans *Le pacte autobiographique*, j’ai dit – hérésie! – que l’autobiographie était ‘en prose’, ce qu’elle est en fait dans 99% des cas, mais non certes en droit” (Lejeune 2005: 45). No entanto, ao corrigir ironicamente a primeira definição, Lejeune insiste na raridade de uma autobiografia escrita em verso – e a desconfiança é justificada, considerando as suas tentativas explicativas, depois de ler “Autobiografia sumária de Adília Lopes”, que desafia qualquer definição estável do género.

Sendo impossível encontrar uma descrição consensual de autobiografia, uma das ideias mais debatidas e citadas para caracterizar o gênero autobiográfico, pensada precisamente por Lejeune para textos em prosa, tem sido a da existência de um pacto autobiográfico entre o autor (ao mesmo tempo autor, narrador e personagem) e o leitor (Lejeune 1975: 15), que implique referencialidade e promova a ideia de verdade factual: “Pour qu’il y ait autobiographie [...], il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur, et du personnage” (*ibidem*), “Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l’autobiographie sont des textes référentiels” (*idem*: 36).² Criticando Lejeune, Gusdorf assinala que a verdade autobiográfica não é precisa nem rigorosa, situando-se entre a realidade e a imaginação (Gusdorf 1991b: 475). Neste sentido, Lejeune reformula a sua ideia inicial de pacto autobiográfico, propondo que o mais relevante para a sua existência é a expressão de uma intenção de sinceridade, “Un autobiographe, ce n’est pas quelqu’un qui dit la vérité sur lui-même, mais quelqu’un qui dit qu’il la dit” (Lejeune 1998: 125), assumindo ser necessário valorizar no texto os traços técnicos e estilísticos. Outra ideia proposta por Gusdorf, como postulado de toda a literatura autobiográfica, é a da centralidade do eu, recorrendo à própria constituição do equivalente em francês da palavra “auto-bio-grafia” para analisar os diversos aspetos da escrita autobiográfica: “Le premier postulat de l’auto-bio-graphie est donc celui de la centralité du Moi” (Gusdorf 1991b: 239), defende o pensador francês em vários momentos da sua obra (*idem*: 226, 245, 252, 316).

O que é então este texto de Adília Lopes? O título aponta no sentido da autobiografia, mas pode dizer-se que é uma autobiografia? Parte-se da constatação mais (in)segura: é um poema, um poema que admite ser lido inclusivamente como um texto sobre a própria poesia. A forma, em verso, remete desde logo para a composição poética: o terceto adota o verso livre, sem rima nem uniformidade métrica. No entanto, cita um gênero literário que habitualmente não se associa à poesia: a autobiografia. *Autobiografia*, pois a marca do “auto-” está presente no próprio título e o texto inclui os pronomes possessivos “meus” e “minhas”. O título apresenta também o elemento da brevidade formal, “sumária”, como que reconhecendo que a prática da autobiografia se consubstancia geralmente na escrita de textos extensos ou de livros, sendo que o título do poema de Adília Lopes é incluído no título do livro em que é publicado: *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma*

Autobiografia Sumária) (1987). Esta ressalva expressa no título do poema parece funcionar como validação da escrita da autobiografia em modo poético: *atenção, o que se segue é uma autobiografia, mas é diferente das convencionais, porque é muito curta*, como se a autora admitisse a possibilidade de escrever um texto mais longo, mas optasse por um texto breve, elíptico.

A *elipse* é precisamente uma das palavras apontadas por Derrida para definir a poesia, no ensaio *Che cos'è la poesia?* (Derrida 2003: 9). A vocação do poema é ser elíptico, qualquer que seja a sua extensão real (número de sílabas, de versos, de estrofes). Não interessa agora discutir a validade de considerar uma obra poética como *poema contínuo* (lembrando Herberto Helder), mas atentar apenas na ideia de poema como composição elíptica, suscetível de ser memorizada, de ser aprendida de *cor-coração*, recorrendo novamente a Derrida e à outra palavra escolhida para a definição de poesia (*ibidem*). O poema de Adília Lopes, curto, facilmente memorizável, é então o resultado de uma escolha sobre a proposta enunciada no título. É uma resposta possível às seguintes perguntas: Como pode a autobiografia caber no poema? O que se vai contar da autobiografia no poema? O que se pode saber de cor sobre a autobiografia?

A autobiografia cabe no poema como “[m]eia palavra a bom entendedor”, usando a expressão de Luiza Neto Jorge em “Minibiografia” (Jorge 2001: 254). É claro que toda a autobiografia pode ser considerada elíptica, mas há que ponderar o *grau* da elipse. Neste poema, é tão acentuado que parece produzir uma desistência do dizer narrativo, mas não uma desistência do dizer. Para este dizer poético é preciso um “bom entendedor”, já que os poemas se expõem ao perigo de ser ignorados, como o *poema-ouriço* na estrada do texto de Derrida (Derrida 2003: 9). Neste sentido, a composição adiliana pode ser lida como arte poética, por questionar a *singularidade* da poesia a propósito da autobiografia.

Mesmo não havendo nenhuma referência explícita à escrita de poesia em “Autobiografia sumária de Adília Lopes” (ainda que o título inclua a “-grafia”), é possível arriscar uma leitura deste poema como a afirmação de uma arte poética. Uma linha válida de interpretação, dirigida a um pretense “bom entendedor”, poderia ler todo o poema metaforicamente, entendendo “gatos” em sentido figurado, como criador hábil e astuto, e encontrando em “baratas” um real quotidiano e menor (mas vivo, concreto e resistente),

sendo a brincadeira (“brincar”) o *jogo bastante perigoso* do fazer poético, aproveitando o título do primeiro livro de Adília Lopes, *Um Jogo Bastante Perigoso* (1985). Mas o poema pode ser lido literalmente, sem perder a ideia de arte poética, pois lido desse modo é um exemplo vívido de como a autora (cujo nome é mencionado no título) faz esse jogo poético ao escrever uma “Autobiografia sumária de Adília Lopes” com três versos que falam sobre o hipotético facto quotidiano e menor de os seus gatos gostarem de brincar com as suas baratas: “Para mim é tudo literal”, escreve em *Bandolim* (2016) a poetisa (Lopes 2016a: 123). Há nesta relação entre um título de cinco palavras e um poema de dez um lado lúdico que se liga à ideia de brincadeira, o que não tira seriedade à proposta da autora, para quem, seguindo a formulação de *Estar em Casa* (2018), “a literatura continua a ser [...] uma coisa muito séria” (Lopes 2018: 42). Ou seja, a interpretação literal pode chegar a uma leitura semelhante à da interpretação metafórica e até ultrapassá-la.

Ricardo Araújo Pereira relata, na crónica “Boca do Inferno: Uma reflexão acerca de lixo”, que numa entrevista com Adília Lopes apresentou uma interpretação metafórica de “Autobiografia sumária [...]”, com a qual se identificava pessoalmente: “[o]s meus gatos, isto é, aquilo que em mim é felino, arguto, crítico [...], aquilo que em mim é perspicaz – e até cruel – gosta de brincar com as minhas baratas, ou seja, com aquilo que em mim é repugnante, negro, rasteiro, vil” (Pereira 2009: s.p.). Depois de ter explanado a sua interpretação perante Adília Lopes, a autora “[d]isse o seguinte: ‘Pois. Bom, comigo, o que se passa é que eu tenho gatos. E tenho também baratas, na cozinha. E os gatos gostam de ir lá brincar com elas.’ E depois exemplificou, com as mãos, o gesto que os gatos faziam com as patinhas” (*ibidem*). A partir da leitura desta crónica, Ana Bela Almeida, no estudo *Adília Lopes*, considera que “[a] resposta de Adília Lopes [...] parece menos propícia à interpretação simbólica dos animais dos versos do que à aceitação da inevitabilidade do sofrimento, repetido diariamente”, realçando que “[a] brincadeira entre gatos e baratas só pode ser um jogo de vida ou de morte” (Almeida 2016: 74) – uma luta “corpo a corpo”, recorrendo à expressão de “Arte poética”, que fala também de “uma questão de vida ou de morte” (Lopes 2014: 12-13). “Autobiografia sumária [...]” é, portanto, como que uma execução da arte poética proposta e seguida pela autora no próprio poema. A poesia é um jogo, um desafio de “apanhar um peixe/ com as mãos” (*ibidem*), que pode conciliar

contrários e ser, também por isso, muito perigoso: um título longo e um poema curto; um título sério, que nomeia um género literário, e um poema que desafia o seu sentido, fugindo às convenções que haja sobre o assunto e introduzindo até elementos possivelmente repugnantes; um efeito risível (desconcertante e inesperado) e um efeito trágico (pela violência e pela solidão humana que pode sugerir).

Além disso, os gatos ligam-se afetivamente à experiência literária da autora, não só porque Adília Lopes afirma que foi desde o desaparecimento da gata *Faruk* que recomeçou a escrever na juventude, sem nunca mais ter parado,³ mas também porque os gatos estão associados à primeira memória de prazer da leitura, como se lê em “Memória”: “O primeiro livro de que me lembro de ter gostado muito foi um livro para crianças com ilustrações a cores. Eram uns gatos que entravam numa casa [...]” (Lopes 2014: 673).

“Autobiografia sumária [...]”, pela relação que estabelece entre o título e o terceto, abre-se a múltiplos sentidos quanto à possibilidade de um poema como autobiografia: a história de vida não cabe no poema, pelo que não vale a pena tentar uma narrativa cronológica; uma autobiografia é uma história da circunstância do eu, do seu contexto, e não uma história da *vida interior* de uma individualidade; a autobiografia é uma sucessão (criteriosa ou aleatória) de “incidentes” (“microbiografias”) que se seguem no tempo, aproveitando as palavras da autora (*apud* Diogo/Silvestre 2001: 21); a veracidade factual dos elementos de uma autobiografia não pode nunca ser totalmente garantida. A este propósito, recorde-se uma entrevista em que Adília Lopes afirma que “[o que escreve] é sempre autobiográfico, mas [...] ‘quanto mais insincero mais sincero’” (*apud* Margato 2001: 36), esclarecendo: “[p]or exemplo, eu digo [...], ‘tenho uma doença mental, tenho um eczema’, tenho uma doença mental é verdade, mas não tenho um eczema” (*ibidem*). Este jogo com a verdade factual do enunciado poético é recorrente na obra de Adília Lopes: “Nasci em Portugal / não me chamo Adília” (Lopes 2014: 291).

Relativamente à leitura de um *pacto autobiográfico* sugerido pela obra de Adília Lopes, as posições críticas têm divergido. Por exemplo, Anna M. Klobucka assinala que “Adília Lopes [...] explicitamente rejeita o ‘pacto autobiográfico’ da identidade entre o/a autor/a, o sujeito e o objecto da enunciação”, quer nos termos em que foi no início formulado por Lejeune, quer “nas reiteraões mais recentes em que Lejeune insiste apenas

em preservar a promessa da sinceridade” (Klobucka 2009: 282). Já Rosa Maria Martelo destaca “[o] contrato de leitura autobiográfica projectado pela poesia adiliana”, embora não o faça depender da fidelidade à vida: “não me interessa discutir até que ponto ela [essa contratualização autobiográfica] é fiel à vida, basta-me constatar a sua existência na obra” (Martelo 2010: 245). Noutros termos, Ana Bela Almeida defende que, na obra de Adília Lopes, “o pacto de leitura assenta sempre sobre um mal-entendido” (Almeida 2016: 12) e que a “indeterminação dos géneros literários em que se move [...] funciona como elemento transgressivo” (*idem*: 16-17).

Ora, é possível constatar que Adília Lopes trabalha poeticamente materiais autobiográficos (verificáveis) e insiste em diversos pontos da obra na pretensão de uma ligação entre a sua vida e a sua poesia: “os meus textos são [...] cerzidos com a minha vida” (Lopes 2014: 443-444), “Adília e eu / quero coincidir / comigo mesma” (*idem*: 335). No entanto, é também possível observar o contrário, ou seja, que Adília Lopes assume que os hipotéticos factos autobiográficos que anuncia não se verificaram (ou não são verificáveis) e que é inevitável que a sua vida e a sua poesia não coincidam: “Para escrever / é preciso / ter pouco / que fazer // (tirando / esta quadra / não consegui hoje / escrever mais nada)” (*idem*: 390-391), “A poetisa / não é / uma fingidora // Mas / a linguagem-máscara / mascara” (*idem*: 572). Ou seja, se há uma proposta de pacto, ela é posta em causa pela própria poesia que a enuncia.

O suposto facto autobiográfico contado no poema põe o sujeito num ponto de observador e ao mesmo tempo de soberano: os gatos são “meus”, as baratas são “minhas”. Como assinala Osvaldo Manuel Silvestre em relação à obra de Adília Lopes, “o sujeito, enfim, tanto recua para uma posição enunciativamente discreta (ainda que sempre manipuladora e não neutra) [...], como ocupa o centro do palco, num desdobramento de máscaras entre o melodramático e o sádico displicente” (Silvestre 1999: 41). Neste caso, a posição é “discreta”, mas “não neutra”. Compare-se “Autobiografia sumária [...]” com o autorretrato do pintor de iluminuras Hildebert, do século XII, em que se apresenta uma cena na qual o iluminador interrompe o seu trabalho para atirar uma esponja a um rato que foi à sua mesa procurar comida, tendo o seu livro aberto uma indicação em latim: “Pessime mus, saepius me provocas ad iram. Ut te deus perdat” (“Rato péssimo, provocas-me a ira com frequência.

Que Deus te destrua”) (Hall 2014: 27-29). No desenho, o nome do retratado vem inscrito por cima da sua imagem e por cima do desenho da mesa vem a indicação: “Mensa Hildebert” (“A mesa de Hildebert”). Em ambos os casos, poema e desenho, há um sentido de posse e de hierarquia. No desenho, o iluminador encontra-se no seu ambiente de trabalho e distrai-se por causa de um rato. No poema, a cena que é sugerida como uma “imagem” fotográfica, em “versos *flash*” (Almeida 2016: 36), ocorre presumivelmente no espaço doméstico, onde coabitam a autora, os seus gatos e as suas baratas. O espaço doméstico é na obra de Adília Lopes um espaço associado à escrita, sendo várias as referências à casa na sua poesia.⁴ A cena dos gatos e das baratas ocorre então neste lugar do *fazer poético* e a observação funciona quase como uma *still life* (usa-se a expressão em inglês por incluir a palavra “life”, apesar de ter o sentido de *natureza morta*, já que aqui se referem gatos e baratas). Não é uma *distração* desagradável, como no caso de Hildebert, é antes uma *motivação* poética: o trabalho não é impedido pela observação, é beneficiado por ela. E aqui está a autora, no seu contexto doméstico, a aproveitar as aparentes insignificâncias quotidianas para a produção poética.

Este episódio, ao ser selecionado para “Autobiografia sumária [...]” e ao ser apresentado no presente do indicativo, como um facto (*os gatos de Adília Lopes gostam de brincar com as suas baratas*), parece indicar a ideia de repetição. A cena ocorre frequentemente, repete-se, e talvez seja por isso que vale a pena incluí-la em “Autobiografia sumária [...]”. Noutro poema, Adília refere: “Regresso / a casa // Fico / para sempre / junto de mim / e dos gatos” (Lopes 2014: 589). A casa é o lugar do eu e dos gatos e tem este sentido de permanência, do “sempre”. Os gatos podem mudar (é possível seguir na obra de Adília Lopes a menção a gatos diferentes),⁵ mas esta cena ou outra semelhante pode repetir-se. Em “Autobiografia sumária [...]”, um facto banal do quotidiano ocorre no espaço de trabalho da autora, *provocando* um poema, podendo significar por extensão que é frequente que factos banais do quotidiano *provoquem* poemas. Assim sendo, todos os poemas estariam neste poema, que concentraria todos esses factos quotidianos. Recordem-se mais dois textos para ilustrar a leitura neste sentido: “Uma borboleta castanha / [...] / veio para dentro de casa / [...] / estamos aqui as duas / há horas / ela muito quieta / eu sempre inquieta” (*idem*: 657) e “Os peixinhos-de-prata / roem o meu diário / eu não me importo /

(não é bem assim)” (Lopes 2015: 25). Aqui, há de novo episódios *menores* com bichos que são a matéria do poema. Mas não há uma queixa em relação aos bichos, um desejo de que desapareçam como no caso de Hildebert, manifesta-se antes uma inquietação, resultante da observação de um facto aparentemente banal, que leva à escrita. E essa é a autobiografia da autora – da autora Adília Lopes, porque é de Adília Lopes que se trata.⁶ “Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira são uma e a mesma pessoa. *São eu*” (*apud* Diogo/Silvestre 2001, 18), como “eu sou eu”⁷ e “a = b”,⁸ considerando que o “verbo ser não é igual a ser igual” (Lopes 2014: 412), mas “[a] Adília Lopes é água no estado gasoso, a Maria José é a mesma água no estado sólido” (*apud* Diogo/Silvestre 2001: 18-19). O texto de Adília Lopes indica o nome autoral no título, além de incluir também o prefixo “auto-“, como que insistindo na ideia de si própria como Adília Lopes, ainda que os versos do poema não incluam pronomes pessoais nem verbos flexionados na primeira pessoa do singular. Aqui, o nome é uma assinatura dentro do poema, é uma inscrição que liga de forma permanente o nome ao texto (como o autorretrato de Hildebert liga o nome ao desenho), é uma afirmação do nome autoral, literário, que não corresponde neste caso ao nome civil.

O poema “Autobiografia sumária [...]” é o último do livro de Adília Lopes em que foi publicado, *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária)*, e o seu título integra, portanto, o título do livro, seguindo uma estratégia editorial comum, que confere autonomia a *Uma Autobiografia Sumária* relativamente ao conjunto dos textos de *A Pão e Água de Colónia*: se era habitual incluir um retrato do autor na abertura do livro, neste caso, “Autobiografia sumária [...]” é apresentado como um texto independente do conjunto, que aparece no fim, ainda que não haja na sequência dos poemas no livro nenhum corte gráfico nesse sentido, além da exclusividade da página em que aparece (Lopes 1987). Tanto o título do livro como o título do poema criam expectativas que são depois comprometidas, alcançando novas possibilidades inesperadas: “o texto tanto cumpre o que (não) promete, como promete o que afinal não cumpre”, assinala Osvaldo Manuel Silvestre (Silvestre 1999: 40).

Relativamente à inscrição “este livro / foi escrito / por mim” de Adília Lopes (Lopes 2014: 373), Silvestre considera que “a proposição pressupõe a assinatura que a não acompanha e, logo, não a ratifica”, já que “é apenas uma inscrição, por definição falsificável,

de um sujeito que nela não coincide”, pelo que “‘por mim’ é uma formulação paradoxalmente impessoal” (Silvestre 1999: 69). No mesmo sentido iria a leitura do prefixo “auto-” no título “Autobiografia sumária [...]”, ainda que neste caso seja indicado um nome autoral. Não obstante, o académico defende que “toda a obra de Adília a vai dizendo [à figura autoral] 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” (*idem*: 72). No sentido contrário vai Rosa Maria Martelo, ao defender que Adília Lopes acentua “uma cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade” (Martelo 2010: 242).

Com efeito, é certo que a obra de Adília Lopes revela consciência das aporias da linguagem e da autoria, mas o facto de problematizar até ao extremo do absurdo a linguagem e a autoria não significa que a sua obra abdique de um efeito de pessoalidade, pois é precisamente entre a pretensão de pessoalidade e a denúncia de impessoalidade que se vai construindo, numa tentativa de “pôr [em] comum” a “minha vida” e a “minha poesia” (Lopes 2004: 30): o título inclui o nome autoral e o prefixo “auto-” que o reforça, mas os versos quase que abdicam de indicações nominais ou pronominais que o enunciem, expondo apenas os possessivos como marca de uma remota ligação evocada. Diferentemente do que sugere Ana Bela Almeida, não parece haver “uma revolucionária renúncia à propriedade”, mas antes uma tentativa *pessoal* de apropriação de uma linguagem *impessoal*, de “carácter essencialmente comunitário” (Almeida 2016: 50-51).

Esta breve análise pretende propor que o anúncio, no título, da escrita de um poema como autobiografia significa a escrita de um poema sobre o *próprio* ato de escrever poemas. Se se poderia, no início da leitura, perguntar o que vale a pena dizer sobre a autobiografia no poema, então agora a resposta poderia ser: *vale a pena dizer a escrita do poema*. Tendo de escolher o que dizer num texto poético, elíptico, sobre uma história de vida, a autora opta pelo que se repete: a escrita poética.

E nesta pretensa tentativa de reduzir uma história de vida a um poema breve, em vez de se fazer uma narrativa cronológica, de factos sucessivos e de mudanças, a autora propõe uma constante, mesmo que essa constante ilusória seja um exemplo. Repare-se mais uma vez que o tempo verbal usado no poema de Adília Lopes, o presente do indicativo, dá a ideia

de repetição, de frequência. Não se usa o pretérito perfeito, o tempo mais expectável numa autobiografia convencional, como “[r]écit rétrospectif” (Lejeune 1975: 14). O presente do indicativo é assim o tempo verbal deste poema: é o agora e é a frequência.

Esta observação faz lembrar as oposições que têm sido formuladas entre a autobiografia e o autorretrato. Beaujour propõe uma distinção baseada precisamente na narração, no tempo, na memória – diz o autor francês que o que diferencia o autorretrato da autobiografia é a ausência de uma narrativa ordenada: “L’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’absence d’un récit suivi” (Beaujour 1980: 8). A autobiografia estabelece uma narrativa, constrói uma cronologia, define uma história de vida; o autorretrato forma-se a partir de analogias: “Cette opposition entre le *narratif* d’une part et de l’autre l’*analogique*, le *métaphorique* ou le *poétique* permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l’autoportrait” (*idem*: 9). A coerência do autorretrato, segundo Beaujour, é conseguida pela montagem anacrónica de lembranças e de elementos homólogos (*ibidem*).⁹ Esta formulação tem obviamente as suas fragilidades, porque também na autobiografia pode haver anacronia e descontinuidade e também no autorretrato pode haver diacronia e continuidade. Georges Gusdorf é talvez mais cuidadoso ao expor a dificuldade em compartimentar as diversas escritas do eu, uma vez que todas comunicam entre si e são complementares: “Les diverses écritures du moi (autobiographie, journal intime, autoportrait, fragments de toutes sortes, lettres, ‘entretiens avec...’) ne sont pas exclusives les uns des autres; dans la pratique, elles communiquent entre elles, ce qui n’a pas grande importance” (Gusdorf 1991a : 171). Não obstante, a proposta de Beaujour define uma tendência, uma vocação do autorretrato para a concentração de uma história de vida num presente textual, em que podem caber todas as datas. Nesse sentido, o poema pode ser um modo favorável para a prática do autorretrato, por propiciar essa concentração – mais uma vez: a elipse e o saber de cor. A leitura que Clara Rocha faz de Beaujour, na introdução de *Máscaras de Narciso*, sugere que uma das características do autorretrato é “o seu estatismo descritivo e reflexivo”, que não considera o “percurso vital”, mas sim “a personagem que se olha ao espelho” (Rocha 1992: 41). Ora, o facto de haver esse lado descritivo ou reflexivo no poema não descarta a possibilidade de se ter em conta o percurso vital da “personagem que se olha ao espelho”. O tempo passado pode estar também no presente do autorretrato e a

ponderação da história de vida pode ser uma das estratégias para chegar ao presente do autorretrato.¹⁰

Estas reflexões pretendem sustentar a leitura do poema em análise como autorretrato. No caso de Adília Lopes, esta relação com o autorretrato é especialmente expressiva. Em 2002, a autora publica um poema em inglês com o título “Self-portrait”, depois incluído em *César a César* (2003), no qual os primeiros versos são uma tradução literal de “Autobiografia sumária [...]”:

Self-portrait

My cats
enjoy playing
with my cockroaches

My cockroaches
enjoy eating
my potatoes

And
what about my potatoes?
(Lopes 2014: 516)¹¹

Adília Lopes refere ao longo da sua obra os diferentes modos das *escritas do eu* – autobiografia,¹² autorretrato,¹³ diário,¹⁴ memórias¹⁵ –, estabelecendo com “Autobiografia sumária [...]” e “Self-portrait” uma correspondência ou reciprocidade entre a autobiografia e o autorretrato em poesia. O poema que, em português, era uma “Autobiografia sumária [...]” é, em inglês, numa composição mais longa, um “Self-portrait”. Se, em “Autobiografia sumária [...]”, o eu parecia mais ausente do que presente na cena descrita, em “Self-portrait”, verifica-se um distanciamento ainda maior, porque se omite o nome e porque o texto é em inglês: o jogo torna-se ainda mais perigoso, com um poema que parte de uma tradução, mas que é publicado pela autora em inglês e cuja eventual tradução para português acentuará a distância (como traduzir “And / what about my potatoes?”),

afirmando “uma poesia que, tantas vezes, se vê a si própria, e se escreve, em estrangeiro” (Almeida 2016: 18)

Neste autorretrato, não há um rosto nem um corpo humano, não há uma figura que contemple a sua imagem refletida, como no mito de Narciso. Aqui, Adília Lopes não se olha ao espelho, como em tantos outros textos seus: “Eu no espelho / [...] / Narciso e anti-Narciso / viver para crer” (Lopes 2014: 197), “Eu no espelho. [...]. Cresço mas não envelheço. Sou míope e tenho os olhos tortos” (*idem*: 420), “Ao espelho / e nas fotografias / gosto de reconhecer / a minha carinha / com carinho” (*idem*: 546), “Quem espreita / por meus olhos / no espelho / sou eu” (*idem*: 578). Em “Self-portrait”, Adília Lopes escreve o que vê sem espelho, ausentando-se da descrição (apesar do título e dos possessivos) da sua *natureza morta com seres vivos*, fazendo recordar os autorretratos de Vincent Van Gogh sem a figura do pintor: a cadeira, as botas, o quarto (Hall 2014: 211-212). Adília Lopes desafia o postulado da centralidade do eu da escrita autobiográfica, mas por outro lado declara a intenção de se autobiografar. Desafia as teorizações sobre o género, ao mesmo tempo que depende delas para criar o efeito de estranhamento.

Esse efeito é acentuado em “Self-portrait”, não só pela utilização de outra língua que não a portuguesa, como já mencionado, mas também pela nova referência às baratas e às batatas e pela pergunta final: “And / what about my potatoes?” O que é que há para dizer? Ao formular esta interrogação profundamente poética, está Adília Lopes a aproximar o seu texto do absurdo? O facto de terminar “Self-portrait” deste modo significa que o ato de perguntar que pode conduzir ao absurdo é o elemento definidor do seu autorretrato? Osvaldo Manuel Silvestre considera que, por um lado, “a obra de Adília insiste na gramaticalidade mais básica e transparente” (Silvestre 1999: 48), o que se verifica em “Autobiografia sumária [...]” e “Self-portrait”, mas que, por outro lado, “[a] regra [gramatical] enlouquece facilmente nos textos de Adília, caindo repetidamente na sua redução ao absurdo” (*ibidem*) – nestes casos, não é a regra gramatical que “enlouquece”, mas os postulados genológicos ou as definições semânticas.

Ao introduzir nesta reescrita as palavras “cockroaches” e “potatoes”, a autora evita a paronomásia entre “barata” e “batata”, à qual recorre noutros momentos da obra. A primeira utilização de “baratas” na obra de Adília é talvez em “Autobiografia sumária [...]”,

mas o uso é retomado quer com citações de Clarice Lispector (Lopes 2014: 132-133) quer depois na relação paronímica que estabelece a partir do título *Irmã Barata, Irmã Batata* (2000), obra em que inclui os textos com as epígrafes “(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)” (*idem*: 408) e a “(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)” (*idem*: 418). Neste volume, a poetisa volta a afirmar a *posse* sobre as suas baratas,¹⁶ demonstrando alguma benevolência e até admiração¹⁷ por estas suas irmãs, na senda de S. Francisco de Assis (Diogo/Silvestre 2001: 22). Num dos textos de *Irmã Barata, Irmã Batata*, Adília aproxima novamente as duas palavras, “baratas” e “batatas”, mas jogando com o duplo sentido de “baratas” a propósito do quadro conhecido como “Os Comedores de Batatas” de Van Gogh:

(que caras que baratas batatas comem os irmãos em Cristo de Van Gogh)

A lógica é uma batata. A gramática é lógica aplicada. $a = a$ não interessa nem ao Menino Jesus. $a = b$ só tem interesse porque a não é bem b . Uma rosa não é uma rosa não é uma rosa. Partir de $a = b$ para chegar a $a \neq a$. Reduzir ao absurdo. Cante Kant. Conte Comte. O verbo ser não é igual a ser igual. Mas a linguagem do homem e da mulher e a do tentilhão-macho e do tentilhão-fêmea reduz-se a equações como a natureza de Newton. Se Deus não jogava aos dados quando criou a Criação, nunca um lance de dados provará o acaso. (Lopes 2014: 412.)¹⁸

Surge aqui explicitamente a ideia do “absurdo” da gramática e da linguagem (com exemplos de homofonias e homonímias) associada à palavra “batata” (à *lógica da batata*), o que pode corroborar a ideia expressa em relação à interrogação final de “Self-portrait”. A poesia pode “[r]educir ao absurdo”, contrariar as evidências da identidade e pôr em causa todos os postulados. Pode propor um pacto autobiográfico e reduzi-lo ao absurdo na própria proposição.

Recentemente, em *Estar em Casa* (2018), Adília Lopes conta, no texto “Batatas fritas”, que “Berta gostava muito de batatas fritas. [...]. Ainda por cima era obesa e diabética. [...]. O namorado de Berta oferecia-lhe saquinhos de batatas fritas. Berta comeu batatas fritas até morrer e nunca morreu” (Lopes 2018: 44). Concluindo o texto, Adília escreve: “Esta é uma história doce. Só não é autobiográfica porque pessoalmente não gosto de batatas fritas” (*ibidem*). Perante todos os *factos* da história (relativos ao nome, às doenças, ao namorado, à morte), o único que *impede* que a história seja autobiográfica é não se admitir

um gosto pessoal por “batatas fritas” (implicitamente salgadas, numa “história doce”). As batatas servem para pôr de novo em causa mais uma ideia sobre a escrita autobiográfica: que o autobiógrafo diga que diz a verdade sobre si próprio, na linha do que defendia Lejeune.

As batatas de “Self-portrait” são o novo elemento da cena de “Autobiografia sumária [...]” que também se liga ao espaço doméstico – doméstico ou familiar, pois, noutro poema, Adília diz: “Chego cedo ao café / à hora a que estão a entrar / as batatas e as cebolas / os legumes dão-me paz” (Lopes 2014: 653). Neste texto, “que [traz] os vegetais de ‘Num bairro moderno’ de Cesário Verde” (Almeida 2016: 109), as batatas e as cebolas são elementos pacificadores: a batata parece reduzida à sua condição de tubérculo, sem atrair as inquietações da *lógica da batata*, o que impede as generalizações, lendo a obra adiliana, quanto aos seus efeitos inquietantes ou pacificadores.¹⁹

Sem rejeitar a possibilidade de escrever um poema como autobiografia, a obra de Adília Lopes problematiza diversas ideias formuladas a propósito do género autobiográfico, desde a questão da prosa e do verso ao postulado da centralidade do eu, passando pela proposta do pacto autobiográfico ou pela promessa de sinceridade. Além disso, questiona a relação entre autobiografia e autorretrato em poesia, ao escrever um “Self-portrait” que parte de uma tradução de “Autobiografia sumária [...]” e se estende até à interrogação final, “And / what about my potatoes?”, que pode constituir um modo de “[r]educir ao absurdo” a linguagem. Reconhecendo os paradoxos da escrita autobiográfica, Adília Lopes apresenta um autorretrato poético que se afirma como texto e que não garante (não pode garantir) qualquer verdade autobiográfica além do próprio gesto de escrita que o enuncia.

NOTAS

¹ “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune 1975: 14).

² “Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l’autobiographie sont des textes *référentiels*: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une ‘réalité’ extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n’est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non ‘l’effet de réel’, mais l’image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j’appellerai un ‘pacte référentiel’, implicite ou explicite” (Lejeune 1975: 36).

³ Numa entrevista, Adília Lopes conta que escrevia na infância e na adolescência e que depois passou uma época sem escrever, até que “aconteceu uma coisa (e isso é a vida), uma gata minha desapareceu, a *Farrouc*, e eu pensei que ela não voltava, e então naquela angústia de não saber da gata, comecei a escrever um poema sobre a gata no meu diário, e a partir daí nunca mais parei de escrever poemas, e depois a gata apareceu” (*apud* Cortez/Mestre 2001: 7). O nome *Faruk* aparece em alguns lugares da obra com esta grafia, como no texto “*Faruk e Amorzinhos*” (Lopes 2016a: 183-184).

⁴ “Louvor do lixo” (Lopes 2014: 445-446), “Fim de tarde em Lisboa” (*idem*: 555-556), “A casa” (*idem*: 565), “A minha casa” (*idem*: 569), “Esta casa” (*idem*: 686). É em casa que Adília *faz e se faz*: “Faço-me / em casa // Sou caseira / como se diz / da mousse / e do pudim / no restaurante // (a tia Paulina / dizia restaurã) // Caso-me / com a casa [...]” (*idem*: 492-493)

⁵ Além de várias referências a gatos ao longo da obra, há em “(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)” a identificação da *Ofélia* e do *Guizos* e a indicação de que “Os meus gatos já deixaram há muito de brincar com as minhas baratas. A *Ofélia* tem 12 anos, seis meses e sete dias. O *Guizos*, segundo o Dr. Moraes, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do *Guizos* há três dias” (Lopes 2014: 418). Noutros pontos da obra, pode ler-se que o *Guizos* morreu, já que a dedicatória de *A Mulher-a-dias* (2002) é “*Para o Guizos (morreu a 31.1.2001)*” (*idem*: 442), tal como a *Ofélia*, pois a dedicatória de *César a César* (2003) é “*Para a minha gata Ofélia (morreu a 14.X.2001, nasceu a 1.IV.1987)*” (*idem*: 521). É a propósito de considerações sobre os gatos que Adília Lopes escreve numa nota final de *César a César*: “Corro o risco de parecer ridícula e impudica ao escrever estas coisas. O poeta precisa de correr riscos e o do ridículo é um dos mais necessários” (Lopes 2003: 87). O livro *Ovos* (2004) é dedicado a novos gatos: “*Para o Mémé e para a Lu*” (Lopes 2014: 524), acrescentando em “Nota 1” que “Para os meus gatos Lucinda (Lu) e João Paulo (Mémé) escrevi sete poemas” (*idem*: 558-560). Em *Capilé* (2016), um texto datado de “9/11/15” declara: “Fui salva pelos gatos” (Lopes 2016b: 44). *Estar em Casa* (2018) termina com o poema: “A minha gata Lu morreu / está sempre viva / mas agora não lhe posso / dar festinhas” (Lopes 2018: 81).

⁶ Adília Lopes explica numa entrevista que “precisava de ter um pseudónimo e o Miguel Tamen inventou Adília Lopes” (*apud* Cortez/Mestre 2001: 7).

⁷ Há vários poemas em que esta formulação “eu sou eu” aparece (Lopes 2014: 343, 383, 419, 460-461).

⁸ Na mesma entrevista, Adília Lopes responde que “ $a = a$, a tautologia não leva a lugar nenhum, mas como dizia um físico qualquer, $a = b$ tem interesse, porque a não é b , mas é igual a b . Nas demonstrações dos teoremas por absurdo, chega-se a a diferente de a , e isso tem interesse...” (*apud* Cortez/Mestre 2001: 7).

⁹ “Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s’oppose à la syntagmatique d’une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en ‘construire’ la chronologie. La totalisation de l’autoportrait n’est pas *donnée d’avance*, puisqu’on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l’autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitae*” (Beaujour 1980: 9).

¹⁰ Além disso, acompanha-se o que defende Michel Beaujour em *Miroirs d’encre*: por um lado, “[l]’autobiographe, le mémorialiste veulent qu’on se souvienne d’eux pour leur vie, les actions grandes et petites qu’ils narrent”, por outro, “[l]’autoportraitiste, en revanche, n’est rien d’autre que son texte: il survivra par là, ou pas du tout. C’est qu’il est d’abord, et seulement, écrivain” (Beaujour 1980: 348)

¹¹ “Self-portrait” foi pela primeira vez publicado na crónica “Cartas do meu moinho: Puro é o nojo” (Lopes 2002a: 6). Nesta primeira publicação, além de algumas diferenças na estrutura dos versos (“with my / cockroaches”, “what about / my potatoes”), há duas estrofes adicionais: “My potatoes / laugh // And my frog / frog frog”. No livro *César a César*, o poema divide-se em dois textos numerados, “Self-portrait 1” e “Self-portrait 2” (Lopes 2003: 65, 66), sendo que o primeiro corresponde quase exatamente à versão publicada em *Dobra* (apenas apresenta ainda um corte no que será o verso final: “what about / my potatoes?”) e o segundo corresponde às estrofes finais da primeira versão: “My potatoes / laugh // And my frog / frog frog”.

¹² “Autobiografia sumária de Adília Lopes”, “(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)”, “(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)” (Lopes 2014: 71, 408, 418).

¹³ “Self-portrait” (Lopes 2014: 516).

¹⁴ “Diário lisboeta” (Lopes 2014: 667).

¹⁵ O livro *Manhã* é definido por Adília Lopes como um “livro de memórias”, tendo o título sido escolhido por remeter para a “infância” (*apud* Santos 2015: s.p.), havendo mesmo neste livro um texto intitulado “Memórias” (Lopes 2015: 18).

¹⁶ Em “(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)”, lê-se: “Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela” (Lopes 2014: 410).

¹⁷ “Depois do holocausto, a barata Eva e a barata Adão comerão da maçã. Mas isso não será pecado. E uma humanidade de baratas viverá feliz para sempre num Paraíso sujo de restos de pessoas que não será sujo para ninguém. / Não sei se para as baratas há sujo e limpo: sei muito pouco de baratas. Sei que, quando vejo uma barata de pernas para o ar a espernear virada do avesso, a ajudo a ficar de pé. A barata não está habituada a ser ajudada. Estranha. Esperneia cada vez mais. Às vezes trepa-me para a minha mão. E não sei se se sente agradecida. No fim, mal fica em pé, corre muito depressa para baixo dos móveis. / (era uma vez uma barata que fazia operações: tirava da barriga das pessoas tostões)” (Lopes 2014: 412).

¹⁸ Este texto está repleto de referências: Jesus Cristo, Vincent Van Gogh, Noam Chomsky, Gertrude Stein, Immanuel Kant, Auguste Comte, W.H. Thorpe, Isaac Newton, Albert Einstein, Stéphane Mallarmé. Noutro poema, Adília Lopes escreve que “Van Gogh come batatas / com os que comem batatas / mas pinta-os” (Lopes 2014: 380).

¹⁹ As cebolas são referidas noutro texto de Adília Lopes: “Gosto das cebolas / e das pessoas // Mas as pessoas / são como as cebolas / fazem chorar // (dito por Maria de Lourdes Belchior)” (Lopes 2015: 30).

Bibliografia

- Almeida, Ana Bela (2016), *Adília Lopes*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.
- Cortez, António / Marta Mestre (2001), “Adília Lopes: uma anã aos ombros do gigante”, *Rodapé: Revista da Biblioteca Municipal de Beja*, n.º 4, Beja, Câmara Municipal de Beja, 6-9 [entrevista com Adília Lopes].
- Derrida, Jacques (2003), *Che cos'è la poesia?*, tradução de Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus.
- Diogo, Américo Lindeza / Osvaldo Manuel Silvestre (2001), “Entrevista com Adília Lopes”, *Inimigo Rumor*, n.º 10, maio, Rio de Janeiro, Viveiros de Castro, 18-23.
- Gusdorf, Georges (1991a), *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob.
- Gusdorf, Georges. (1991b), *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob.
- Hall, James (2014), *The Self-Portrait: A Cultural History*, Londres, Thames & Hudson.
- Jorge, Luiza Neto (2001), *Poesia*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim [2.ª edição].
- Klobucka, Anna M. (2009), *O Formato Mulher: A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe (1998), *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe (2005), *Signes de vie (Le pacte autobiographique, 2)*, Paris, Seuil.
- Lopes, Adília (1987), *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária)*, Lisboa, Frenesi.
- (2003). *César a César*, Lisboa, & etc.
- (2014), *Dobra*, Lisboa, Assírio & Alvim [2.ª edição].

-- (2015), *Manhã*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2016a), *Bandolim*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2016b), *Capilé*, Lisboa, Averno.

-- (2018), *Estar em Casa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Margato, Dina (2001), "O que escrevo é autobiográfico", *Jornal de Notícias*, 28 de fevereiro, Porto, 36 [entrevista com Adília Lopes].

Martelo, Rosa Maria (2010), *A Forma Informe. Leituras de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pereira, Ricardo Araújo (2009), "Boca do Inferno: Uma reflexão acerca de lixo", *Visão*, 26 de março, <<http://visao.sapo.pt>> (último acesso em 5/9/2019) [crónica].

Rocha, Clara (1992), *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.

Santos, Hugo Pinto (2015), "Poetisa e infantil no bom sentido", *Público*, 20 de fevereiro, <<https://www.publico.pt>> (último acesso em 5/9/2019) [entrevista com Adília Lopes].

Silvestre, Osvaldo Manuel (1999), "As lenga-lengas da Menina Adília", in Adília Lopes, *Florbela Espanca Espanca*, Lisboa, Black Sun, 37-77 [posfácio].

Teresa Jorge Ferreira é investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. É doutorada em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura (2019), mestre em Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa (Época Contemporânea) (2009) e licenciada em Direito (2003) pela Universidade Nova de Lisboa. Foi investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2014-2019), bolsista de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2015-2018) e leitora do Instituto Camões no Chile e em Espanha (2007-2012).