

Releitura das linhas de força moderna e modernista na poesia lírica pós-moderna de Adília Lopes

Paulo Alberto da Silva Sales¹

Resumo: Este artigo pretende fazer uma breve reflexão em torno das linhas de forças surgidas na modernidade que se intensificaram na pós-modernidade. Noções de paródia, ironia, analogia e autoria são revistas e ressignificadas na pós-modernidade através do pastiche. Em nossa reflexão, demonstraremos essas reelaborações a partir da leitura de alguns poemas de Adília Lopes.

Palavras-chave: Moderno; Pós-moderno; Adília Lopes

Abstract: This article pretends to make a brief reflection about some lines and problems born at the modernity that intensified at the post-modern. Notions of parody, irony, analogy and authority are review and resignified in the post-modern through pastiche. In our reflection, we are going to demonstrate that from the reading of some poems by Adília Lopes.

Key-words: Modern; Post-modern; Adília Lopes

1. Moderno / pós-moderno: (des) continuidades estéticas?

A variedade e a amplitude que podem ser observadas nas discussões sobre o pós-modernismo sugerem que não há apenas uma via de abordagem do problema, mas, ao contrário, uma expressiva heterogeneidade de colocações, tensões e campos de interesse aí envolvidos. Há teóricos que defendem a legitimidade do pós-modernismo na cultura contemporânea, consolidando-a, de fato. Por outro lado, há diversas considerações que desacreditam nas linhas de força eleitas como característica da pós-modernidade e, principalmente, na terminologia “pós”, estando tais abordagens vinculadas a uma tradição crítica de fundo marxista, embora as discordâncias não se apresentem somente por parte dos defensores dessa corrente teórica. Octávio Paz, por exemplo, em *Os filhos do barro* (1984) e no texto “Ruptura e convergências”, inserido no livro *A outra voz* (1993), reconhece o amanhecer de uma nova literatura que não está mais fundada na tradição da ruptura, embora apresente reservas ao termo “pós”. Leyla Perrone-Moyses (2002), no texto “Modernidade em ruínas”, também apresenta certa descrença ao termo pós-modernismo, uma vez que, para a estudiosa, as linhas de força que são defendidas como pós-modernistas já se encontram na modernidade, como o criticismo, a autorreferencialidade, o fragmentarismo e tantas outras. Por esses motivos, Perrone-Moyses (2002) entende que o pós-modernismo não passa de um desdobramento da modernidade.

¹ Mestre em Letras e Linguística – Estudos Literários – UFG. Doutorando em Letras e Linguística – Estudos Literários – também pela UFG. Professor do Grupo CESUR. Contato: pasticheculture@gmail.com

Essas desconfianças apresentadas por Paz (1984; 1993) e Perrone-Moyses (2002) fazem sentido se pensarmos nos próprios descompassos e incertezas apresentados pelo pós-modernismo que, aliás, já estavam, de certa forma na modernidade e, conseqüentemente, no modernismo. O conceito de moderno, na sua acepção, traz uma carga semântica ambígua que se desprende em valores dissonantes. A própria ideia de modernidade está contida no eixo de sustentação *mudança/novidade*. Paz (1984) refletiu sobre tais questões que envolveram a modernidade que, surgiu no momento em que houve uma negação do passado e uma interrupção da continuidade, uma vez que ao “moderno” subjaz a ideia de progresso, mudança e rompimento. O rompimento com os modelos do passado é concretizado a partir de releituras críticas ou não dos mesmos, já que

o moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. [...] Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. [...] O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição”. (PAZ, 1984, p.18)

O tempo na modernidade “é o tempo da máquina”, da simultaneidade, uma vez que para Paz (1984, p. 47) “nada é permanente. A razão se identifica com a sucessão e alteridade”. A visão de mundo moderna é definida a partir de um rompimento constante e uma insistência de sucessões temporais (causa/consequência) de um modelo que volta ao passado.

Ainda de acordo com Paz (1984), na modernidade e mais adiante, no modernismo, há recorrência à paródia, à ironia e à analogia como elementos essenciais aos artistas modernos que queriam romper com as formas arcaicas do passado. Poetas brasileiros, como exemplo Álvares de Azevedo, embora esteja em uma posição dissonante na literatura brasileira, ironizava os lugares comuns do romantismo em *Macário*, sem falar na consciência crítica apresentada pelo eu-lírico no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*. A moderna poesia de Álvares de Azevedo e de outros modernos e modernistas era uma maneira de negação da modernidade através da tradição da ruptura. Para tanto, os poetas reliam a tradição com viés crítico através da paródia.

Em relação à etimologia da palavra paródia², Rose (1993, p. 6 – 7) conclui que todas as definições atribuídas à semântica deste termo apontavam, desde a antiguidade, para os aspectos cômicos, ridículos e irônicos, de maneira a construir uma espécie de “contra – canto”

² Rose (1993) definiu o prefixo grego *para* como “contra” e “oposto” e *ode* como “canto”.

ou “canto paralelo” ao texto parodiado. À paródia, enquanto recurso textual, subjaz a afirmação do dominante contra o dominado e vice-versa. Para Kothe (1980), a paródia nega a paternidade do texto que a originou e age como um “filho rebelde”.

Retomando Paz (1984), o tempo na modernidade é definido, sobretudo, pela tradição da ruptura com os estilos passados, pela ideia de simultaneidade, pela heterogeneidade artística, pela pluralidade de passados e por um termo fundamental que os formalistas russos chamaram de estranhamento. Todas essas características impulsionaram a paródia a rever os textos passados, relendo-os de forma pervertida.

Por outro lado, a era pós-modernista, vista por muitos de forma pejorativa ao associar o prefixo “pós” como o “fim” dos atrativos do modernismo iniciados no romantismo, não é, a nosso ver um período literário ou estilo que tenha substituído o modernismo, mas sim, como um amplo movimento intelectual de questionamento da modernidade e de revisão dos seus principais conceitos e formas de representação. Carvalho (2000), também acredita nessas atitudes do pós-modernismo na criação de novas obras que questionam os ideais modernistas, uma vez que a ênfase numa postura ‘pós’ é colocada para se contrapor à refletividade modernista, ligada mais à pureza da arte. Carvalho (2000, p. 11) afirma, ainda, e, concordamos com ela, que não há obra pós-modernista sem o envolvimento do contexto, seja ele presente ou resgatado de um tempo longínquo, tal como transparece na poesia lírica de Adília Lopes ao reler aspectos da tradição ocidental.

Nesse sentido, diferentemente dos preceitos modernos como o *traço de gênio*, termo criado por Madame de Staël (1987), o pós-modernismo apresenta, como também apontou Carvalho (2000), manifestações de uma autorreflexividade imaginativa como mola desencadeadora do distanciamento das concepções moderna/pós-moderna. Uma das principais diferenças está na transfiguração do real da arte pós-modernista que é vista como um “labirinto de espelhos”, ou seja,

uma (des) continuidade estética, responsável por provocar o descentramento do sujeito, novas concepções de linguagem e um inquietante senso de pluralismo. Uma nova forma de raciocínio acompanha a trajetória do sujeito: de um consenso, própria da estética moderna, a um dissenso, marco da reflexão pós-moderna. (CARVALHO, 2000, p. 12)

Como forma de descentramento do sujeito moderno e também modernista, o pós-modernismo apoia-se, principalmente nos conceitos de intertexto, de paródia e principalmente de pastiche. Nesse sentido, a inovação cultuada pelo modernismo busca fazer um novo

movimento dentro das regras do jogo de linguagem artística e um ataque à linguagem e às técnicas de escrever tradicionais. Esta é a proposta do movimento estético modernista. Já na estética pós-modernista, há a busca pela descentralização, a mudança que irá deslocar as regras do jogo, porque adota uma forma de raciocínio imperfeito e paradoxal, que é o paralogismo, resultando

[n]um artista, [n]um escritor pós-moderno [que] está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando-se a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou texto procura. O artista e escritor trabalham, portanto, sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento. (LYOTARD, 1987, p. 26)

As diferenças ou, como prefere Carvalho (2000, p. 60), “as (des)continuidades” estéticas entre o moderno e o pós-moderno evidenciam-se, principalmente, pelas formas de raciocínio e pelas noções de sujeito compreendidas por elas. Há de se destacar, também, que o pós-modernismo incorpora todos os elementos da literatura modernista em forma evidentemente lúdica na criação cultural. Isso porque a linguagem, no modernismo, é o elemento que recebe maior privilégio e a literatura passa a ocupar-se mais de si, do fazer literário, em detrimento dos conteúdos de vida que possa dar a conhecer, ou seja, o mundo ao seu redor passa a ser um coadjuvante e, em raros momentos, assume o papel de ser representado. Diferentemente, no pós-modernismo, a literatura torna-se menos fechada que a modernista, e se distancia ainda mais dela por apresentar um público eclético.

A incerteza de se tratar com referenciais na arte contemporânea está no fato de não termos mais a preocupação com a verossimilhança, uma vez que não há mais realidade, nem verdade, nem conceitos, mas sim, simulações, simulacros e o hiperreal. Jean Baudrillard (1991), no seu estudo *Simulacros e simulações*, indaga a respeito da situação das formas de representação da arte no pós-modernismo. Para Baudrillard (1991, p. 13) a simulação opõe-se à representação, visto que esta última parte do princípio de equivalência do signo e do real. A simulação parte, ao contrário da utopia, do signo como reversão e aniquilamento de toda referência. Enquanto a representação, segundo Baudrillard (1991), tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. Logo, tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada. Essa ideia de arte como uma simulação está ligada diretamente ao fato de que na cultura contemporânea não existe real em si e muito menos uma percepção imediata. Para que isso acontecesse, seria preciso redescobrir o sentido da obra de

arte num mundo dominado pela indústria cultural (ECO, 2007) e pela reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985) de imagens. E é a partir desse questionamento que surgiu a ideia de arte como simulacro e, de acordo com Yudice (1990, p. 50), enquanto o conceito modernista de representação pressupõe um original, um referente, ou seja, um real a ser representado, a ideia de arte como um simulacro dispensa o original e a imagem é infinitamente desdobrada e reproduzida.

O pós-modernismo estabelece traços com a tradição no sentido de problematizá-la e possibilitar novas formas de entender o artefato literário além do texto, na condição de que o mesmo seja dito e de certo modo realizado. “A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição.” (FOUCAULT, 1996, p. 26) O novo, sob o ponto de vista da estética pós-moderna na visão problematizadora indagada pelos teóricos aqui apresentados, não está no que é dito, mas na forma como o que já foi dito é reavaliado na escrita.

O pastiche é no pós-modernismo, ao contrário da paródia modernista, a ferramenta essencial de reavaliar os jogos textuais nas repetições simulativas e suplementares. Sendo um hipertexto, o pastiche, à sua maneira distinta da paródia, é do domínio da bricolagem, uma vez que na sua proposta de retorno à tradição na contemporaneidade, o pastiche tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e com novas funções e sentidos que não foram pensados anteriormente. Há também, nesse mesmo processo hipertextual, um jogo, e nas acepções de Genette (2006, p. 46), nenhuma prática hipertextual é tecida sem que haja uma parte de jogo. A própria bricolagem, no seu âmago, é um jogo no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira irreverente e não programada.

Na tentativa de esclarecer melhor a função hipertextual do pastiche, recorreremos a Jacques Derrida (2005) em *A farmácia de Platão*, num estudo a respeito das técnicas de composições das escrituras contemporâneas que são vistas como “encenações”, o que é, em primeira instância, uma particularidade do pastiche. Seu estudo trata-se, à primeira vista, de uma genealogia da escritura, do mito de *Theuth*, que é apresentada como *phármakon*, uma medicina, um remédio. Esse termo, o *phármakon*, é um termo ambíguo, de duplo sentido, podendo ser benéfico ou maléfico, um remédio ou um veneno. A escritura, dessa forma, pode ter fala, lugar que é também do pai que fala, do responsável e, tendo em vista essa proposição, não será surpresa se a escritura for acusada de órfã, bastarda, semi-morta ou parricida.

O que se desdobra do pensamento denso do filósofo pós-estruturalista e que pode muito bem ser aplicado à técnica hipertextual do pastiche é a ideia de escritura entendida

como um suplemento, um acréscimo e um jogo no qual acrescentar não é nada mais do que se dar a ler. O suplemento da leitura ou da escritura, de acordo com Derrida (2005, p. 5 – 6) deve ser rigorosamente prescrito, mas pela necessidade de um jogo, signo ao qual é preciso outorgar o sistema de todos os poderes. Esse jogo, tal como entende o teórico, pode muito bem ser aplicado aos mecanismos de enxertia do pastiche, visto que seria preciso, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E aquele que não tivesse compreendido nada do jogo sentir-se-ia, de repente, autorizado a lhe acrescentar, não lhe importando o quê.

Nas novas formas de expressão lírica da contemporaneidade, como é o caso da poesia lírica de Adília Lopes, nota-se a forte presença de linhas de força que já se encontravam em alguns poemas da modernidade e que ampliaram e se desenvolveram com mais intensidade na chamada pós-modernidade. O pós-modernismo, enquanto *zeitgeist* e movimento literário, prega que a era atual, segundo Jameson (2006), é mediada pela deslegitimação e pela contestação do passado, abolindo algumas fronteiras essenciais, que existiam até então, da distinção da alta cultura e da cultura de massa e/ou popular. O conceito de leitor, gênero, texto e principalmente de autor e de escritura que são tipicamente modernos, sofrem, no “ciberspaço” da contemporaneidade, uma dessedimentação no sentido em que Derrida³ (2008) o aplica na desconstrução do mito fonocêntrico, ou seja, na desestruturação da fala como origem, no mito como origem e na fonte como a matriz criadora, única, verdadeira e legítima.

Outra linha de força surgida na modernidade, mais precisamente no romantismo, foi o aparecimento do autor e sua função tão questionada na pós-modernidade. A era pós-moderna, pela quebra de barreira entre as ciências, propiciou um enfraquecimento e um questionamento da função do autor na contemporaneidade, tanto de quem faz o pastiche quanto de quem é alvo dele. Pensadores como Michel Foucault (1992; 1996), Roland Barthes (2004), Hansen (1992) dentre outros, refletiram sobre tal questão que está tão presente em poemas contemporâneos.

Inicialmente, em discussão sobre a novela *Sarrasine*, do escritor francês Honoré de Balzac, Roland Barthes (2004) irá expor sua tese a respeito da “morte do autor” como

³ Em *Gramatologia*, Jacques Derrida discute o procedimento da “ciência da possibilidade de ciência” e para isso, cria o conceito de gramatologia. Para o filósofo pós-estruturalista, *grosso modo*, o conceito de escritura na contemporaneidade aniquila qualquer pretensão de contestação de origem, uma vez que ela cria a “diferência” que, segundo Derrida (2008, p. 29) “seria mais ‘originária’, mas não se poderia mais denominá-la ‘origem’ nem ‘fundamento’, pertencendo estas noções essencialmente à história da onto-teologia, isto é, ao sistema funcionando como um apagamento da diferença. Esta só pode, contudo, ser pensada na sua maior proximidade sob uma condição: que se comece determinando-a como diferença ôntico-ontológica, antes de riscar esta determinação.

entidade criativa, ao analisar a profundidade da voz de uma personagem castrada que se disfarça de mulher. A constatação do teórico é que não há como detectar a voz fonocêntrica, visto que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco e preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

A era moderna, juntamente com seus ideais de originalidade e liberdade de criação, iria conceder à figura do autor o lugar de destaque nas artes em geral. Assim, com a ascensão de uma nova classe social burguesa e com a decadência da aristocracia cujo *status* era garantido pela ascendência divina, a inspiração criadora passa a ser do próprio autor, agora visto e reconhecido como um “gênio criador”, que passa a ser reconhecido como proprietário de sua produção.

Esse reconhecimento ainda persiste nas indagações de Barthes (2004, p. 58), posto que a figura do autor ainda reina nos manuais de história literária, biografias e em outras formas de discursos literários. E é na literatura, na imagem propagada por ela, que podemos encontrar a centralidade da figura autoral muito presente na cultura corrente.

Confirmando as teses de Barthes (2004), Hansen (1992) reforça que “a noção de autor aparece como auto-vidente e refere-se à individualidade empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a rubrica de um nome próprio, índice de sua autenticidade e propriedade” (HANSEN, 1992, p 11). Essa ideia tem seu marco inicial no século XVIII com o surgimento da estética romântica que traz uma nova concepção a respeito da criação artística. É com a estética romântica e com seu egocentrismo/subjetivismo que a autoria ganha lugar decisivo para o artefato literário. Desde então, a definição de arte que prevalece é aquela que brota da individualidade do artista. A autoria passa a exercer neste contexto um papel fundamental de “identidade ideal e causalidade psicologista”. (HANSEN, 1992, p. 14)

O autor, enquanto entidade criativa, é denominada como *autor-presença*. Segundo Hansen (1992, p. 18),

a partir da segunda metade do século XVIII, o *autor* começou a ser produzido, na crítica literária, como um efeito infinito da interpretação, que passou a executar a intenção oculta das obras em termos daquilo em que o autor teria expressado sem saber, como uma reflexão potencializada.

É sob o prisma do autor-presença que a autoria enquanto “origem” e “ordem” assume destaque nas letras e nas artes em geral. A ideia de plágio surge neste momento, visto que a cópia e/ou imitação no sentido aristotélico do termo não era mais utilizado.

Retomando Jameson (1997) a questão da autoria ficaria comprometida na contemporaneidade, uma vez que se perdeu o espírito intuitivo de criação, de originalidade fundada pelos românticos. O que há nesta arte pós-moderna, principalmente na poesia lírica, é a retomada da escritura dos grandes imortais canonizados pela crítica literária. Estaria, de fato, extinto o autor-presença na arte contemporânea.

Por seu turno, Michel Foucault (1992; 2006) analisa a decadência do espírito criador e original do artista na contemporaneidade. Foucault (2006, p. 35) explicita que o desaparecimento do autor na arte contemporânea tem uma explicação relacionada à própria escrita que tende a se libertar do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a própria exterioridade manifesta.

Os apontamentos foucaultianos remetem à morte do sujeito neste espaço contemporâneo fragmentado que encontram explicação nas palavras de Samuel Beckett: “*What’s the matter who’s speaking, someone said, what’s the matter who’s speaking*”⁴. Desse modo, diz-nos Foucault (1992) que os “grandes autores” devem ser encarados como iniciadores de práticas discursivas que produzem não só a sua própria obra, mas a possibilidade e as regras de formação de outros textos.

Em relação à escritura, a contemporaneidade, vista por alguns teóricos como um momento de “exaustão”, visão da qual discordamos, uma vez que o momento é de retornar à tradição como forma de reavaliá-la e reinventá-la, é o ponto de maior reflexão experimental. Toda a história e memória cultural, livresca ou não, é acoplada juntamente à reminiscências da poetisa portuguesa Adília Lopes numa escritura “do lado da cultura, da técnica e do artifício” (DERRIDA, 2008, p. 18).

A tradição da ruptura pregada por Paz (1984) e que configurou o estilo modernista não se enquadra na formação lírica contemporânea de poetas com Adília Lopes e tantos outros lusitanos e brasileiros. A poética de Adília pode ser vista como um retorno à releitura e readaptação da tradição, visto que o modernismo chegou ao fim. Claro que poemas épicos do chamado “alto modernismo” como *Cantos*, de Ezra Pound e *The wast land*, de Thomas Stearns Eliot, exerceram influência nítida na técnica palimpsestica de composição de Adília Lopes. O que se discute aqui é que a contemporaneidade não irá romper com nenhum momento antecessor, mas sim, irá resgatar, reavaliar, reestruturar e até mesmo irá acoplar obras passadas, autores, citações e técnicas de composição no seu próprio fazer literário. Isso são pontos fortes e diferenciadores de obras da contemporaneidade em relação aos ideais modernistas de ruptura, de criação de um estilo autoral original e do *make it new*.

⁴ “O que interessa quem fala, alguém disse, o que interessa quem fala”. (tradução nossa)

Analogicamente às constatações de Jameson (2006), Silviano Santiago (2002) apresenta indagações pertinentes no que confere principalmente à categoria temporal das obras artísticas contemporâneas. Se a temporalidade sempre foi uma construção subjetiva do homem, na era atual, devido às constantes desapropriações das “verdades” e/ou das “metanarrativas” (LYOTARD, 2008), houve uma esquizofrenização desse mesmo tempo, no qual há um amálgama entre passado, presente e futuro na representação da espacialidade pós-moderna que situa um indivíduo rodeado por simulacros e incertezas, e assim

o presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade, ambos são presenças e estão presentes no agora. [...] Não indo nem para o passado nem para o futuro, ficando o pé no agora, por aí vemos de que maneira subreptícia o passado e a tradição começam a entrar na construção do presente. (SANTIAGO, 2002, p. 115)

Essa é uma das diferenças básicas que pode, a princípio, distinguir o pastiche pós-moderno da paródia moderna e modernista: a ideia de jogo e de suplemento como acréscimo no hipertexto. A paródia, mesmo com a revisão de Hutcheon (1985), não apresenta essas especificidades. Além disso, a ironia e o papel do leitor, já presentes na paródia e em textos modernos, são intensificados no pós-modernismo em pastiches que criam jogos textuais simulativos e bricolados que formam uma nova escritura caleidoscópica. Demonstraremos, a seguir, esses processos na leitura de alguns poemas de Adília Lopes.

2. Adília Lopes: releitura das memórias da tradição à (pós)modernidade

Nossas sociedades apresentam um vivo gosto por todos dos códigos, os códigos estrangeiros ou exóticos, mas é um gosto destrutivo e mortuário. Sem dúvida, descodificar que dizer empreender um jogo e traduzi-lo; porém, mais do que isso, é destruí-lo enquanto código, atribuir-lhe uma função arcaica, folclórica, ou residual. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 325)

As especulações de Deleuze e Guattari (2010) em relação ao problema da descodificação e da desterritorialização dos fluxos, juntamente às propostas de enxertia do pastiche pós-moderno de produzir uma arte deslegitimadora são encontradas na produção lírica de Adília Lopes. Ela trabalha poeticamente com poemas em formatos de jogos textuais, suplementos, reelaborações e questionamentos dos gestos da história no seu interesse profundo pela tradição literária. No entanto, essa retomada “ao lado” dessa tradição, se enquadra no preceito de que

estamos na idade dos objetos parciais, dos tijolos e dos restos. Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como pedaços de uma estátua antiga, esperam ser contemplados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também a unidade de origem. Já não acreditamos na grisalha de uma insípida dialética evolutiva, que pretende pacificar os pedaços arredondando suas arestas. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 62)

Os poemas de Adília Lopes são feitos em “totalidades ao lado” e essas totalidades são o todo dessas partes, sem o intuito de unir um sentido unívoco, mas que se junta a ela como uma nova parte composta à parte. Por isso, *Guilherme chama-se Hipólito* (LOPES, 2002, p. 143); *Fedra está apaixonada / por Hipólito / Hipólito não está apaixonado por Fedra / Fedra enforca-se / Hipólito morre / num acidente* (LOPES, 2002, p. 179).

Há tanto o interesse pela tradição de poética erudita citada acima quanto à constante veiculação dos poetas ao seu tempo presente: *Um gesto de amor / atirou-me para um / curso de dactilografia / consolo-me / a escrever automaticamente / o pior são os tempos livres* (LOPES, 2002, p. 179 – 180). Isso revela-nos, por ora, uma subjetividade que permeia entre a experiência do lido e do vivido.

A experiência da leitura como meio de criação poética, aspecto inerente de quem faz pastiche, na nossa exemplificação Adília Lopes, seria uma poesia desenraizada de sentimentos, desarticulada da experiência de vida e dos assuntos que enlaçam o leitor, e que ela substituíria os modos próprios do sentir lírico por uma subjetividade forçada. Camargo (2008, p. 100) remetendo ao artigo “Poesia e memória” de Paulo Henriques Brito, acresce que esse tipo de poesia foi denominada pós-lírica, ou seja, seria aquela poesia remanescente do concretismo e que mais sofreu influência deste. Resultou, então, numa poesia na qual a “episteme reservada ao lírico se apaga, dando lugar a referências, remissões, citações de escrituras literárias” (CAMARGO, 2008, p. 100).

Essa prática de apagamento do lírico para ceder lugar às citações, signos, símbolos, nomes e estilos da poética erudita em Adília Lopes é feita, segundo Rosa Maria Martelo (2004), por uma “poetisa pop”. Para Martelo (2004), Adília une as referências fundamentais da modernidade (Rimbaud, Apollinaire, Cesário, Pessoa, Herberto Helder) ou no tempo literário ocidental (Diderot, Mariana Alcoforado, S. João da Cruz, Virgílio) às leituras da infância, estórias infantis, folhetins da adolescência e revistas femininas. O diferencial na reorganização dos tantos fragmentos provenientes de fontes díspares está na inserção decisiva da ironia, já presente na modernidade e intensificada na pós-modernidade pelo pastiche. O seguinte poema é ilustrativo:

A minha musa antes de ser musa
 a minha musa avisou-se
 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
 (LOPES, 2002, p. 61)

O fascínio ao ler um poema que toma emprestado símbolos clássicos, como o termo musa e, ao mesmo tempo, desapropria-o de seu sentido maior, unilateral, abre espaços para novas interpretações que partem das experiências de leituras dos leitores de poesia. Tal como Martelo (2004) chamou a atenção para o fato que a presença da ironia nos poemas de Adília Lopes é a vértice maior de desapropriação e propagação de novas redescições líricas, lê-se no poema que a essência do poético é comparada a um canto que subjaz a troca de uma língua por outra. A ironia, de acordo com Martelo (2004, p. 109) está no fato de a musa (ainda mesmo antes de ser uma musa da poetisa lusitana) fazer concessões à Adília que desterritorializa/desapropria/desconstrói a língua primeira, ou seja, a do discurso clássico. Faz-se necessário acentuar, também, que as musas, na acepção adotada por Hesíodo, eram filhas de Zeus e Mneumosúne, ou seja, a memória. Elas tinham a função de preservar, na poesia oral, a memória e a história de um povo ou de uma classe social. Há também outra interpretação em relação à raiz materna que se refere mais fortemente à poesia. Está no fato de que a memorização do poemas pelos aedos fez a memória ser interpretada como repetição oral memorizada.

Por essa razão, percebe-se que a ironia utilizada por Lopes na confecção do poema é diferente daquela ironia presente na paródia modernista. Ela não parodia o termo musa por meio de artifícios jocosos, sarcásticos ou antitéticos para questionar ou anular o seu sentido maior. Muito pelo contrário. Há um resgate efervescente da função da musa no fazer poético que, por sua vez, chama a atenção da poetiza pós-moderna para não propagar cantos a esmo. Lopes constrói, por sua vez, pastiches, ou seja, homenagens reflexivas moldadas por jogos de linguagem extremamente irônicos.

Outra problemática encontrada na poética adiliana na composição de seus jogos poética é a presença da narrativa dentro da lírica. Flora Süssekind (2002) observa “ficcionalizações” constituintes nos livros de poemas de Adília. Há um tom prosaico de “era uma vez...” remetendo-nos aos contos de fadas, além de histórias de cunho autobiográfico,

referências mistas entre figuração poética e narração, entre a enunciação e a reescritura de fragmentos e nomes da ficção. Para Sússekind (2002, p. 206),

se os efeitos mais imediatos dessas mini-histórias e anedotas domésticas acopladas aos poemas seriam, a rigor, então, um pacto de intimidade, um movimento de aproximação estratégica do leitor, ou a afirmação, por via ficcional, de um domínio lírico-subjetivo, há, igualmente, um ‘afastamento figural’ (para empregar a expressão de Dominique Combe), característico ao método enunciativo de Adília Lopes, que parece servir-lhe de meia trava. Pois, ao mesmo tempo, objetiva-se por meio de relatos diversos e ficções identitárias, um universo referencial particular, produzindo essa espécie de ilusão vivencial, e, no entanto, nesse mesmo processo de figuração, cheio de ‘era uma vez’, de indagações sobre paisagens ‘a sério ou a fingir’, sublinha-se o seu caráter imaginário.

No poema “O luna-parque”, inserido no livro *Um jogo bastante perigoso*, de 1985, Lopes inicia seu processo de ‘afastamento figural’ ao usar uma objetividade baseada em narrativas comezinhas e, ao mesmo tempo, nesse simulacro pós-moderno, a poetisa insere o tom prosaico e imagético ao mesclar signos dessemiotizados criando uma nova ilusão referencial que não é o real: *Eu julgava que aquilo era / um Luna Parque / saía-se como se entrava / e não acontecia nada irreversível durante [...] quando dei por mim / já estava lá dentro / e não me lembrava / de ter entrado [...]*. Do “luna-parque não se sai”: há um imenso caleidoscópio no qual o sujeito poético terá que se acostumar junto as simulações do mundo pós-moderno. A hipotética conclusão do eu-lírico é que no *Luna Parque que é / um sítio triste / pode não ser triste / sai muito caro / mas poder pode-se*. (LOPES, 2002, p. 9 – 10)

Outro poema de semelhante problemática é “Um quadro de Rubens”. Nele, Lopes também usa a ironia para compor a ilusão referencial e, ao mesmo tempo, se fixa no processo de figuração prosaica. Eis o poema na íntegra:

UM QUADRO DE RUBENS

Vi-me comprimida
 num ajuntagente
 ora eu só suporto pessoas à distância
 de preferência com uma mesa de permeio
 acontece que uma mulher que foi projectada
 para acima de mim com um cigarro aceso
 há pessoas que vão para ajuntagentes
 fumar cigarros!
 ora eu temo as queimaduras
 muito por sua vez cá por cima de uma mulher
 que era um sex symbol
 o vestido tinha três alcinhas
 de cada lado
 e o soutien alças em duplicado

se caio para baixo passam-me por cima
 a única saída é sair por cima
 disse de mim para mim
 as pessoas do ajuntagente
 reparei eu então
 eram feitas aos degraus
 comecei a subir pela que
 estava mais perto
 era uma mulher
 dei por isso quando começou
 a gritar
 a menos que fosse
 um contratenor
 mas alguém teve a mesma ideia
 que eu
 e começou a subir por mim acima
 ora eu sou intocável
 agora já nem consigo
 dizer nada de mim para mim
 o de mim para mim acabou
 não há lugar para mim
 num quadro de Rubens.
 (LOPES, 2002, p. 12 – 13)

É inegável não sentir a presença emaranhada de elementos díspares na composição do poema. O sujeito lírico se acopla numa imensa rede de imagens desconexas que são unidas às expressões negativistas do sentir lírico do poeta. A insatisfação e o descontentamento frente ao não-lugar do poeta na pós-modernidade podem ser apreendidos como argumento maior do poema. O fato de “alguém ter a mesma ideia que eu” e de o sujeito lírico nem conseguir expressar-se, por si só, já que “o de mim para mim acabou”, revela uma ironia sagaz de Lopes ao adotar uma postura pautada na impropriedade que, a nosso ver, seria uma diferença substancial na oposição paródia *versus* pastiche. Célia Pedrosa (2007), apoiando-se nas semelhanças irônicas de Charles Baudelaire e Adília Lopes, ambos poetas de fins de século, reconhece, também, a presença das marcas da impropriedade irônica de si mesmo e do outro, simultaneamente no jogo imagético e híbrido do pastiche. O último resultado seria o apagamento das identidades por meio das dicotomias, hierarquias e, parafraseando Derrida (2008), por meio da “diferencias”.

Resta, então, ao poeta pós-moderno, como único meio de sobressair ao turbilhão de cacoetes e restos de objetos dessegmentados, montar poemas especulativos em forma de *puzzles*. A esquizofrenia temporal destacada por Jameson (1997) embaralha os tempos e os agentes da história. O poeta, no seu “último” ato de lirismo, expressa seu sentir nas reformulações das ficcionalizações da literatura, da história e do cotidiano, tal como constatamos na homenagem que Lopes faz ao filósofo e pensador Denis Diderot:

AO POETA DE PONDICHÉRY (1986)

Diderot (ou quem fala por ele em *Jacques le Fataliste*) recebe um jovem que escreve versos. Acha os versos maus e diz ao jovem que ele há-de fazer sempre maus versos. Diderot preocupa-se com a fortuna do mau poeta. Pergunta-lhe se tem pais e o que fazem. Os pais são joalheiros. Aconselha-o a partir para Pondichéry e a enriquecer lá. E a que sobretudo não publique os versos. Doze anos mais tarde o poeta volta a encontrar-se com Diderot. Enriqueceu em Pondichéry (juntou 100 000 francos) e continua a escrever maus versos.

Porque é que o mau poeta deve ir para Pondichéry e não para outro lugar? Porque é que seus pais são joalheiros? Porque é que juntou 100 000 francos? E porque é que passou doze anos em Pondichéry? Não sei explicar. O que me atrai é precisamente isto: Pondichéry, pais, joalheiros, 100 000 francos, doze anos.

10.11.1986

(LOPES, 2002, p. 31)

Publicado em 1986, o livro de poemas intitulado *O poeta de Pondichéry* resgata uma figura canônica e amada pela poetiza. Diderot, a figura autoral, agora passa a ser signo nas moldagens pastichiadas de Adília que faz, por sua vez, “autoficcionalizações autorais” (SÜSSEKIND, 2002, p. 207). Os campos referenciais escolhidos por Lopes presentes no poema representam, tal como entende Deleuze e Guattari (2010), várias reescrituras de estórias e os eternos retornos aos livros num gesto de reapropriação: *Tenho as gavetas cheias de papéis escritos / poemas e cartas que não cheguei a mandar a Diderot / os poemas escrevi-os num papel branco / não sou capaz de escrever um poema num leque / depois do que Diderot me disse / se quer ouvir dizer que os seus poema são bons / procure outra pessoa* (LOPES, 2002, p. 45). E em [...] *nos montes não há pedras boas ou pedras más / e nos livros há poemas bons e poemas maus / [...] os papéis que os herdeiros vão encontrar / depois de sua morte / parecem palimpsestos / mas as emendas são como eczema / sobre uma pele que nunca se esgotou* (LOPES, 2002, p. 34). Esses gestos de transposição de identidade ficcional para outro universo poético-narrativo apresentam a peculiaridade de serem enxertados às perspectivas enunciativas do eu-lírico adiliano: *Não sei explicar. O que me atrai é precisamente isto: Pondichéry, pais, joalheiros, 100 000 francos, doze anos.* (LOPES, 2002, p. 31)

As transferências de personalidades são alternativas ao sujeito lírico, num gesto palimpsestico de revisar e reescrever sobre as reemendas dos pergaminhos, formam eczemas

“sobre a pele que nunca se esgotou”. Nessas tentativas herméticas de criação do poético, Lopes abre espaço para a demarcação de suas subjetividades presentes nos elogios, homenagens, censuras, advertências e até mesmo nas depreciações sobre a atual condição do poeta. Tais fatos encontram explicação nos dizeres de Derrida (2005), uma vez que o “comuto (logos) dos suplementos (ao pai-capital-bem-origem etc.), com o que vem além do um no movimento próprio que ele se ausente e se torna invisível, solicita, assim, ser suprimido, com a diferença e a diacriticidade.” (DERRIDA, 2005. p. 28)

Por fim, percebemos que Adília, assim como outros tantos poetas pós-modernos, resgatam a tradição e a insere no *high tech* do pós-modernismo. A autorreferencialidade, em Lopes, recria a criação pelo não dito. Seus poemas criam novas “realidades” que não tem compromisso com a verossimilhança aristotélica, mas sim, com a envergadura textual e com a própria realidade discursiva. Há a repetição não dá cópia, mas, por meio do pastiche, do suplemento da escritura.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMARGO, Goiandira. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 99 – 107.
- CARVALHO, Maria Luiza. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: UFG, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- _____. *O que é um autor?* Tradução Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsesto: a literatura de segundo grau*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- HANSEN, João. Autor. In: JOBIM, J. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 11 – 43.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KOTHE, F. Paródia e cia. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 97-111, julho/set. 1980.
- LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac & Naify/7 Letras: 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: D. Quixote, 1987.
- MARTELO, Rosa. Adília Lopes – ironista. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106 – 116, 2004.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Tradução Olga Salvary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Ruptura e convergência. In: _____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEDROSA, Célia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 41 – 50.
- _____. Adília e Baudelaire: leituras do fim. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 118 – 130, 2007.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Modernidade em ruínas. In: _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- ROSE, M. *Parody: ancient, modern and post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- STAËL, Madame de. Da literatura. In: LOBO, L. (Org.). *Teorias e poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 99 – 112.
- SÛSSEKIND, Flora. Com outra letra que não a minha. In: LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- YUDICE, George. O pós-moderno em debate. In: *Ciência hoje*, São Paulo: SBPC. v.11, n.62, p. 46 – 57, mar. 1990.