



## “Um poema um romance *tuga*” – o desafio do género na obra de Adília Lopes<sup>1</sup>

### “*A Poem a Romance Tuga*” – *The Challenge of Genre and Gender in the Work of Adília Lopes*

Nazaré Torrão

Université de Genève, Genebra / Suíça

torrao@unige.ch

**Resumo:** Os textos de Adília Lopes colocam um desafio ao leitor que os quiser classificar segundo o género, seja segundo o que alguns chamaram os modos literários (categorias meta-históricas) relacionados com a perspetiva do discurso – lírico? narrativo? – seja na perspetiva da visão do homem – trágico? cómico? ou tragicómico? – seja quanto aos géneros literários (como categoria histórica) – poema? crónica? diário? – ou ainda aos subgéneros: paródia? citação? Ao longo dos textos desta autora vai-se construindo uma personagem autoral e desenhando uma crónica de costumes e vivências do quotidiano citadino, de uma classe média alta lisboeta, sob uma perspetiva em que o género, no sentido de *gender é essencial*. Em *Estar em casa*, última obra da autora, publicada em 2018, o modo *menor*, prosaico, pouco glorioso e paródico como é visto esse quotidiano desenha uma *crónica tuga* (crónica, diário ou romance?) como parece subentender o verso “Um poema um romance tuga” (LOPES, 2018, p. 20) ao usar a designação pejorativa *tuga* por *português*. Esse romance tuga é criado com base nas vozes que habitam a casa e o universo familiar do eu lírico/narradora (memórias), composto não só pelo mundo que a rodeia como pelo universo de leituras que influenciam direta e indiretamente a escrita. É nesse sentido que se analisa a obra mais recente da autora,

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no colóquio *Modelos e desvios. Transgressão de géneros em culturas de língua portuguesa*, que decorreu a 24 e 25 de maio de 2019 na Universität Zürich, organizado pelo Romanisches Seminar e pela Cátedra Carlos de Oliveira da mesma universidade.

*Estar em casa*. A citação de vozes várias e de textos numa perspetiva antropofágica e paródica é associada à defesa de uma imagem do corpo da mulher segundo as novas perspetivas do conceito positivo do corpo gordo.

**Palavras-chave:** Adília Lopes; género; paródia; conceito positivo do corpo gordo; casa/mundo.

**Abstract:** The texts of Adília Lopes pose a challenge to the reader who wants to classify them according to the genre, according to what some have called the literary modes (meta-historical categories) related to the perspective of the discourse – lyric? narrative? – whether from the perspective of man’s vision – tragic? comic? or tragicomic? – as for literary genres (as historical category) – poem? chronic daily? – or to subgenera: parody? quote? Throughout the author’s texts, an authorial character is constructed and a chronicle of customs and experiences of the daily life of a city of Lisbon, from a middle-class, under a perspective in which gender, is essential. In *Estar em Casa*, the last work of the author, published in 2018, the minor, prosaic, little glorious and parodic mode as seen in this everyday life draws a chronic *tuga* (chronicle, diary or novel?) As seems to imply the verse “A poem a romance tuga”, when using the pejorative designation *tuga*, by Portuguese. This *tuga* novel is created based on the voices that inhabit the home and the familiar universe of the lyrical / story teller (memories), composed not only by the world around it but also by the universe of readings that directly and indirectly influence writing. It is in this sense that the most recent work of the author, *Estar em casa*, is analyzed. The quote of various voices in an anthropophagic and parodic perspectives is associated with the defense of an image of the woman’s body, according to the new perspectives of the positive concept of the fat body.

**Keywords:** Adília Lopes; genre; gender; parody; positive concept of fat body; home/world.

Recebido em: 30 de junho de 2019.

Aprovado em: 1 de agosto de 2019.

Em português a palavra *género*, designa o género literário e o género social, no sentido de *gender*. Os textos de Adília Lopes desafiam o leitor nos dois sentidos. Classificá-los segundo o género, seja o que alguns chamaram os modos literários (categorias meta-históricas) relacionados com a perspetiva do discurso, é difícil. Na mesma obra alternam poemas e curtos textos narrativos ou apontamentos de uma ou duas linhas. Assim tratar-se-ia sempre do género lírico ou teríamos

que considerar o narrativo? Na perspectiva da visão do homem, o tom dominante será trágico, cômico ou tragicômico? Quanto aos gêneros literários (como categoria histórica) alguns serão claramente definidos como poema, mas nas coletâneas (ditas de poesia) surgem textos sobre os quais nos podemos interrogar: serão pequenas crônicas, entradas diarísticas? Considerando os subgêneros: podemos englobar na paródia as suas citações, alusões e traduções?

A coletânea, *A bela acordada*, em que Adília Lopes utiliza contos tradicionais, os chamados contos de fadas, para problematizar o papel neles atribuído às mulheres é emblemática quanto aos desafios de gênero acima enunciados: trata do gênero social da mulher e põe em questão os modos literários – como classificar as curtas narrativas, publicadas num livro declarado de poesia? O gênero como categoria histórica – serão contos? Poemas em prosa? O gênero na perspectiva da visão do homem – cômico? trágico-cômico? Só o subgênero – paródia – parece não suscitar problemas de classificação.

Nessa obra o subgênero paródia pode ser considerado sob a definição mais restrita do mesmo: a utilização de um texto, reescrevendo-o com uma intenção crítica. Utilizando um gênero narrativo que condicionou e continua a (de)formar a imagem social da mulher, e cujos estereótipos se simplificam e amplificam cada vez mais, através dos produtos sucedâneos dos *media*<sup>2</sup> que substituem as versões originais,<sup>3</sup> a autora propõe outros modelos, cujo denominador comum é as mulheres serem sempre agentes da sua própria história e não seguirem o modelo moral comumente aceite. Nesses textos de Adília Lopes as heroínas femininas perdem o caráter angélico e passivo e a sua *agency* não corresponde à moral estabelecida. Assim, por exemplo, a Branca de Neve expulsa os anõezinhos da sua casa na floresta por puro capricho, a Gata Borralheira teve sexo com o príncipe na noite do baile e este em vez de calçar o sapatinho a todas as eventuais Cinderelas deita-se com elas para

---

<sup>2</sup> As produções de desenhos animados e outros tipos de filme da Walt Disney são atualmente o meio de divulgação mais comum dessas narrativas.

<sup>3</sup> O termo “originais” é aqui utilizado para referir a versão impressa pelos irmãos Grimm (embora mesmo esses autores tenham publicado várias versões de uma mesma história), sabendo todavia que as histórias da coletânea dos referidos autores incluía histórias da tradição oral (sobretudo germânica, mas também de outras regiões) e mesmo contos de Charles Perrault, publicados em Paris no séc. XVII.

a reconhecer, uma princesa por pura teimosia cruza os braços e diz: “– Não quero trabalhar, nem estudar, o que eu quero é namorar” (LOPES, 2014, p. 280). Esta desmistificação do papel tradicional da mulher é algo ambígua, pois nem sempre acontece o que se esperaria, o modelo “feminista” também não é cumprido: a Gata Borracheira limpa o vômito do príncipe sem repulsa, habituada que está ao seu papel de mulher/criada para servir os outros, a princesa esperava um namorado a quem abrir os braços, ele não chegou e ela morreu de braços cruzados, transformando-se numa curiosidade de museu, num frasco com formol. O tornar-se agente, ainda que pela inação, dá-se com a empregada do bar do museu que não acredita em finais felizes nem em contos de fadas e é mais realista “resolveu fazer o mesmo que a princesa de braços cruzados. Por isso não há bicas para ninguém.” (LOPES, 2014, p. 280). O lado prosaico da pequena reviravolta do papel esperado da mulher surpreende o leitor desprevenido, mas não quem conhece a obra de Adília Lopes, pois este lado prosaico e *menor* é uma constante da obra da autora.

Este excursus pela coletânea *A bela acordada* serviu-nos para exemplificar o subgênero paródia, como apresentado por Linda Hutcheon na sua obra *A theory of parody* (1985, p. 4): gênero da autorreflexividade por excelência, e da interação entre discursos, a paródia reside na trans-contextualização dos textos, trazendo para o presente o legado literário e cultural do passado, atribuindo-lhe uma função diferente e exigindo um processo artístico diferente que obriga a uma grande cumplicidade entre a produção e a recepção da obra. Para Hutcheon (1985, p. 32) a distância crítica assim introduzida, permite mais do que um sentido crítico ao texto parodiado, podendo usar de uma larga paleta de intenções e graus de crítica: do tom brincalhão ao depreciativo, de forma construtiva ou destrutiva, utilizando com frequência a ironia e necessitando a participação ativa do leitor, cujo prazer será tanto maior quanto o seu conhecimento dos textos na origem da paródia e a sua participação na codificação e descodificação de ambos – o paródico e o parodiado. É por isso que a paródia é considerada pela autora como um gênero sofisticado. Em *A bela acordada* a trans-contextualização – pegar em textos e num gênero considerado para crianças<sup>4</sup> e transformá-los em textos para adultos

---

<sup>4</sup> Quando da publicação da primeira coletânea dos irmãos Grimm a designação da obra era “contos infantis”, mas já havia algumas referências sexuais evidentes que levaram a protestos do público, o que motivou os autores a alterarem alguns pormenores das histórias para favorecer um modelo moralmente aceite pela sociedade.

(pois a linguagem crua assim o indica), retirá-los do seu contexto de histórias de encantar transformando-as em histórias realistas – atribui uma função social diferente ao produto literário: fazer refletir sobre o papel da mulher em vez de propor um modelo pronto a consumir. Qualquer leitor terá prazer na leitura das histórias devido ao humor e à ironia, no entanto só o leitor experiente acederá a toda a dimensão crítica das mesmas. Por outro lado, o diálogo com outros textos, remete para o passado, tanto quanto ao legado cultural, como quanto à experiência pessoal da autora, a infância.

Estas características estão todas presentes na coletânea *Estar em casa*, a começar pelo tom menor, que era atribuído na tradição romântica à paródia. De facto, a expressão “romance tuga” (LOPES, 2018, p. 20) remete para um tom depreciativo ou pelo menos crítico, ainda que essa primeira impressão se venha a revelar errada.

Mas o apreço da banalidade, elevada a prazer quotidiano das pequenas coisas repletas de poesia, está no cerne da obra da autora.<sup>5</sup> O próprio nome, pseudónimo literário, reenvia para essa banalidade do quotidiano, oposta à grandeza ou beleza poética. Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, o nome da pessoa por trás de Adília Lopes, criou uma personagem em torno desse nome prosaico e banal: solteirona, rodeada de gatos, que procura marido: “Sou uma personagem / de ficção científica / escrevo para me casar” (LOPES, 2014, p. 291). Ao mesmo tempo criou um jogo entre essa personagem e a própria pessoa Maria José, sem que se saiba inteiramente o que corresponde à verdade e à ficção, mas ambas solteiras e com uma vida afetiva complicada. Adília, essa, com uma liberdade de escrita em que o papel da mulher não corresponde nunca àquele estabelecido pela moral convencional, ainda que afetivamente carente. Valter Hugo Mãe intitulou uma coletânea da obra de Adília Lopes *Quem quer casar com a poetisa?*.<sup>6</sup> Para quem

---

<sup>5</sup> Várias são as citações que poderia avançar para justificar esta afirmação, apresentarei três de *Bandolim* e *Estar em casa*: “O elevador de Santa Justa é um caligrama.” (LOPES, 2018, p. 52); “Cortinas verde pistácio como sorvete na janela em frente. Que alegria!” (LOPES, 2016, p. 190); “A literatura começou para mim aos 10 anos ao ler um texto de Erico Veríssimo que vinha no livro da minha 4ª classe: Clarissa a observar um carreiro de formigas. Devo a literatura a Erico Veríssimo e à Professora Maria Inácia e às formigas.” (LOPES, 2016, p. 202).

<sup>6</sup> Seguida de um estudo com o mesmo título e um subtítulo: *Uma intromissão na vida afetiva de adília lopes*

conhece a história da carochinha em que se inspira o título de Valter Hugo Mãe, e para quem conhece a obra de Adília, a continuação não poderia ser “que é bonita e formosinha”, os atributos avançados pela carochinha para atrair potenciais maridos.<sup>7</sup> Colocamo-nos a pergunta: como continuaria a frase da carochinha/Adília? Em *Irmã barata. Irmã batata*, apresenta-se como uma mulher por quem nunca ninguém se apaixonou e que nunca teve relações sexuais, afirmando: “Nunca fodi. Mas não me importo de morrer sem ter fodido. Apaixonei-me. E ninguém por quem eu me tenha apaixonado se apaixonou por mim. Acho horrível uma pessoa foder sem estar apaixonada” (LOPES, 2014, p. 409). No final apresenta-se como “Pateta, patética, peripatética: eu.” (LOPES, 2014, p. 419). A escrita vai tomar o lugar do amor, sublimando a sua falta:<sup>8</sup>

A falta  
de um abraço  
faz de mim  
um palhaço  
quando o poema  
está  
em vez  
da foda  
incomoda  
torna-se coisa  
de circo (LOPES, 2014, p. 422).

Podemos considerar pelas citações anteriores de *Irmã barata. Irmã batata* que os textos narrativos de A. Lopes poderiam corresponder à característica que primeiro se atribui ao gênero lírico: a expressão dos sentimentos do eu lírico. O desvio do aspeto formal do gênero do poema pode integrar-se na mudança de código literário, como veremos adiante. Considerando a paródia como Hutcheon a definiu (1985, p. 4), gênero por excelência da autorreflexividade, num diálogo entre textos, que recupera e valoriza textos ou formas culturais do passado, atribuindo-lhes outro significado ao introduzi-las num outro contexto, muitas vezes com recurso à ironia e ao humor, *Estar em casa* é um exemplo perfeito do gênero

<sup>7</sup> Existem outras variantes, como é comum na literatura oral.

<sup>8</sup> Amor no sentido de ter um/a companheiro/a de vida e relações sexuais, pois o amor familiar entre a autora/personagem e a geração dos pais é patente na obra.

paródia. A minha análise procurará demonstrar a relação com a obra de Roland Barthes e a cultura popular portuguesa nessa perspectiva paródica, em que se enquadra a relação estabelecida entre o prazer (também sexual) e a escrita e a topofilia com o lugar do seu espaço de vida, sem deixar de brincar com a questão formal de gênero, como indicado no título “Um poema um romance tuga” e de acrescentar uma nova faceta à sua posição sobre o olhar sobre a mulher na sociedade.

Como vimos a relação entre amor e escrita é um tema presente na obra da autora. Por exemplo em *Bandolim* cita Clarice Lispector “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.” (LOPES, 2016, p. 103). Em *Estar em casa* a ligação entre os prazeres sexuais e a escrita informa toda a obra, através de alusões e de intertextualidade. Hutcheon distingue alusão de paródia, afirmando que ambas são um dispositivo que obriga a considerar simultaneamente dois textos, mas a primeira fá-lo através da correspondência e a segunda através da diferença. A primeira ligação estabelecida entre amor e literatura é através de uma alusão a Alfred Musset. Num dos textos iniciais são apresentados ao leitor dois versos em francês: “On ne badine pas avec l’amour / on ne badine pas avec la littérature” (LOPES, 2018, p. 23). *On ne badine pas avec l’amour* é o título de uma peça de teatro de Alfred Musset, publicada em 1834 e escrita na sequência da rutura entre Georges Sand e o autor. A peça trata do amor, do sentido trágico da vida, de dramas amorosos provocados pela brincadeira com as palavras e os sentimentos alheios. Na peça é transcrita uma carta de Georges Sand a Musset em que esta fala do caráter dos homens: mentirosos e inconstantes. A temática da peça de Musset concorda, apesar da época e do estilo completamente diferentes, com o modo de ver o amor de Adília Lopes, em que o trágico se esconde por trás das brincadeiras linguísticas e de superfície. Mas este verso de Adília Lopes (verso de Adília, porque integrado no seu texto num outro contexto) é seguido por “on ne badine pas avec la littérature” o que mais uma vez coloca a literatura no lugar do amor, até graficamente devido ao paralelismo dos versos em que só a última palavra difere do primeiro verso, atribuindo-lhe assim a mesma importância.

Outro título de um autor francês é integrado como verso num poema – *Le plaisir du texte* de Roland Barthes: “O prazer do texto sim / o frete do texto não.” (LOPES, 2018, p. 33). A intertextualidade com a obra de Barthes impregna *Estar em casa* de uma forma completamente diferente e muito mais profunda que a alusão a Musset. Nessa obra

Barthes começa por propor a abolição da ditadura da lógica, pois “(...) o sujeito acede ao prazer pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz.”<sup>9</sup> (BARTHES, 1973, p. 10). E o prazer do texto é comparado explicitamente aos prazeres sexuais, toda a obra assenta nessa comparação: “A escrita é isto: a ciência dos prazeres da linguagem, o seu kamasutra (dessa ciência só há um tratado: a própria escrita).”<sup>10</sup> (BARTHES, 1973, p. 14). Barthes defende ainda que o prazer do texto se cria numa falha, o que outros críticos já designaram por entre-lugar, o espaço entre a literatura que faz uso canónico da língua, um uso literário no sentido tradicional, em palavras do autor “ponderada, conforme, plagiária”<sup>11</sup> (BARTHES, 1973, p. 14) e a literatura que desconstrói a linguagem literária ou canónica, em palavras do autor “lá, onde se entrevê a morte da linguagem”<sup>12</sup> (BARTHES, 1973, p. 15). A metáfora utilizada por Barthes é a de duas margens, e do espaço entre elas: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a falha de uma e de outra que se torna erótica”<sup>13</sup> (BARTHES, 1973, p. 15). E ainda “É a intermitência (...) que é erótica (...) é o brilho que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecer-desaparecer.”<sup>14</sup> (BARTHES, 1973, p. 19).

Analisando *Estar em casa à luz de O prazer do texto* podemos verificar esse jogo da linguagem literária destruída (segundo o que convencionalmente se esperaria da poesia), por aquilo que Barthes designa por língua pura, no sentido de gramaticalmente correta, essencial, exata e pragmática (1973, p. 44), em textos como “54-45” (LOPES, 2018, p. 64) desenvolvendo todo um raciocínio matemático a propósito duma brincadeira duma amiga que trocou a ordem dos números das velas no bolo de anos, do texto “O calendário” ou “O um” (LOPES, 2018, p. 66 e 68). Os três textos são baseados em raciocínios sobre prazeres, pequenos prazeres, de descoberta, ligados todos eles com a língua e com

<sup>9</sup> “(...)le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte* : le texte de plaisir, c’est Babel heureuse.”

<sup>10</sup> “L’écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science il n’y a qu’un traité : l’écriture elle-même)”

<sup>11</sup> “sage, conforme, plagiaire”

<sup>12</sup> “là où s’entrevoit la mort du langage”

<sup>13</sup> “La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c’est la faille de l’une et de l’autre qui le devient. ”

<sup>14</sup> “C’est l’intermittence (...) qui est érotique (...) c’est le scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d’une apparition-disparition.”



o funcionamento das suas expressões, fazendo coabitar a linguagem poética abusada, a linguagem pragmática e a linguagem matemática. Podemos vê-lo ainda em todos os textos que descrevem episódios banais do dia a dia como se se tratasse de redações escolares, reduzindo a língua utilizada a um artefacto lexicográfico, na expressão de Barthes (1973, p. 45). Aquilo que se dá nesses textos é uma mudança de código: o exagero da descrição e explicação deixa a linguagem considerada poética (das imagens, das rimas e assonâncias, do ritmo tanto fonético como das imagens em si, da condensação de sentido pela elipse) para provocar essa deflação poética da desconstrução do género. Para intermitentemente, o tal aparecer-desaparecer referido por Barthes, introduzir textos em que volta ao gozo puro da elipse, do ritmo, de imagens e assonância em versos como “Poemas novos ovos” (LOPES, 2018, p. 56) ou

Um melro desgrenhado  
esgravata a terra do vaso

Escrevo  
Esgravato  
com o bico da caneta  
o caderno

Escrevo escaravelho (LOPES, 2018, p. 76)

ou ainda “Muito antigos muito amigos” (LOPES, 2018, p. 70), ou dos trocadilhos polissémicos

Contos de fadas  
contos de reis

Contas de colar  
contas de somar (LOPES, 2018, p. 53)

Outros conjugam num só texto esses dois códigos, explorando o entre-lugar das duas margens ou linguagens como “Catalpa”: “Gosto do Concise Oxford Dictionary porque na entrada para catalpa tem: // Kinds of tree with heart-shaped leaves & trumpet-shaped flowers” em que joga com a fonética, (também do inglês), com as imagens e com a linguagem explicativa e utilitária. Ou em textos em que conjuga a polissemia, atributo literário por excelência, com a incongruência aparente do apontamento

diarístico (porque inesperado num livro dito de poesia): presente em “Como”: “Gosto muito de comparações. Escrevo muitas vezes a palavra *como*. Como gosto muito de comer até tem mais graça.” (LOPES, 2018, p. 19), a brincadeira paródica de um ditado popular “Dois pássaros a voar // mais vale” (LOPES, 2018, p. 28) ou pura brincadeira fonética, traduzindo um verso de Rimbaud “pintainho pequenino sonhador / depenico no meu caminho rimas (LOPES, 2018, p. 18).

Por outro lado, os exemplos acima referidos são a ilustração perfeita das características do gênero paródia como definida por Hutcheon (1985, p. 4 e 5): a autorreflexividade literária, o diálogo com outros textos transportando-os para um outro contexto e fazendo-os assim ganhar uma outra função literária e exigindo uma recodificação dos mesmos.

O gozo (*la jouissance*) para Barthes surge sempre na história do sujeito histórico, no autor, como um escândalo e é frequentemente a marca de um corte, de uma afirmação, uma contradição viva (BARTHES, 1973, p. 35-36), o que sem dúvida se pode aplicar a Adília Lopes. Um sujeito dividido, que goza através do texto da consistência do seu *eu* e da sua queda. Não será por acaso que Adília dedica um poema a Hugo Williams, poeta da queda, tematizada por Adília como o gozo da escrita e da queda: “Escrever / andar de escorrega” (LOPES, 2018, p. 39). A escrita surge assim aliada aos prazeres do corpo, substituto do prazer sexual, de que o prazer oral da comida (Freud explica) é uma componente, como se pode ver no poema

Escreve poemas, pequena  
escreve poemas  
e come chocolates  
e que os poemas  
sejam como chocolates (LOPES, 2014, p. 87)

numa paródia evidente de *Tabacaria*, como todos reconheceram, citada ainda no final “Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates” (LOPES, 2018, p. 74). A ligação da comida e da literatura numa perspetiva de consumo de ambas, é referida também noutras obras, como por exemplo em *Bandolim*: “A minha mãe deixou-me sempre comer todos os bolos e todos os chocolates que me apeteceu, deixou-me sempre ler todos os livros e todos os filmes que me apeteceu. Nunca tive de andar a fazer coisas à socapa. Fui uma grande sortuda. Viva a liberdade!” (LOPES, 2016, p. 42).

A associação do prazer da escrita e dos prazeres físicos, nomeadamente da comida, surge também no já citado “Como”: “Gosto muito de comparações. Escrevo muitas vezes a palavra *como*. Como gosto muito de comer até tem mais graça.” (LOPES, 2018, p. 19). A ligação entre o comer e a literatura é assumida de modo antropofágico pela escritora, dada a sua prática de introduzir na sua escrita tanto os princípios de uma teoria, como com *O prazer do texto*, como os textos em si, através de citações, traduções ou apropriações sem qualquer indicação que remeta para a autoria do texto utilizado. No fundo, como se só pudesse falar *no texto*, à sua maneira, como se se tratasse de um plágio, como afirma Barthes (1973, p. 37 e 38), nós diríamos como numa paródia cujo objetivo não é criticar o texto parodiado, mas apropriar-se das suas qualidades, assimilá-las e restituí-las de outra forma, num outro contexto, código e função. Por outro lado, o prazer da comida pode surgir ainda ligado ao da relação amorosa. Em “Batatas fritas” é o namorado que oferece batatas fritas à personagem Berta. Esse prazer é todavia reprimido pela sociedade, numa incursão mais uma vez por questões de género social “Berta gostava muito de batatas fritas. Nos tempos hipocondríacos e de embuste em que vivemos é proibido comer batatas fritas. Ainda por cima Berta era obesa e diabética.” (LOPES, 2018, p. 44). Berta comeu batatas fritas oferecidas pelo namorado meigo que lhe fazia as vontades, sem sofrer o castigo esperado pela sociedade que marginaliza os obesos. A conclusão é “Esta é uma história doce. Só não é autobiográfica porque pessoalmente não gosto de batatas fritas.” (LOPES, 2018, p. 44). A sua identificação com a personagem é pois através do indivíduo marginalizado, mais concretamente da mulher, que não corresponde ao comportamento e ao modelo estético impostos pela sociedade. Outro texto da recolha *Estar em casa* que retrata o eu lírico/narradora autodiegética é o texto “Cómica”, que nos confirma que esse comportamento associal tem a ver com o seu aspeto físico. Nesse texto descreve-se a si própria como “muito gorda”: “Como estou muito gorda, senti-me o Bucha do Bucha e Estica a fazer um gag.” (LOPES, 2018, p. 61). Em *Manhã*, o peso já é uma questão: “Aos 26 anos pesava 39kg. Aos 50 pesava 105 kg. Sou certamente a Alice no País das Maravilhas” (LOPES, 2015, p. 58). Nestes textos o comer em excesso ou a imagem física daí resultante não são sentidas como negativos ou fonte de sofrimento: “Senti-me contente [com o gag]. (...) Foi um momento divertido na farmácia. Nem vale a pena acrescentar que a minha tensão

estava boa. Haja saúde!” (LOPES, 2018, p. 61). Ou seja, a narradora aponta para o facto de a sociedade apresentar a obesidade como causa de problemas de saúde, o que nem sempre se verifica, como no episódio narrado e utilizar a saúde como um pretexto para justificar a crítica permanente àqueles que não correspondem ao modelo estético imposto pelo *mainstream*. O final “Haja saúde” é a apologia de outro modelo que vai ao encontro das novas teorias do conceito positivo do corpo gordo, mas saudável e feliz. É uma alteração em relação à coletânea *Irmã barata. Irmã batata*, em que num excerto se afirma: “Não me acho velha. Acho-me feia e gorda. E afinal já me acho velha por me achar feia e gorda.” (LOPES, 2014, p. 410). Em *Manhã* já se desenhava essa abordagem positiva presente em *Estar em casa*: “Todas as pessoas são bonitas. As modas é que são estúpidas.” (LOPES, 2015, p. 66).

Por outro lado, o amor tem que continuar a ser substituído pela escrita, uma vez que continua ausente, visto que a sua gata Lu, a quem é dedicada a obra, morreu e é ela que é vista como o sujeito de amor “A Lu amava-me muito.” (LOPES, 2018, p. 79). Também o contacto físico, componente do amor, é apresentado no texto apenas com a gata: “De uma vez demorei-me mais, ao voltar a casa, a Lu pôs-me uma pata no peito com muita força. A Lu amava-me muito” (LOPES, 2018, p. 79) ou ainda

A minha gata Lu morreu  
está sempre viva  
mas agora não lhe posso  
dar festinhas (LOPES, 2018, p. 79)

A gata Lu e as suas ações correspondentes às de um parceiro amoroso apontam para o lugar vazio de pessoas que poderiam preencher o papel de Lu. A isso obsta o facto de não ter confiança nas pessoas: “No gato no cão no periquito acredito / em pessoas não acredito” (LOPES, 2018, p. 48), abrindo uma exceção para “as pessoas boas”

Sós gosto das pessoas boas  
quero lá saber que sejam inteligentes artistas sexy  
sei lá o quê  
se não são boas pessoas  
não prestam. (LOPES, 2018, 25)

Essa necessidade de companheiro, marido ou namorado, como se queira, continua nesta última coletânea, como se vê no poema “O zero e o um”:

Quis sempre  
ter um namorado  
e só um  
o que me custava  
era não ter nenhum. (LOPES, 2018, p. 21)

apesar de parecer mais apaziguada ou menos premente, pois refere-se ao passado.

Sempre em *O prazer do texto*, Barthes fala ainda de cada língua (ou sistema falado) como carregando consigo todo um sistema de ficções, mundos construídos por uma sociedade, na verdade diversos sistemas consoante os grupos da sociedade, mas com um denominador comum – a ideologia, a *doxa* dessa sociedade, que acabamos por habitar (BARTHES, 1973, p. 47). Ora o título da coletânea é *Estar em casa*. Esta casa será o sistema falado, sistema cultural que Adília habita e a casa física em si – *Estar em casa* é habitar um espaço vital em dialética com o mundo e apresenta a vida e o modo como a autora se enraíza no dia a dia nesse canto do mundo. Casa, lugar de intimidade e de ações de que se desprende a intimidade protegida, no presente e do passado “Ler, escrever, ouvir música, andar a pé, brincar.” (LOPES, 2018, p. 55). O seu ser poeta é o ser poeta no mundo que a rodeia, quer dizer nessa ficção construída. Bachelard, em *Poétique de l'espace*, afirma que ao valor da proteção da casa se acrescentam também valores imaginados e que esses serão os dominantes (2013, p. 17). Esse espaço vivido (pelas emoções, sentidos e relações várias) sê-lo-á com todas as particularidades da imaginação. Também Adília, narradora/autora, se afirma em ligação profunda com o espaço que habita “Sou deste lugar / como as árvores / e as coisas” (LOPES, 2018, p. 38). As coisas, às quais atribui uma grande importância (“Tenho um parti pris de choses”, LOPES, 2015, p. 89) estão desde logo presentes na capa do livro, fotografia de brinquedos antigos, tirada na casa da autora, o que orienta de imediato o leitor para as memórias de infância. “Ser sempre criança”, “Memória / puzzle” (LOPES, 2018, p. 36 e 57) são alguns dos versos que remetem para esse ambiente do passado rememorado e transformado, mas também todas as citações dos familiares e as histórias da vizinhança. A casa compreende o pequeno

mundo habitado que a rodeia num espaço ainda familiar – o universo pessoal do eu lírico ou da autora/personagem Adília Lopes. Por isso são citados os primeiros habitantes da casa – o pai que surge nas fotografias do início, a mãe, a tia Paulina e a gata Lu.<sup>15</sup> Mas a casa é sobretudo habitada por livros, cujas vozes e imagens povoam o universo do eu de Adília. “Melhor casa / do que a prosa / não há” (LOPES, 2016, p. 65, em “Fuzzy-Felt”). São inúmeros os autores referidos, citados direta ou indiretamente. Também no campo das citações se introduz a falha, o espaço-entre, neste caso entre o mundo cosmopolita das leituras eruditas, e o mundo “tuga”, o mundo de Arroios, o mundo da proximidade familiar, agradável, mas *menor*, porque sem grandeza e pobre: “As pessoas pobres eram muito mal tratadas nos hospitais antes do 25 de Abril. Tive a sorte de crescer no Pátio das Cantigas, na Aldeia da Roupa Branca” (LOPES, 2018, p. 37). Esta alusão a filmes antigos traz consigo imagens de uma mundovivência particular, faz uma referência evidente à feliz mediania, banal e corriqueira. É um sentimento de topofilia que se desprende deste mundo “tuga” apesar do sofrimento:

Antigamente havia  
a casa de estar  
e a casa de jantar  
e havia fome  
como hoje (LOPES, 2018, p. 77)

É um modo pessoal de ver o mundo, pois a língua – lugar que habita – é influenciada pelo espaço que nos rodeia, do mesmo modo que o ser é influenciado por esse espaço, como afirma a epígrafe de Teixeira de Pascoaes:

Ah, se não fosse a névoa da manhã  
E a velhinha janela, onde me vou  
Debruçar, para ouvir a voz das cousas,  
Eu não era o que sou. (LOPES, 2018, p. 33))

Ouvir a voz das coisas parece ser aquilo que Adília faz nesses textos aparentemente simplistas que retratam o quotidiano familiar

---

<sup>15</sup> Embora as palavras do pai não sejam citadas, mas apenas as das familiares do sexo feminino.

lisboeta da classe média e que vão construir, como uma literatura oral, uma *doxa*, essa mulher gorda, mas saudável e feliz, ainda que algo decepcionada.

O espaço como influência do ser é um tema recorrente em diversas disciplinas e um conceito pertinente para a compreensão da obra de Adília Lopes. Edward Hall em *La dimension cachée*, afirma que tudo o que o homem é e faz está ligado à sua experiência do espaço, que o nosso sentimento do espaço resulta da síntese de numerosos dados sensoriais, de ordem visual, auditiva, quinestésica, olfativa e térmica e ainda que as relações humanas, tanto pelas suas ações, como pelos seus afetos, juntamente com a cultura estruturam o mundo perceptivo (HALL, 1971, p. 222). Segundo Yi-Fu Tuan, conhecer uma pessoa é frequentemente associado a conhecer a sua casa e o seu mundo (1996, p. 940). É isso que a escritora/poeta/personagem faz nesta obra ao abrir-nos as portas da sua casa e do seu pequeno mundo. A pertença ao lugar determina o modo de ser da pessoa que o habita, do mesmo modo que o lugar também é visto, lido, vivido segundo os olhos de quem o habita e por quem foi construído, numa relação que corre nos dois sentidos.

Retomando a pergunta sobre os atributos da carochinha/Adília podemos dizer que a mulher desenhada em *Estar em casa* é uma mulher carente, mas apaziguada, que se inscreve num mundo tradicionalmente feminino – o da casa e das mulheres que a povoaram (mãe, avó, tia, criadas da vizinhança) – e em que o mundo dos afetos reais e não sonhados se conjuga no feminino “A minha gata Lu / era mansa meiga bondosa macia / minha filha e minha mãe” (LOPES, 2018, p. 80). É também uma mulher que aceita a imagem diferente, socialmente vista como negativa, vivendo a sua gordura de forma positiva: o género feminino sem ditames sociais de aspeto físico. Esta aceitação (relativa) da falta de amor só foi possível pela topofilia – a ligação afetiva entre a pessoa e o lugar, o amor do lugar, difuso como conceito, mas vivido e concreto como experiência pessoal feliz, de refúgio no mundo da infância, das leituras, dos animais domésticos (a que se opõe o mundo de um círculo mais exterior, que pode ser cruel). Esse pequeno mundo de que vai ouvir a voz das coisas e construir, como na poesia oral, o seu romance tuga em poema, problematizando (parodiando?) mais uma vez um género antigo o *rimance*. É ainda o texto da sublimação da falta de prazer sexual pelo prazer da língua – gozo praticado num jogo com os códigos, os géneros que tem que desfazer para chegar a esse texto de prazer e gozo para

si e para o leitor e para se afirmar como *mulher poeta*, o atributo mais importante desta carochinha, que escreve para se percorrer, e para no meio desta citação paródica do mundo *tuga* e do mundo aristocrático das leituras eruditas criar e afirmar, escrevendo, o seu próprio ser.

## Referências

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris:Seuil, 1973.

HALL, E. *La dimension cachée*. Paris:Seuil, 1971.

HUTCHEON, L. *A theory of parody. The teaching of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.

LOPES, A. *Dobra*: Poesia Reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

LOPES, A. *Manhã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

LOPES, A. *Bandolim*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2016.

LOPES, A. *Estar em casa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

MUSSET, A. *On ne badine pas avec l'amour*. Paris: Société d'Enseignement Supérieur, 1979.

TUAN, Yi-Fu. Home and World, Cosmopolitanism and Ethnicity Key Concepts in Contemporary Human Geography. In: DOUGLAS, Ian; HEGGETT, Richard; ROBINSON, Mike (ed.). *Companion Encyclopedia of Geography The environment and Human Kind*. London; New York: Routledge, 1996.