

ADÍLIA & ANA C.: PERFORMANCES AUTORAIS

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO: Desenvolve-se um estudo comparativo entre a criação poética de Adília Lopes e de Ana Cristina Cesar no que diz respeito à ficcionalização de referências autobiográficas para a constituição de um sujeito lírico no/pelo texto. Por meio da leitura de poemas pertencentes aos livros *Bandolim*, de Adília, publicado em 2016, e *Poética* (2013), que reúne toda a obra de Ana C., evidencia-se como ambas as poetas se servem da narrativização do verso para criar uma prosa conversacional endereçada à primeira, à segunda e à terceira pessoas do discurso. Por fim, reinvestindo na relação entre linguagem e experiência, conclui-se que tanto Adília quanto Ana C. criam poéticas híbridas, intertextuais e que deslegitimam os gêneros literários.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea brasileira e portuguesa. Autobiografia. Sujeito Lírico. Adília Lopes. Ana Cristina Cesar.

ADÍLIA & ANA C.: AUTHORIAL PERFORMANCES

ABSTRACT: It is developed a comparative study between the poetry creation of Adília Lopes and Ana Cristina Cesar regarding to the fictionalization of autobiographical references for the lyrical subject formation in/by the text. Through reading poems that belongs to the book *Bandolim*, by Adília, published in 2016, and the book *Poética* (2013), which gathers all the works by Ana C., it becomes evident how both poets use of the verse narrativization practice and how they create a conversational prose addressed to the first, second and third-person point of view. Ultimately, we conclude that both Adília and Ana C. reinvest in the relation between language and experience and as consequence they create hybrid poetics made by intertextuality and by the delegitimization of literary genres.

KEYWORDS: Brazilian and Portuguese contemporary poetry. Autobiography. Lyrical Subject. Adília Lopes. Ana Cristina Cesar.

ABBA

Gosto mais dos ABBA do que de Wagner. Mas também sei/ gostar de Wagner. Chegou, voltou, a Adília Parabellum, a Anna/ Livia Pluhurabelle, uma personagem de Joyce. As armas desar-/mantes da Rosa Maria Martelo certamente.

1/1/16

(LOPES, 2016, p. 88)

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Docente do Instituto Federal Goiano *Campus* Hidrolândia. Integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás, *Campus* Cora Coralina. E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br.





O tempo fecha.

Sou fiel aos acontecimentos biográficos.

Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não/ largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarros! O/ que faço aqui no campo declamando aos metros versos/ longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e/ agora não sou mais severa e ríspida:/ agora sou profissional. (CESAR, 2013, p. 79)

Os leitores da poesia de Ana Cristina Cesar (1952-1983), também registrada em seus poemas sob os pseudônimos de Ana Cristina C., Ana Cristina ou simplesmente Ana C., encontram ressonância direta de seus textos com os da poeta portuguesa Adília Lopes (1960-), principalmente no que diz respeito aos processos de figuração do sujeito lírico que é constituído por meio de uma relação dialética entre as referências autobiográficas e a ficção. Os dois poemas utilizados como epígrafe trazem misturas de referenciais diversos que desestruturam a possibilidade de uma reprodução autobiográfica e/ou memorialística de segunda categoria. Neles, os signos relacionados aos aspectos autobiográficos são transfigurados para um palco de mesclas entre significantes diversos. No primeiro poema, Adília entrelaça significantes provenientes de diferentes campos e os correlaciona em um jogo (jeu) de escritura² que aniquila a possibilidade de um significado transcendental. Nos dois primeiros versos do poema "A&BA", o sujeito poético, desde o título, joga com os limites entre arte, experiência e referências da literatura e da música. Ao mesmo tempo, esse sujeito se interessa pelas canções da banda sueca ABBA e aprecia as óperas de Richard Wagner. Inserindo-se no poema por meio de uma rasura³ (rature), o sujeito lírico passa se identificar, também, com personagens da ficção de James Joyce, que, por seu turno, é uma das principais fontes intertextuais presentes na poesia de Adília. No último verso, em uma espécie de "crítica da crítica", a poeta portuguesa entremeia a seus hiperlinks discursivos o título de um estudo a respeito de sua poesia: "As armas desarmantes de Adília Lopes", que integra a obra A forma informe (2010), de autoria de Rosa Maria Martelo. Nesse ensaio, Martelo destaca uma das características da poesia de Adília, no que se refere ao tratamento dos

_

² Em *Glossário de Derrida*, Santiago (1976) explica que o conceito de *jeu* aparece em Derrida como a possibilidade de destruição de um significado transcendental: "Derrida escreve que '[...] se a totalização não tem sentido, não é porque a infinitude de um campo não pode ser abrangida por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo, isto é, a linguagem, e uma linguagem finita, exclui a totalização: este campo é o de um jogo, isto é, o *de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito*'. O jogo é sempre *jogo de ausência e de presença*, mas se quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência, é preciso pensar o 'ser' como presença ou ausência a partir da possibilidade de jogo, e não inversamente". (SANTIAGO, 1976, p. 53, grifos nossos)

³ No sentido empregado por Derrida, a rasura instaura uma economia vocabular por meio de expressões irônicas, que devem ser entendidas como manifestações da desconstrução dos sentidos totalizantes. (DERRIDA, 2008)

aspectos autobiográficos nos textos poéticos: "Há nele[s] uma espécie de nudez que é quase incómoda. Como se, neste caso, fôssemos mesmo convidados a ir além da entrada e surpreendêssemos a poetisa no espelho, no interior de sua casa" (MARTELO, 2010, p. 236). Por outro lado, no poema de Adília, o jogo intencional de significantes desterritorializa os significados dos hipotextos tanto de sua suposta autobiografia quanto da crítica feita à sua poesia. Logo, a escrita poética de Adília, bem como veremos nos textos "inespecíficos" (GARRAMUÑO, 2014) de Ana C., funciona como "suplemento de escritura", o que, na concepção de Derrida (2008), são jogos suplementares de substituições feitas no espaço da desconstrução e, portanto, fora da metafísica da presença. Nossa aproximação entre a poesia de ambas procurará evidenciar, então, como Adília e Ana C. se servem de estratégias performáticas para a construção de um eu autoral e especular constituído no/pelo texto a partir de gêneros, discursos e temáticas variadas. Nos poemas "Uma psicanalista" e "A espada", de Adília, veem-se tais propostas de criação poética feitas como suplemento de escritura:

UMA PSICANALISTA

Aos 21 anos, consultei uma psicanalista medonha. O consultório dela era uma casinha que me lembrou logo a casinha de chocolate. Foi o que me valeu. A literatura salvou-me sempre. Pensei com os meus botões enquanto pude pensar com os meus botões: sei muito bem quem é esta mulherzinha! és a bruxa da casinha de chocolate! já percebi tudo. Tenho de ser muito esperta se quero sair daqui com vida. Fui muito esperta.

27/7/15 (LOPES, 2016, p. 120)

A ESPADA

Encontrei cá em casa a espada do meu bisavô militar nascido no século XIX. Estava num guarda-fato com sapateira. Ficava bonito dizer que encontrei a espada na sapateira. Mas acho que não cabia lá, era grossa de mais. Encontrei-a na gaveta por cima da sapateira. Acho que foi assim.

Que farei eu com esta espada?

Para mim é tudo literal. Só acredito em traduções literais.

26/7/15

(LOPES, 2016, p. 123)



Ao se valer de elementos combinatórios, a saber, fatos vinculados à memória afetiva e a elementos autobiográficos, a poeta portuguesa os concatena a outros intertextos por meio de uma dicção irônica que desestrutura a realidade dos fatos. A presença da voz irônica⁴ nos poemas de Adília funciona como o eixo motriz que desloca os sentidos dos elementos resgatados e utilizados como matéria de poesia, fazendo como que o leitor não associe seus poemas a textos puramente autobiográficos. Logo, a persona Adília torna-se, em seus livros, uma personagem da autora Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira⁵: "Sou o binómio de Newton de Fernando Pessoa" (LOPES, 2016, p. 210). De modo similar, Ana C. também se apresenta como uma criação ficcionalpoética da autora Ana Cristina Cesar: "A gente sempre acha que é/ Fernando Pessoa" (CESAR, 2013, p. 243). Os registros autobiográficos de ambas são transfigurados na poesia por meio de uma ficcionalização do sujeito lírico no presente da escrita poética. Nos vários textos híbridos assinados por Ana C., por exemplo, como destacado por Marcos Siscar (2016), há uma teatralização e/ou encenação de sua intimidade⁶. A discursividade em Ana C., assim como em Adília, é entrelaçada a hipotextos diversos, ou seja, referências a nomes, citações, trechos de obras e/ou imitação de estilos por meio de pastiches. Essas construções poéticas são verbalizadas por meio de uma dicção irônica que destaca o esvaziamento do sujeito empírico/real para a construção de um eu textual.

No poema de Ana C., utilizado como segunda epígrafe deste ensaio, também são articulados elementos de ordem autobiográfica de forma irônica, que desestruturam a construção de um relato fidedigno: "Sou fiel aos acontecimentos biográficos. / Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não/ largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarros! O/ que faço aqui no campo declamando aos metros versos/ longos e sentidos?". Ao figurar aspectos de si mesma e, ao mesmo tempo, desestruturá-los, Ana C. torna-se, de acordo com Barthes (2004), um "escriptor", uma vez que "[...] o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem." (BARTHES, 2004, p. 60). Os poemas de Ana C. abrem, nessa perspectiva, espaço para cruzamentos de discursos e fissuras nas quais há um "oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem perder toda a identidade, a começar pela do corpo que a escreve" (BARTHES, 2004, p. 57). Pensada sob a ótica barthesiana de escrita aberta, múltipla e teatralizada, Ana C. se abre aos leitores por meio de várias confluências textuais, sobretudo pautada nos gêneros confessionais. Vale lembrar que a poeta brasileira escreveu no momento da

⁴ Rosa Maria Martelo (2004), em "Adília Lopes - ironista", destaca como a poeta portuguesa entrelaça elementos da literatura canônica e de outras manifestações da cultura pop por meio de uma ironia dessacralizadora e reflexiva.

⁵ Nome civil da poeta. Sobre o problema da criação da identidade autoral como processos libertários que vão em via oposta à identidade socialmente imposta e associada ao nome próprio, ver Rosa Maria Martelo (2019), em "A luva e a mão (uma história de salvação)".

⁶ Sobre as performances autorais presentes na escrita de Ana C., ver o estudo de Siscar intitulado "Ana C. aos pés da letra", que integra a obra *De volta ao fim*: o "fim das vanguardas" como questão de poesia (2016).

Criação & Crítica

ditadura civil-militar (1964-1985) — imposto pelos governos de Castelo Branco até Figueiredo — e que seu lugar de escrita, diferentemente dos outros poetas lidos como "marginais" e ou da "geração mimeógrafo", mostra-se "defasado: ao mesmo tempo, participante e distanciado, consciente da institucionalização da geração e de sua dicção." (DI LEONI, 2016, p. 560). Sua poesia, aparentemente desconectada do contexto do regime repressor, traz uma dicção intimista, dialógica e fortemente vinculada às vivências da autora Ana Cristina Cesar, o que contribuiria com a desierarquização da sua linguagem poética. Em seus escritos, nota-se "[...] o *flash* cotidiano e o corriqueiro [que] muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada" (HOLLANDA, 2007, p. 11). No poema a seguir, pertencente ao livro *A teus pés* (1982), Ana C. evidencia esse entrelugar de sua escrita:

Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens.

A curriola consolava.

O assunto era sempre outro.

Os espiões não informavam direito.

A intimidade era teatro.

O tom de voz subtraía um número.

As cartas, quando chegavam, certos silêncios,

nunca mais.

Excesso de atenção varrido para baixo do capacho.

Risco a lápis sobre o débito. Vermelho.

Agora chega. Hoje, aqui, de repetente, de

propósito, de batom,

leio: "Contas novas", em letras plásticas.

Três variações de assinatura.

Três dias para o livro de cheques desta agência.

Demito a agente e o atravessador.

Felicidade se chama meios de transporte.

Saída do cinema hipnótico. Ascensão e queda e

ascensão e queda

deste império mas vou abrir um lacre.

Antes disso, um sus: pausa aqui. Ouve: "Como

em turvas águas de enchente..."

É lá fora. Espera.

(CESAR, 2013, p. 120, grifos nossos)

Se a "intimidade era teatro" e, nessa construção cênica, as "cartas, quando chegavam, certos silêncios, nunca mais", o sujeito lírico parece articular possibilidades de "psicografia do absurdo cotidiano" (HOLLANDA, 2007, p. 11). Na maioria dos escritos datados entre 1975 e 1982, Ana C. torna sua lírica um campo de experimentalismos de gêneros que são permeados por digressões – à maneira da escrita shandiana⁷ – ao discutir, por exemplo, eventualidades que perturbam a poeta no seu processo de escrita.

⁷ Referimo-nos ao estudo *Riso e melancolia* (2007), de Sérgio Paulo Rouanet.

Nota-se, sobretudo em *Luvas de pelica* (1980), o entrecruzamento da lírica aos elementos ficcionais, sobretudo na perspectiva de narrar eventualidades cotidianas por meio de vozes autodiegéticas: "[...] Fico quieta. Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence. Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabam" (CESAR, 2013, p. 55). Além disso, a dicção metaficcional torna a sua palavra poética autorreflexiva e, ao mesmo tempo, concebe ao leitor o papel decisivo de coparticipante na construção dos sentidos de seus escritos. Já na poesia de Adília, também se verificam elementos ficcionais utilizados no intuito de construir pequenas histórias líricas nas quais há registros que embaralham lembranças de leituras diversas a fatos (auto)biográficos. Os três poemas a seguir, os dois primeiros de Ana C. e o último de Adília, evidenciam essas práticas autoconscientes:

Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta. Esta mesma porta hoje fecho com cuidado; altivo.

Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco.

Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem. (CESAR, 2013, p. 281)

projeto para um romance de vulto

Você se importa de ler algo sórdido? Não, não é bem algo sórdido, pelo contrário, é uma página importante que testemunha a obsessão de registrar todos os pormenores de uma mente e todo o desenrolar da história do pensamento. Eu me curvo e me escondo ante o que escrevi ao me entregar totalmente a esta obsessão. E sinto inclusive o infeliz medo da tua leitura mas fico subitamente feliz porque percebo que deste medo posso fazer outros textos que tematizem o medo e depois falem do texto que escrevi para aplacar o medo e dos outros textos que escrevi para aplacar os primeiros textos.
(CESAR, 2013, p. 351)

FUZZY-FELT

Para a Arminda Judite Visconde

«Familles, je vous hais! Foyes clos; portes refermées; possessions jalouses du bonheur.»

Escrever à máquina é bélico como tocar piano pode ser Não gosto de belicismo mas gosto de escrever à máquina Melhor casa do que a prosa não há

Pobre e mal-agradecida percebe-se. Rica e mal-agradecida é que custa mais a perceber e é mais vulgar.

O sono da razão engendra monstros. O sonho da razão engendra monstros.

A escritora é uma pessoa. Espera-se que seja boa pessoa.

A panarquia da matemática
Alexandre Koyré

descomplicar

O Inferno são os outros continuemos (LOPES, 2016, p. 65 – 66)

As muitas facetas que Adília e Ana C. incorporam à sua escrita poética se firmam por meio de várias redes intertextuais, que vão desde a literatura canônica a nomes de artistas do universo *pop*. Dentre as principais questões que podem coincidir na poesia de ambas, verifica-se a criação de autorretratos por meio de uma poesia em prosa que radicaliza com a sintaxe e que evita, na grande maioria dos poemas, os elementos típicos da versificação, tais como os *enjambements*. Os estranhamentos dos leitores no primeiro contato com a poesia de Ana C. e de Adília aparecem na tentativa de desvendar se o que estão lendo é mesmo poesia.

A nosso ver, podemos elencar como princípio constituinte de grande parte das obras das poetas em questão o problema da inespecificidade e do não pertencimento a um campo discursivo específico, tal como assegura Garramuño (2014), bem como da transgressão das normas formais estabelecidas e do rompimento de fronteiras em prol de uma combinação ou fusão de elementos díspares que tornam as escritas híbridas. Krysinsky (2013) destaca que a prática do hibridismo se constitui como uma estratégia discursiva na qual há o cruzamento de conhecimentos diversos. Feitas por meio de jogos de linguagem, que podem ser constatados em poemas arquitetados em formas de puzzles, as poesias de Ana C. e de Adília nivelam os gêneros literários e de outras áreas do conhecimento por meio de um dispositivo de aplanamento dos discursos. Para Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017, p. 11), em *A máquina performática: a literatura em campo experimental*, trata-se de "abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e

construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos". A escrita performática, tanto nos poemas de Ana C. quanto nos de Adília, transcorre no tempo presente e seu registro se instaura por meio de conversas informais:

correr em vez de caminhar ou apenas ficar quieta e simplesmente rir-rir – à toa O que se pode fazer.

Há qualquer coisa de perverso no jeito em que a gente diz – não [é nada, não é nada.

Não usar a palavra bliss em vão. Bliss ou é do tipo que não se [nota porque

passa numa película de suavidade ou então é do outro tipo, a falsa [bomba

hidráulica que quase amassou o cliente de Holmes que acabou [perdendo o

polegar porque afinal se tratava de dinheiro falso – Atenção, o bliss que te amassa a cabeça é moeda falsa (ver moral instrutiva do conto de KM com o mesmo nome).

Reler o livro com seriedade.

Fazer menos concessão.

Que medo é esse de ir a Paris com o Chris (Olha só a rima que só hoje percebi), e ver enfim uma cidade bela como outra qualquer, sem mitomania?

polegar perdido

"Well", said our engineer ruefully, as we took our seats to return to London, "it has been a pretty business for me! I have lost my thumb, and I have lost a fifty-guinea fee, and what have I gained?" "Experience", said Holmes, laughing. "Indirectly it may be of value, you know; you have only to put into words to gain the reputation of being excellent company for the remainder of your existence."

Sir Arthur Conan Doyle, The Engineer's Thumb, in *The Adventures of Sherlock Holmes* (CESAR, 2013, p. 224)

O poema acima faz uma transposição sutil – "polegar perdido" – que está presente em uma referência das várias leituras realizadas por Ana C. Trata-se de uma citação da obra de Conan Doyle, e que passa, então, a integrar a arquitetura textual da poesia da autora de *Correspondência completa*. Já o primeiro poema embaralha elementos de discursos distintos que estão relacionados tanto ao contexto canônico



quanto ao da cultura de massa. Em um primeiro plano, nota-se traços de um diálogo com um possível interlocutor – "o bliss que te amassa a cabeça é/ moeda falsa (ver moral instrutiva do conto de KM/ com o mesmo nome)" –

que, nesse caso, é o leitor. Esse mesmo leitor torna-se íntimo da poeta e é quem, na maioria das vezes, o sujeito lírico se dirige, falando-lhe "a teus pés" e ao pé do ouvido:

É para você que escrevo, hipócrita. Para você – sou eu que te sacudo os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento. Me jogo aos teus pés inteiramente grata: bofetada de estalo, decolagem lancinante, baque de fuzil. É só para você e que letra tán hermosa – Exaltação – Império Sentido na Avenida – Carnaval da síncope. Pratos limpos atirados para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mas exato descendo sobre a sua cabeleira de um só golpe de carícia, e o teu espanto! (CESAR, 2013, p. 245)

A autoexposição das intimidades de forma teatralizada, ou seja, a impressão de que adentramos ao universo da casa de Ana C. e de que passamos a acompanhar e a conviver com seus dilemas pessoais também é comum na escrita poética de Adília. Entretanto, embora marcada por intensa mescla de intertextos, nos poemas da autora de Um jogo bastante perigoso (1985) deparamo-nos com a concatenação de discursos de outras áreas do saber que são articulados à subjetividade lírica. Os experimentalismos, comuns à poesia de Ana C., também são marcas constituintes do discurso poético adiliano que, por sua vez, deslegitimam a ordem e os sentidos das referencialidades as quais pertenciam. No poema "Mt 18, 22", por exemplo, há uma construção que interrelaciona elementos de ordem autobiográfica às leituras e aos conhecimentos de Adília sobre a bíblia. Nele, verificamos como a poeta se serve de um aspecto tratado pelo evangelho de Mateus, capítulo 18, que é deslocado para o campo das ciências exatas, mais especificamente da análise combinatória da matemática. Tais discursos se interrelacionam à noção de binômio de Newton e, também, à proposta fragmentária do sujeito presente nos heterônimos de Fernando Pessoa, sobretudo nas figuras do futurista Álvaro de Campos e do próprio Fernando Pessoa ortônimo. Nesses intercâmbios discursivos aparentemente improváveis, lemos:

Mt 18, 22

70!x7 = (70x69x68x...x3x2x1)x(7x6x5x4x3x2x1)

O factorial de um número, um número inteiro, é o produto desse número por todos os números inteiros inferiores a esse número. O factorial do número n escreve-se n!

$$n! = n x (n - 1) x (n - 2) x ... x1$$

Exemplos:

1! = 1 2! = 2x1 = 2 3! = 3x2x1 = 6 5! = 5x4x3x2x1 = 1207! = 7x6x5x4x3x2x1 = 5040

Os factoriais são usados em cálculo de probabilidades. O binómio de Newton, de que Fernando Pessoa fala num poema de Álvaro de Campos, usa factoriais. (LOPES, 2016, p. 217)

A menção ao versículo 22, do livro 18 do Evangelho Segundo Mateus – primeiro livro do Novo Testamento – apresenta um fato curioso que foi detectado nas leituras de Adília. Nesse capítulo em específico, o livro de Mateus apresenta os ensinamentos contidos nas parábolas da ovelha perdida e do servo impiedoso para, então, apresentar aos fiéis como seria possível se chegar ao reino dos céus. Especificamente na segunda parábola, o apóstolo Pedro pergunta a Jesus quantas vezes ele deveria perdoar ao próximo mediante aos infortúnios sofridos. O versículo 22, então, traz: "Jesus respondeu: Eu lhe digo: Não até sete, mas até setenta vezes sete" (BIBLIA, 2010, p. 754). Pautada na infinitude de possibilidades de conceder o perdão ao próximo, a poeta liga tais possibilidades à ideia de combinações infinitas presentes na análise combinatória – feita pelos números fatoriais – e utilizada nos cálculos de probabilidades. Tais reverberações ainda se associam às memórias da poeta em seus estudos iniciais de Física, no início de sua carreira que, também, irão combinar-se à multiplicidade de sujeitos da poesia pessoana. Logo, entendemos que a estrutura em abismo tão comum na escrita em mise en abyme (DÄLLENBACH, 1977) destaca os espelhamentos de discursos oriundos de meios diversos na poesia de Adília no intuito convergir para o aplanamento dos gêneros. Outro poema intrigante do livro Bandolim também articula referências deslocadas do universo literário, bíblico e do cotidiano de Maria José. Nesse poema em específico, a ironia presente no discurso paródico (HUTCHEON, 1985) joga com os elementos transcontextualizados para, então, expressar marcas de subjetividade:

Sete anos de pastor Jacob servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
mas não servia ao pai, servia a ela
escreve Camões
Labão obriga Jacob
a casar com Lia
Lia era feia
Lia era feia porque tinha os olhos ramelosos
isto Camões não diz

mas vem na Bíblia
vem no Livro de Génesis
no capítulo 29 versículo 17
(Gn 29, 17)
noutras traduções não se trata de remelas
mas de olhos tentos ou ternos
também pode ter sido isso
tem o mesmo efeito das ramelas
é o que diz Agustina num romance:
o ditado não é com vinagre que se apanham moscas
funciona para as moscas
para pessoas não é bem assim
às vezes é com vinagre

12/9/15

(LOPES, 2016, p. 169, grifos no original)

No caso específico de Adília, há travestimentos de máscaras diversas pelo sujeito lírico que são associadas a significantes desprovidos dos significados, tal como Deleuze (2011, p. 2) entende como puro devir em sua A lógica do sentido: "o puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da ideia, na medida em que contesta ao mesmo tempo tanto o modelo como a cópia". Essas inversões na criação de um eu textual estão relacionadas à perspectiva de uma "identidade infinita" (DELEUZE, 2011) e, também, plural, aberta, tal como sugere Barthes (1991), ao opor os textes légibles dos textes scriptibles. Adília, seja no nível semântico quanto linguísticotextual, imita vários aspectos da escrita de Barthes, transformando sua poesia em textos escrevíveis, ou seja, escrituras movidas pelo prazer: "Escrevo escrevo escrevo escrevo almadamente. Almadamente é o contrário de desalmadamente. E é Almada Negreiros, Nomes de guerra" (LOPES, 2016, p. 129). Pertencente ao jogo dos textos plurais e ideais, tal como quer Barthes, o sujeito lírico tanto de Adília quanto de Ana C. utiliza outros suportes intertextuais feitos por meio de transcontextualizações irônicas com distância crítica de códigos que são colocados lado a lado nos hipertextos dessas poetas. Os poemas "The lusty men", de Adília, e "ainda faço pauta", de Ana C. articulam essas práticas paródicas:

THE LUSTY MEN

Aos 55, sinto-me Robert Mitchum, acho que é Robert Mitchum, no filme de Nicholas Ray The lusty men. Não posso agora ver esse filme, cito de cor. Vi esse filme na Cinemateca nos anos 80.

Robert Mitchum volta à casa da infância passados muitos anos. Vai direto a um esconderijo, por baixo da casa, onde guardou tesouros da infância. Os tesouros da infância ainda estão lá todos: livros infantis, brinquedos, objetos que para outra pessoa são lixo.

Um cowboy não faz coisas destas. Neste filme de Nicholas Ray faz.

Eu nunca saí da casa da infância. Ainda tenho os tesouros quase todos. Uma amiga disse-me: «o que tu tens lá em casa é lixo». Mas eu adoro este lixo.

9/6/15

(LOPES, 2016, p. 58)

ainda faço pauta:

o recolhimento

caipira sem assunto, como o filósofo da linguagem cada vez mais muda ou emitindo apenas o óbvio: boa tarde, faça um cozido, o passarinho, meu jardim, onde sento para ler Rosemberg e penso na década de 80 que não é mais 70, quando andávamos mais aflitos mas também mais articulados, identidade ou impressão de identidade em projetos de grupo, e até que havia a última mohicana pertencente a 60 que agregava e pensava a juventude e que devia lançar o alerta do sonho acabou, o sonho de 70, a juventude ainda tinha uma inteligência que produzia projetos, e em 80 a última mohicana não está nem aí, não vai ao circo, espera um filho e estuda com os mais velhos, como se estivesse entrando na maioridade. À noite a teoria não se aguenta, Rosemberg dá lugar a Joyce, e entrementes sou uma dona de casa caprichosa, envelhecendo, que depois do serviço se senta na poltroninha para ler romances ingleses ou rever cartões-postais de uma viagem à Itália ou cartas que recebia periodicamente do Brasil e de vez em quando pensar em móveis caros e na liberação dos discurso e da inteligência (wit) fluente como único ato de amor possível neste espaço.

a propósito de Glauber. O século do cinema 23.1.81 (CÉSAR, 2013, p. 238)

As figurações do sujeito lírico presentes nesses e na grande maioria dos poemas de Adília e de Ana C. colocam em xeque a gênese do conceito de sujeito lírico, tal como é apresentada por Dominique Combe (2010), em seu estudo "A referência desdobrada – o sujeito lírico entre a ficção e a biografia". Segundo Combe, os estudos críticos e a teoria literária alemã opunham a noção de sujeito lírico à de sujeito "real", "autêntico" e "empírico" presentes nos gêneros autobiográficos. Contudo, as várias metamorfoses pelas quais o sujeito lírico sofreu, como também apontou Süssekind (2003), fizeram com que esse eu que fala no poema fosse o resultado da fricção entre ficção e autobiografia. Encarando, então, as evidências autobiográficas mescladas à ficção na composição do

Criação & Crítica

sujeito, as escrituras dessas poetas criariam "poemas de circunstância" na primeira pessoa endereçada em textos que são escritos no "aqui e agora":

É nos gêneros da poesia explicitamente reconhecida como "de circunstância", estreitamente ligados aos gêneros autobiográficos, que o "eu" é mais próximo do "eu empírico" do discurso referencial. Com efeito, pode-se dizer que é neles que ele atinge sua subjetividade máxima, definida inteiramente pela situação histórica e pelo quadro espacial, isto é, geográfico — "o que mantém relação com a pessoa, a coisa, o lugar, os meios, os motivos, a maneira e o tempo". [...] Os poetas de circunstância, enquanto sujeitos éticos, deixam que seu "eu" referencial se exprima livremente. (COMBE, 2010, p. 121)

A proximidade com as referências autobiográficas presentes nas poéticas de Adília e de Ana C. possibilita a representação de subjetividades máximas nos momentos aos quais são registrados, levando-se em conta o problema da alteridade. Os poemas presentes na obra *Bandolim*⁸, de Adília, e na *Poética*, de Ana C., são, quase todos, feitos a partir da narrativização dos versos, que apresentam microrrelatos e descrições de situações conversacionais. Na poesia de Adília, notam-se inúmeras construções de microbiografias de indivíduos pertencentes à família da poeta. São constantes não só em *Bandolim*, mas em *Manhã* e em *Estar em casa* as referências à mãe, às tias, à avó materna, à bisavó materna, ao avô Raul, ao tio Luís, bem como às professoras primárias de língua portuguesa, língua inglesa e da faculdade de letras. De forma irônica, nesses três livros, Adília joga com os limites entre arte e vida e faz questão de embaralhar tais referenciais aos seus leitores. Para ilustrar, trazemos uma das várias fotografias que estão inseridas na obra junto aos poemas que trazem para o universo da lírica as referências "autorais". Ao lado de uma fotografia de Adília, registrada nos anos 1975, propomos a leitura do poema "Anos 70":

ANOS 70

A cor do princípio dos anos 70 era um amarelo fabuloso. Era a cor do Lotus do meu Tio Luís novo. Esse Lotus era um carro desportivo de dois lugares. Sonhei andar nesse carro e impressionar as minhas colegas da escola porque elas eram antipáticas comigo, desvalorizavam-me. Nunca andei nesse carro. Foi pena.

10/5/15

(LOPES, 2016, p. 41)

⁸ Bandolim, publicado em 2016, é o segundo volume de uma série de livros que foi iniciado pela obra Manhã, publicada em 2015. Em 2018, Adília publicou Estar em casa e em 2020, Dias e dias.

28 Criação & Crítica



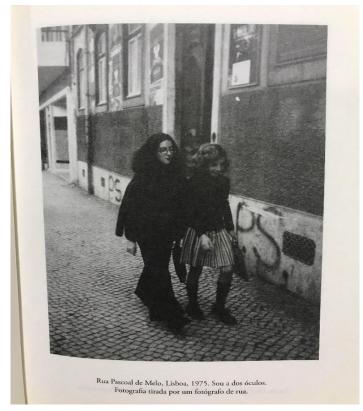


Figura 1 – Página 7 do livro Bandolim (LOPES, 2016)

Contudo, a tentativa de reconstruir uma trajetória retilínea dos aspectos da vida da poeta por meio da concatenação de elementos verbais e não verbais se torna falha. As diversas curvaturas e "dobraduras" apresentadas pelo texto denotam "pontos de vista" feitos por meio de variações e inflexões que destacam as singularidades. Em outros termos,

[...] se o mundo está no sujeito, nem por isso o sujeito deixa de ser *para o mundo*. [...] É mesmo nesse sentido que a lei da série infinita, a "lei das curvaturas", não está na alma, embora a série o esteja, embora as curvaturas aí estejam. É nesse sentido que a alma é uma "produção", "um resultado". [...] Dado que o mundo está na mônada, cada uma inclui toda a série dos estados do mundo; mas dado que a mônada é para o mundo, nenhuma contém claramente a "razão" da série, da qual todas elas resultam e que lhes permanece exterior como o princípio do seu acordo. (DELEUZE, 1991, p. 50, grifos no original)

Os fatos autobiográficos transcontextualizados nos poemas das poetas em questão se aproximam das discussões de Deleuze sobre curvaturas e dobraduras de si mesmos⁹. Portanto, não há uma transcendência e, por essa razão, fica impossível

-

⁹ Em *A dobra*: Leibniz e o barroco (1991), Deleuze retoma o universo filosófico de Leibniz e, a partir da concepção de alma como o "mônada" – sem porta, sem janela, sem transcendência – relacionada ao contexto barroco, no qual tudo se dobra, desdobra e redobra: "A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por

representar algo textualmente que não seja um jogo que se dobra às leis das curvaturas. A poesia de Adília e de Ana C., sob esse prisma, se torna hiper-realidade, simulação e simulacros, se a relacionarmos aos estudos de Jean Baudrillard (1991). Para esse filósofo francês, a simulação, hoje, não simula mais um território, um ser referencial ou uma substância. Tratam-se de modelos de "um real sem origem e nem realidade", ou melhor,

[...] tratam-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes da ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiperreal, doravante abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças. (BAUDRILLARD, 1991, p. 9, grifos nossos)

Partindo da proposta da hiper-realidade e da simulação de Baudrillard, os poemas de Ana C. e de Adília podem ser lidos como modelos combinatórios que se irradiam num hiperespaço sem atmosfera. Opondo-se à representação, os escritos de ambas "parte[m] do princípio de equivalência do signo e do real. [Eles] parte[m], ao contrário da utopia [e] da negação radical do signo como valor, parte[m] do signo como reversão e aniquilamento de toda referência" (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Em Ana C., o processo de escrita poética se constrói, indubitavelmente, por meio de jogos simulativos que embaralham os gêneros, sobretudos os confessionais, tais como a carta e o diário. Nos anos 1980, Ana Cristina Cesar já escrevia um tipo de poesia cuja envergadura de seus escritos apontava para uma "distensão identitária do eu", bem como da destinação de seu discurso a partir da "arte da conversação". Deixam de ser relevantes, na poesia de Ana C., a oposição entre lirismo e antilirismo e também entre experiência e experimentalismo, aspectos esses que levaram Silviano Santiago, em "Singular e anônimo", texto originalmente proferido aos mestrandos de Paris-III em 1985, a considerar que toda linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro", ou seja,

[...] o poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa. O poema não é um discurso em praça pública para a missa indistinta, nem papo a dois confluente e íntimo, apesar de ser linguagem em travessia — aclaremos. Paul Valéry disse preferir um leitor que lê muitas vezes um poema a muitos leitores que o leriam uma só vez. Nada de elitismo aí, por favor. O poema não é

menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a 'um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas". (DELEUZE, 1991, p. 17)



fácil nem difícil, ele exige – como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o desconhecido e o obstáculo. A escala da leitura. As exigências para a leitura são as mais variadas e múltiplas, o poema que as nomeie com clareza e destemor. Porque nomeando-as, abre-se a linguagem para a configuração do leitor. (SANTIAGO, 2002, p. 61-62)

O investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido, então, como modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, bem como o sentido de cada uma dessas instâncias e categorias (PEDROSA, 2014, p. 70).

Em *Luvas de pelica*, de 1980, a poeta brasileira esmaece os limites do gênero diário íntimo e da carta, transformando-os em textos em prosa cujo foco é o leitor. O destinatário – "você" – marca o prosaísmo das "anticartas": "De repente faço uma anticarta, antídoto do pathos. Estamos/ conversando em rodinhas quando você entra inesperadamente no salão" (CESAR, 2013, p. 61) e em "Fico quieta./ Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me/ pertence./ Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram. / "Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha/ volta, nas cadeiras da varanda" (CESAR, 2013, p. 55). Nesses e em vários outros escritos, Ana C. marca o não-lugar do discurso e expressa as angústias de um sujeito que transborda limites. Os poemas "no diário não diário 'inconfissões" e "simulacros de uma solidão" tratam dessas questões:

no diário não diário "inconfissões"

Forma sem norma Defesa cotidiana Conteúdo tudo Abranges uma na

Confissões – 17.10.68 (CESAR, 2013, p. 149)

simulacro de uma solidão

30 de agosto

Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, de chinelos de couro, um menino claro às gargalhadas. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.

9 de setembro

Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.



28 de agosto

Dia de festa e atemporal. Aniversário da Tatiana. Abrimos os armários de par em par. Não sei por que mas sempre que se comemora alguma coisa titio fica tão apoplético. Acho que secretamente ele quer que eu... (Não devia estar escrevendo isto aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.)

5 de agosto

Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui.

30 de janeiro

Que nostalgia no ar, meu Deus!

Hoje fui à casa de Ana levar um presentinho. Às vezes tenho a impressão de que esses presentinhos constantes são um embaraço. Eu se fosse dona de casa não permitiria certas coisas. Me dá um ennui, eu fico enjoada de ver tanta ignorância. Como as pessoas se ignoram! Depois de todos esses meses Sérgio resolveu dar o ar de sua graça.

8 de julho

Nós estamos em plena decadência. Eu e você estamos em plena decadência. A nossa relação está em plena decadência. Quando duas pessoas chegam a se dizer isso tranquilamente, é sinal de terra à vista. Nem tudo é um naufrágio na vida. Mas um dia eu ainda me afogo no álcool.

30 de novembro

Rita marcou hora comigo e não apareceu. Há muito tempo que eu não me sinto tão deprimida. Acho que vou ligar para a

9 de agosto

Primeira fotografia que deve entrar para o álbum: um entardecer primaveril no Parque da Cidade. Preciso comprar cola. Soube de fofocas em relação ao beijo de ontem. Como a Tatiana está obcecada com as suas fantasias! Eu ainda começo a me sentir emvolvida. Queria voltar ao atelier, leiloar tudo se necessário. Mas sentir as mãos livres, os passos soltos! Minha vida chega a um impasse.

10 de agosto

Estou lendo um manual de alemão prático. Tenho ido à praia. Vi o Joel de manhã, com a mulher dele.

8 de julho

Recomecei a ginástica. Hoje quase me matei antes do almoço. Fez um dia quente para a estação. Amanhã começo o estudo com os gêneros. Apesar de tudo eu tenho restrições. Mas o que há de fazer?

(CESAR, 2013, p. 204 – 205)

Nos dois poemas transcritos, nota-se como Ana C. problematiza as referências e brinca com as noções de tempo e de espaço. Ao fingir e dissimular possíveis descrições



de sua vivência, tais poemas "deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto a simulação põe em causa a diferença do "verdadeiro" e do "falso", do "real" e do "imaginário" (BAUDRILLARD, 1991, p. 9-10). A autoinserção da poeta de forma simulativa e hiper-real na escrita poética, no caso específico das poéticas de Ana C. e, também, de Adília, é visualmente identificada nas imagens construídas tanto em poemas em forma de diário e de carta quanto em dísticos ou versos soltos: "sou uma mulher do século XIX/ disfarçada em século XX" (CESAR, 2013, p. 247); "Lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa/ como um raio, a pedra no caminho é time que você tira de/ campo" (CESAR, 2013, p. 262). De forma semelhante, em Adília, visualizam-se em inúmeros poemas, tais como: "Acho uma maravilha que um arbusto dê flores amarelas/ quando estava previsto dar flores cor-derosa ou vice-versa. O jar-/dineiro de Duhamel não pensa assim. Il faut le rogner" (LOPES, 2016, p. 189) e em poemas formados por um ou dois versos: "A Felismina dizia: uma pessoa pode morrer por não dar um/ pum. Um pum não tem mal nenhum" (LOPES, 2016, p. 200); "Nos anos 70 havia raparigas em Lisboa que chamavam à/ menstruação a história. É bem achado" (2016, p. 206, grifos no original).

Nesses poemas, feitos de dois e três versos, bem como nos poemas utilizados como epígrafe, os sujeitos líricos saem de si para encontrar com o outro e com o mundo de por meio de uma linguagem descritiva e objetiva. Associados às descrições de lugares, pensamentos, pessoas e gestos, os elementos autobiográficos esmaecem o "pacto" autobiográfico, tal como o entende Phillipe Lejeune (2014), porque a relação fidedigna entre autor/narrador/personagem - no caso da narrativa ficcional - torna-se obsoleta. Nesse tipo de poesia, o sujeito se localiza no entre-lugar da autobiografia e da ficção. As experiências de escrita da portuguesa e da brasileira estão profundamente ligadas às hiperestesias da pós-modernidade, sobretudo no que diz respeito às sensações e ao tato que são estimuladas pelos diversos contatos com os outros sujeitos. Para Luciana di Leone (2014, p. 19), em Poesia e escolhas afetivas, as presenças da afetividade e do afeto, embora não sejam prerrogativas da poesia contemporânea, tais aspectos são norteadores da poesia brasileira e, a nosso ver, na portuguesa, porque "se constrói a partir de uma cena de leitura que alimenta as escolhas afetivas e alimenta a continuidade dos afetos produzidos e, ainda, explicitam essas escolhas como as que guiam os projetos". A linguagem poética estava, sob o prisma do primeiro estruturalismo, separada tanto do prosaísmo quando da "vida". Ana C., no Brasil, e Adília Lopes, em Portugal, são exemplos de escritas poéticas nas quais a linguagem poética torna-se transitiva, ao exigirem de leitores o desdobramento da significação. Nos poemas "linguística" e "33ª poética", lemos:

LINGUÍSTICA

para a Manuela Barros Ferreira



O Sr. Dinis disse-me: «Vomecê não casa? Fica para morgada. Se fosse mais novo, casava com vomecê.»

Já não tenho a certeza se o Sr. Dinis disse *vomecê* se *vossemecê* e se disse *não casa* ou *não se casa* e *casava* ou *casava-me*. Também não tenho a certeza se disse *fica para morgada* se *fica morgada*. De *morgada* tenho a certeza absoluta. O Sr. Dinis disse-me isto em 1996. O Sr. Dinis era mais velho do que eu, foi pastor no Alentejo e trabalhou na construção civil. Sabia poemas da tradição oral.

O enfermeiro Gilberto era angolano, tinha mais de 60 anos. Nos anos 90, em Lisboa, disse-me que, numa língua africana de Angola, crocodilo diz-se *djalanga*. Acho uma palavra muito boa para crocodilo. Crocodilo também é uma palavra muito boa para crocodilo. Pelo que me lembro, a palavra angolana é *djalanga*, não tenho a certeza absoluta.

A professora de yoga Mena era da Guiné. Disse-me que em Bissau, nos anos 60-70, osga dizia-se ôsgâ. E, quando uma pessoa fazia certa cara, dizia-se: «não faça cara de ôsgâ». A mena era pela minha idade. Fiz yoga nos anos 90 na Almirante Reis, em Lisboa.

3/5/15

(LOPES, 2016, p. 48)

33^a poética

estou farto da materialidade embrulhada do signo da metalinguagem narcísica dos poetas do texto de espelho em punho revirando os óculos modernos

estou farta dessa falta enxuta
dessa ausência de objetos rotundos e contundentes
do conluio entre cifras e cifrantes
da feminil hora quieta da palavra
da lista (política raquítica sifilítica) de supersignos cabais: "duro
ofício", "espaço em branco", "vocabulário delirante", "traço

[infinito"

quero antes

a página atravancada de abutres o zoológico inteiro caindo pelas tabelas a sedução os maxilares o plágio atroz ratas devorando ninhadas úmidas multidões mostrando as dentinas multidões desejantes



diluvianas bandos ilícitos fartos excessivos pesados e bastardos a pecar e por cima

os cortinados do pudor vedando tudo com goma de mascar.

out. 75 (CESAR, 2013, p. 325)

Tanto o poema "Linguística" quanto "33ª poética" partem, a princípio, de aspectos da metalinguagem para evidenciar as confluências entre memórias afetivas e figurações do sujeito poético. No caso de Adília, a referência a microbiografias de pessoas com as quais a poeta teve contato foram importantes para a construção de sua subjetividade no/pelo texto. A persona Adília é feita na sua interação com as memórias de textos lidos, com os contextos vividos e com a suas vivências cotidianas. Já no caso específico de Ana C., o poema metalinguístico também aponta para uma dicção paródica que distorce noções pré-estabelecidas, sobretudo as noções de homem/mulher e textos/discursos definidos. Por fim, ambas as poetas se apresentam de modos multifacetados em seus escritos poéticos, aspectos, esses, que fazem os leitores repensarem o lugar da subjetividade lírica em poemas que fazem questão de esmaecer limites cristalizados que definiam, até então, o que se pensava sobre a poesia lírica.

Referências

AGUILAR, G.; CÁMARA, M. *A máquina performática*: a literatura em campo experimental. Tradução Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BÍBLIA, N. T. Mateus. In: *Bíblia sagrada*. Nova versão internacional. Bíblica: Brasil, 2000, p. 754-755.

CESAR, A. Poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit speculaire* : essai sur la mise en abyme. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

DELEUZE, G. *A dobra*: Leibniz e o Barroco. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas/SP: Papirus, 1991.



DELEUZE, G. Lógica do sentido. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DI LEONE, L. Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70. Remate de Males, Campinas, SP, v. 36, n. 2, p. 559-579, 2016.

DI LEONI, L. *Poesia e escolhas afetivas*: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, F. Formas da impertinência. In: KIFFER, A; GARRAMUÑO, F. *Expansões contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 90 – 108.

HOLLANDA, H. 26 poetas hoje – antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2007.

KRYSINSKI, V. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 230-241, 2013.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOPES, A. Dobra: poesia reunida (1983 – 2014). Porto: Assírio & Alvim, 2014.

LOPES, A. Manhã. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

LOPES, A. Bandolim. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

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

LOPES, A. Dias e Dias. Porto: Assírio & Alvim, 2020.

MARTELO, R. A luva e a mão (uma história de salvação). *Elyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 14, 49-65, 2019.

MARTELO, R. Adília Lopes – ironista. Scripta, n. 8, p. 106-116. 2004.

MARTELO, R. As armas desarmantes de Adília Lopes. In: *A forma informe*: leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 235 – 252.

MARTELO, R. Contra a crueldade, a ironia. In: *A forma informe*: leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 223 – 234.

PEDROSA, C. Poesia, Crítica, Endereçamento. In: KIFFER, A; GARRAMUÑO, F. *Expansões contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 69 – 90.

PEDROSA, C. [et ali]. Endereçamento. In: *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 97 – 124.

ROUANET, S. *Riso e melancolia*: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTIAGO, S. Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, S. Singular e anônimo. In: *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 61 – 71.

SISCAR, M. Ana C, aos pés da letra. In: *De volta ao fim*: o "fim das vanguardas" como questão de poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 104-133.



SISCAR, M. O *tombeau* das vanguardas: "a pluralização das poéticas possíveis" como paradigma crítico contemporâneo. In: *De volta ao fim*: o "fim das vanguardas" como questão de poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 19-41. SÜSSEKIND, F. Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 305 – 318.

Recebido em: 30/06/2020 **Aceito em:** 06/10/2020

Referência eletrônica: SALES, Paulo Alberto da Silva. Adília & Ana C.: performances autorais. *Criação & Crítica*, n. 28, p., dez. 2020. Disponível em: http://revistas.usp.br/criacaoecritica. Acesso em: dd mmm. aaaa.