



Des-Dobra: re-visão e tradução. A construção da poetisa em Adília Lopes

Des-Plieque: re-visión y traducción. La construcción de la poetisa en Adília Lopes

Sónia Rita Cardoso Melo

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Des-Dobra: re-visão e tradução
A construção da poetisa em Adília Lopes

Des-Plieque: re-visión y traducción
La construcción de la poetisa en Adília Lopes

Sónia Rita Cardoso Melo

TESI DOCTORAL
UNIVERSITAT DE BARCELONA
2015

Directora: Dra. Elena Losada Soler

Departament de Filologia Romànica
Programa de Doctorat EEES:
Construcció i Representació de Identitats Culturals
Facultat de Filologia

Des-Dobra: re-visão e tradução

A construção da poetisa em Adília Lopes

Des-Pliegue: re-visión y traducción

La construcción de la poetisa en Adília Lopes

Sónia Rita Cardoso Melo

TESI DOCTORAL
UNIVERSITAT DE BARCELONA
2015

Directora: Dra. Elena Losada Soler

Departement de Filologia Romànica
Programa de Doctorat EEES:
Construcció i Representació de Identitats Culturals
Facultat de Filologia



AGRADECIMENTOS

55.

Qué hi ha, en l'espai en blanc que separa la lletra a de la b? Qué hi ha entre dos fotogrames que se succeixen, gairebé, idèntics? I entre aquesta gota, i la següent, i l'altra, tan unides que diries que avancen agafades de la cintura? I entre el pensament vell que mor i el pensament nou que neix? Sovint la vida calla amb silencis minúsculs, cicatrius quasi inaudibles, petites esquerdes on s'acumula el no ser, el no nom, la no gota, el no pensament. Fins que vessa el buit, de tan ple.

(Gemma Gorga, *Llibre dels minuts*, 2006)

Todos os segundos, minutos, horas de um trabalho unem-se a uma banda sonora, visual e sensorial que, inefavelmente, o estrutura e lhe dá o sopro de vida. Na realização deste pedaço da minha vida, caminhei ao lado de caras, lugares, sons e cheiros que, certamente, respiram pelos poros deste conjunto.

Assim, a partir desta investigação, se pode escutar o mar de Gavà que viu o primeiro esboço deste projeto. Pode-se também ouvir o entusiasmo daquela que foi uma inspiração constante, suporte técnico-literário, galvanizadora e sobretudo transmissora da boa energia que, espero, percorre estas linhas. À professora Elena Losada Soler, um agradecimento doce, sincero e reconecedor da amizade, confiança e respeito com que aceitou embarcar comigo nesta viagem.

Graças a ela, fiz parte de um Centro de Investigação ímpar, não especialmente por se fundar na excelência e na superação constante de novos reptos, mas particularmente por ser formado por pessoas que me transmitiram uma visão revigorada da investigação e labor em literatura e nas outras faces deste fenómeno. A primeira responsável por esta aprendizagem foi,

indubitavelmente, a Marta Segarra Montaner que me acolheu de braços abertos no *Centre Dona i Literatura* da Universidade de Barcelona e me ensinou o rigor e o respeito pelo texto. A segunda, a Helena González Fernández, que, entre dois dedos de conversa, entremeada por galego, português (do Brasil) e catalão, me escancarou portas e, mais importante, ofereceu-me minutos, horas do seu precioso tempo. A dádiva de tempo é hoje, mais do que nunca, inestimável, por isso, Helena, moitas gracias!

Agradecida estou igualmente em ter conhecido algumas investigadoras, companheiras, amigas que me rodearam no *Centre* e acompanharam a minha jornada. Andrea Ruthven, Laura López e Katarzyna Paszkiewicz viveram comigo, de forma chegada, os achados e os desacatos da escrita deste trabalho. Pelos risos que inundaram o nosso trabalho, pelas trocas de afeto e carinho que o suportaram, sou vos reconhecida.

Outros olhares e posições vertebraram o meu próprio exercício de reflexão e escrita. Ao professor Burghard Baltrush que, amavelmente, me recebeu em Vigo, agradeço a disponibilidade para a troca de ideias e pronta ajuda. Da mesma forma o fez, já na universidade de Barcelona, o professor Pere Comellas Casanova. E ainda, em território português, os professores Carlos Mendes de Sousa e Ana Gabriela Macedo. Todos e cada espaço que personificam motivaram a minha investigação e abriram questionamentos insuspeitados que me fizeram repensar as minhas debilidades e reforçar os pontos frouxos.

Palavras de reconhecimento e profundo agradecimento, dirijo-as às minhas queridas amigas Mariana Matias e Katrien Desmet que, a partir do nosso transe

internauta, presentearam este trabalho com o seu olhar crítico, sagaz e informado.

A amizade e o amor findam esta lista que, claramente, não abarca todos aqueles que construíram, comigo, estes anos. Porém, peso preponderante têm os dois que se escrevem na minha vida, todos os dias. Maria Rita e Gabriel, esta é também a vossa tese e nela encontrarão os momentos intermináveis em que a mamã, prostrada no computador, dizia: “mais 2 minutos, pode ser?”.

Para a Amélia e a Graça, para o Zé e o Zé Luís, meus ajudantes, conselheiros e amigos, um abraço por tudo, mesmo tudo, tudo, tudo e muito mais.

Para ti, Luís, companheiro de amor, de risos e (poucas) lágrimas, deixo tudo o resto, tudo o que já não cabe nesta página, o espaço infinito que existe entre “el no ser, el no nom, la no gota, el no pensament”.

RESUMO

“Des-Dobra: re-visão e tradução. A construção da poetisa em Adília Lopes”

É nosso propósito, neste trabalho doutoral, ler a obra da poetisa portuguesa contemporânea Adília Lopes (Lisboa, 1960), a partir de uma perspectiva ginocrítica, suportada pelos Estudos de Género, e mais particularmente Feministas, refletindo, simultânea e conseqüentemente, sobre as questões levantadas pela escrita de mulheres, assim como apresentar uma leitura inserida num quadro de transcrição tradutológica. Neste âmbito, cremos ser imprescindível a adoção de um olhar revisionista, garante de uma leitura crítica específica, regida por protocolos que permitem uma nova orientação hermenêutica de forma a recuperar a voz feminina abafada há demasiado tempo por uma cosmovisão masculina tida como neutra, única e exemplar.

Começando a ser publicada por pequenas editoras marginais, Adília Lopes foi rapidamente rotulada de autora excêntrica, cuja produção escrita dificilmente poderia ser pensada como poesia, sobretudo quando conjugada com a exposição mediática que protagonizou. Contudo, e apesar de tardio, o reconhecimento académico e público culminou com a publicação dos seus últimos livros pela consagrada editora Assírio & Alvim. Não obstante, o projeto literário Adília Lopes raramente surge associado a um pensamento feminista ou politicamente interventivo. O presente estudo tem por objetivo principal sublinhar, precisamente, as relações entre a componente intervencionista e de luta do feminismo e o empenho da artista/cidadã na construção uma sociedade igualitária.

Aceitando a perspectiva ginocrítica -na esteira de Elaine Showalter, Hélène Cixous ou Anna Klobucka- como modelo interpretativo que tem por objeto a mulher enquanto produtora de significado textual e, simultaneamente, como paradigma científico e acadêmico, a primeira parte do nosso trabalho atenta na construção da autora de poesia, a *poetisa*, através do uso da pseudonímia feminina e da figura da autobiografia, concluindo da sua eficácia enquanto ato de resistência e denúncia dos jogos de autoridade e poder, baseados na dicotomia feminino / masculino.

Acompanham-nos, nesta reflexão, propostas teóricas inovadoras no âmbito da teoria da literatura, da crítica literária e da própria produção escrita que desenham outras linhas de investigação ou re-actualizam pontos de vista. As correntes feministas anglosaxónicas, francesas e italianas -encaradas como base e fundação do pensamento feminista e dos feminismos mundiais, assim como ponto de partida para inúmeros estudos ligados à interculturalidade, masculinidade e pós-colonialismo- apoiam a nossa reflexão, bem como nomes como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Judith Butler, Sidonie Smith ou ainda Luisa Muraro.

Neste situar do sujeito escritora em contexto, apelamos também aos contributos da biologia do género e da neurociência que analisam o indivíduo de forma holística, ultrapassando a cartesiana separação entre corpo, mente e sexo. Abordam-se assim as representações do corpo na idade pós-moderna na qual inscrevemos a nossa autora. Desta forma, destacamos o modo como se entrelaça, de forma complexa, a urdidura do pensamento feminista e pós-feminista com a concepção pós-modernista da história, da sociedade e do homem. Considerando a escrita adiliana um produto do seu tempo,

estabelecemos as ligações da poesia de Lopes ao marco tipológico representado pelo pós-modernismo. Contudo, antes de procedermos à ilustração e à análise da forma como as coordenadas deste movimento se consubstanciam na obra adiliana, examinamos as grandes etapas do percurso histórico deste conceito periodológico. Neste sentido, damos especial destaque à sua perigosa ligação com os feminismos que entendemos plurais e diversos. Seguimos, nesta perspetiva, as reflexões de estudiosos das referidas temáticas, tais como Jane Flax, Celia Amorós, Ana Gabriela Macedo, Craig Owens, Nancy Fraser, Drucilla Cornell, Seyla Benhabib, entre outros.

Num segundo momento do nosso estudo, atentamos nas linhas de força da escrita de Adília Lopes, reveladas pela ferramenta intertextual e pelo seu diálogo incessante e peculiar com o mundo. Lemos esta polifonia a partir do pensamento de Mikhail Bakhtine, Linda Hutcheon, Gérard Genette, Antoine Compagnon, Michael Riffaterre ou ainda Richard Rorty, permitindo-nos, assim, uma apreciação multifacetada do fenómeno criativo representado pela escritora em análise. Inscrevemos as histórias de Adília e Maria José nas narrativas feministas, destacando a politização da sua escrita, oriunda de uma personalização identitária que age como uma âncora que a localiza no seu corpo, na sua rua, na cidade, no país, no mundo. Vemos, por fim, de que forma a excessiva pessoalização do sujeito poético adiliano torna a sua escrita impessoal, no sentido dado por Roberto Esposito, a partir da reflexão da filósofa Simone Weil. A terceira pessoa, o terceiro corpo que emerge desta desagregação pessoal, celebra a comunhão cristã e redentora de Adília Lopes com o mundo dos homens.

Na última parte deste trabalho académico, e propondo uma outra forma de leitura, apresentamos a tradução para castelhano do *Clube da Poetisa Morta*, publicado

em 1997. Para esse fim, refletimos, em primeiro lugar, sobre o ato intercultural, interpessoal e interautorial que é traduzir, focando alguns aspectos genéricos das teorias tradutológicas e, em particular, da tradução literário-poética. Deste modo, entendemos a tradução no seu sentido etimológico de “transporte”, permitindo um movimento entre-textos, de um espaço e de um tempo para um espaço e um tempo outros. Nesta perspetiva hermenêutico-tradutológica, a tradução do texto literário apresenta-se sempre como uma re-visão criativa do texto original e um desvelamento ou uma instauração de novos horizontes de sentido. A tradutora assentará o seu plano de tradução no conceito de “projeto menorizante”, segundo o formato proposto por Lawrence Venuti, e privilegiará o “*écart*” (*desvio*) em detrimento da diferença textual, comungando assim com a reflexão filosófica de François Jullien a propósito do desvio e da diferença. Apoiamo-nos, neste ponto, em teorizadores da poética da tradução como Walter Benjamin, Henri Meschonnic, Ortega y Gasset, George Steiner, Rosemary Arrojo ou ainda João Barrento. O livro selecionado anuncia, desde o título, várias linhas de leitura presentes na obra adiliana, sejam a ironia iconoclasta, a temática da morte (figurada e literal), a miséria humana, motivo fundamental na poesia impessoal da autora, passando pelas referências à cultura popular, à religião católica e a culturemas específicos que fazem deste conjunto poemático um exemplo da escrita distintiva da poetisa portuguesa.

ABSTRACT

“Un-Folding: re-vision and translation. The construction of the poetess in Adília Lopes”

This dissertation aims to read the poetry of the Portuguese author Adília Lopes (Lisbon, 1960) from a gynocritical perspective rooted in Gender Studies and more precisely Women’s Studies. It analyzes questions raised by women’s writing and, as a different form of reading, offering a recreation based on translation.

At her *début*, Adília Lopes was only published by marginal editors and was labeled as an eccentric author whose writing could not be thought as poetry. In spite of the belated interest, the author is now recognized by scholars and renown editors, such as Assírio & Alvim. Nevertheless, the literary project named Adília Lopes was not often associated with a feminist or even political thought. For this reason, this study intends to reveal that Lopes’ poetry postulates a third way, a third body personified in writing and which resists the classifications and the impositions of a cruel, unequal, and profoundly individualistic society. Through her impersonal stylistic mode, the author’s poetry inscribes itself within both the necessary revision of past models and a new textual perspective. Reading the Adilian canon in the light of a gynocritical paradigm which fixes woman as a subject, rather than as a mere object, we find the foundations and processes that construct the feminine and the masculine in the poetic tissue, as they are represented in Lopes’ poetry, in the author’s ironic handling of stereotypes and clichés. Considering the close relation between this theoretical framework and new approaches to the postmodern lyric subject, this thesis also investigates the

fabrication of a textual identity for a lyrical self, understood as the construction of the woman who writes poetry, that is, the composition of the *poetess*. The final part of the thesis proposes another reading practice promoted by the exercise in translating Adília Lopes' book *Clube da Poetisa Morta* ("Dead poetess society") into Spanish. With this purpose, the study reflects on translation as an intercultural, interpersonal and "inter-authorial" act. It focuses, thus, on some generic aspects about translation and, specifically, the translation of poetry. The woman translator that consciously undertakes the role of translator privileges a "minoritizing project" as defined by Venuti and centers on the notion of "écart" (*deviation*) to the detriment of the textual difference.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO I ADÍLIA, “MULHER DE CARNE E VERSO”	
1. <i>¿ Qué puede un cuerpo?</i>	26
1.1 Autoria e autoridade	27
1.2 De autores e autoras	31
1.3 A pseudonímia	39
1.3.1 Pseudónimos de autoras: disfarces contextuais	40
1.3.2 Pseudónimo e autobiografia: contrariedades	47
1.4 O ato ginográfico	58
1.4.1 A função pseudónimo	65
1.4.2 O efeito autora	70
2. A política do nome: “herdar Portugal”	79
2.1 Mulher e portuguesa	86
2.2 Ser mulher em Portugal	90
CAPÍTULO II ADÍLIA, MULHER CONTEMPORÂNEA	
1. O edifício discursivo dos feminismos	106
1.1 Alicerces do edifício	110
1.2 Edificação dos discursos	114
1.2.1 Os discursos feministas e a ginocrítica	120
1.2.2 Os limites da “écriture féminine”	127
1.2.3 Os feminismos em Adília	130

**2. Avatares: Feminismo e Pós-modernismo – Feminismo pós-moderno?
Pós-feminismo(s)?** 141

2.1 Escrita feminina pós-moderna: a proposta adiliana 145

2.2 Feminismos e pós-modernidade num *jogo bastante perigoso* 150

CAPÍTULO III ADÍLIA, MULHER FEITA (D)OBRA

1. Adília, reparadora de brechas 165

1.1 A ordem do mundo de Weil 172

1.2 Uma sociedade de homens: novos habitats 176

1.3 Um *continuum* materno 187

1.3.1 A ordem simbólica de Muraro 193

1.3.2 Adília, filha da mãe 197

2. Uma escrita (im) pessoal 199

2.1 A (im) pessoalidade adiliana 204

2.1.1 A terceira pessoa 212

2.1.2 A ordem do mundo de Lopes 222

**CAPÍTULO IV “CECI N’EST PAS UNE PIPE”. UMA OUTRA VERSÃO: A
TRADUÇÃO**

1. Adília Lopes, “trans-autora” 230

2. As faces das teorias tradutológicas 235

2.1 Caminhos da floresta encantada 238

2.1.1 A escola de Tel Aviv e os polissistemas 242

2.1.2 A re-escrita e a manipulação 252

2.1.3 “Os do meio”, os re-escritores 255

2.2 O momento do tradutor e da tradutora (novos caminhos) 261

2.2.1 A tradução como *paraforma* 262

2.2.2	A ascensão da tradutora	267
2.2.3	Uma ética da diferença	278
2.3	Tradução é texto	286
2.3.1	Tradução, texto plural	288
2.3.2	Tradução, diálogo infinito	290
3.	Escrevendo uma literatura menor	297
3.1	A invisibilidade do tradutor	297
3.1.1	Os métodos de Schleiermacher	300
3.1.2	Estrangeirização vs. Domesticção	301
3.2	Para uma tradução menorizante	303
3.2.1	Para uma literatura menor	308
3.2.2	“L’ <i>écart</i> ” em vez da diferença	313
CAPÍTULO V “TRADUZIR O INTRADUZÍVEL OU A ALQUIMIA DA DIFERENÇA”		
1.	Um projeto minoritário	320
1.1	O espaço <i>paratradutológico</i>	321
1.2	Traduzir poesia	325
1.3	Traduzir o intraduzível	329
2.	A poética do traduzir	337
2.1	O agente tradutor	340
2.2	O autor e o tradutor	343
3.	Um projeto de tradução: re-criar o <i>Clube da Poetisa Morta</i>	345
3.1	Questões de autoria e autoridade	345
3.2	Irmãos afastados	349
3.2.1	Traduções em Portugal e Espanha	353
3.3	A fraternidade ibérica	359

4. Traduzir-se no <i>Clube da Poetisa Morta</i>	365
5. Herramientas y métodos de traducción	371
5.1 Propuesta de traducción	378
CONCLUSÕES	409
BIBLIOGRAFIA	415
ANEXO	446

INTRODUÇÃO¹

1. Situação: quem tem medo de Adília Lopes?

I start writing. “January 1982. To honor the plurality, porousness, and mobility of discourses, to combine personal and analytic; to reveal thinking as a heart-felt activity; to bring ‘subjective’ and ‘objective’ into dialectical exchange and mutual translation; to name the interests creating interpretation; to reveal the revealer; to fabricate the text as an instance of social and ideological need...”

To multiply the tones, the positions; to saturate oneself inside the existing heterogeneity of speaking (DuPlessis, 1990: 169)

Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira nasceu em Lisboa, no dia 20 de abril de 1960. Em 1983 nasce Adília Lopes, a mesma Maria José, mas no “estado gasoso”, conforme é contado em entrevista por Maria José / Adília Lopes. Maria José, nome de batismo; Adília Lopes, nome de crisma, de confirmação de uma identidade móvel, descentrada. Uma e outra são a mesma pessoa que poderia ainda, segundo a autora, ter muitos outros nomes. Subjetividade e objetividade em permanente troca dialética e mútua tradução? Honra à pluralidade, à multiplicidade dos tons, dos discursos? Saturação de si própria dentro da heterogeneidade da fala e, acrescentamos, da escrita? As questões que levantamos -abraçando a perspectiva de DuPlessis em “The Pink Guitar”, estudo iconoclasta do final dos anos oitenta- sugerem algumas das linhas de reflexão que pretendemos enlear ao longo desta tese doutoral. Enlear e não desenlear, pois o projeto de escrita Adília Lopes estabelece-se precisamente na fusão, combinação e conjugação de elementos heterodiscursivos díspares que fabricam texto, tendo em conta a etimologia mesma da palavra: tecido cuja dimensão plural (toque, textura, cor, forma) apela a uma implicação total dos universos subjetivos

¹A escrita desta tese doutoral foi financeiramente suportada por uma Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, com a seguinte referência: SFRH/BD/76652/2011.

(das instâncias autorais e lectorais) e objetivos (das posições discursivas em confronto).

A descrição de Adília Lopes, proposta por um dos seus tradutores em língua francesa, Henri Deluy, esclarece, em parte, a poliglossia desta voz da poesia portuguesa contemporânea de autoria feminina:

elle est une femme, une portugaise, une lisboète, une poète, une linguiste, une physicienne, une bibliothécaire, une documentaliste; elle a donc quarante-huit ans, elle est célibataire, myope; elle n'a pas d'enfants, elle est catholique, elle a les yeux marrons, mesure un mètre cinquante-six, pèse autour de quatre-vingts kilos, porte les cheveux courts; ils sont bruns avec beaucoup de blanc. (2008: 3)

Quando começou a ser publicada, por editoras de pouca notoriedade, Adília Lopes foi rapidamente etiquetada de “autora excêntrica”, por uma produção escrita que improvavelmente poderia ser pensada como poesia, sobretudo quando conjugada com a exposição mediática que esta protagonizou, e que punha em evidência, entre outros, a sua “anormalidade”, num mundo regido por regras e uma catalogação precisa².

²O professor Osvaldo Manuel Silvestre, um dos primeiros críticos da obra adiliana e que retomaremos no nosso estudo, descreve a performance decetiva da autora: “pessoalmente, recorro a impressão inesquecível que me ficou da (não)performance levada a cabo por Adília no 2º Encontro de Poetas organizado pela minha Universidade em Coimbra, em 1995. (...) Adília vestia uma saia e uma blusa como as que a minha mãe usa nas fotografias em que me traz ao colo. Com o seu ar cuidadosamente retro de menina aplicada, leu alguns poemas de bom efeito (há-os em grande número na sua obra) e semeou-os de uns muito premeditados comentários e notas, provocando sorrisos e cumplicidades. No fim, convidou as pessoas a aproximarem-se para lhes oferecer postais kitsch e livros sortidos. (...) Reencontrei Adília no Outono passado, em Coimbra, numa sessão no Teatro Académico de Gil Vicente. Adília era longamente entrevistada em público — um público jovem e aficionado — por uma vedeta da nossa TV, e de vez em quando lia textos seus. Ou melhor: despachava-os, lendo-os a 200 à hora e dizendo-os como quem se livra de um daqueles chatos que nos perseguem a vida inteira. Para um amante, ainda que secular, do verbo poético, o efeito era, digamos, desolador: por força da dicção, os textos eram rebatidos sobre a banalidade constitutiva da sua linguagem, indistinguindo-se uns dos outros e anulando mesmo os efeitos de surpresa produzidos pelo superior domínio do anti-clímax revelado desde sempre pela autora. Apercebi-me então de que algo de substancial se alterara de uma sessão para a outra, e nesse algo tinha-se jogado a sorte da obra recente de Adília: na primeira sessão, Adília era ainda uma poeta num encontro de poetas, debitando um show meticulosamente programado: o nome do show era Poesia (ou Literatura, ou Arte), ainda que em modalidade pop. Na segunda sessão, Adília já não era exactamente nome de poeta, mas sim de um torrencial dispositivo verbal, aquém

Contudo, em 2000, a sua poesia é reunida na *Obra*, compilação poética coroada pela presença de três gravuras da já conceituada Paula Rego, pintora lusa, radicada em Inglaterra, que encontrara nos poemas de Adília um paralelo com o seu próprio imaginário:

fizeram-me logo lembrar a minha juventude, com as criadas, as bonecas, as mães ultraprotectoras. Adília Lopes é de um grande romantismo e ao mesmo tempo de um grotesco e de um cómico transbordantes”. Em resposta à cortesia, Adília traduziu para português *Nursery Rhymes (Rimas de Berço)*, um álbum de gravuras de Paula Rego baseadas nas clássicas rimas infantis inglesas. (DGLB, 2005)

A propósito das aproximações entre a poesia de Lopes e a obra pictórica de Rego, os especialistas têm-se debruçado, em particular no âmbito de uma perspectiva de leitura feminina e / ou feminista³. A partir da *Obra* e do crescente interesse da academia nacional e internacional⁴ pela poesia de Adília Lopes, o caso da “menina Adília” converteu-se num fenómeno poético, alcançando o estatuto de poesia “à part entière”. Não obstante, as fronteiras do poético e não poético, do literário e do sem valor artístico são porosas. Da mesma forma o são as questões que atravessam a escrita de um pseudónimo que põe em cena a autora “real” ao lado da poetisa “inventada” e de inúmeras outras figuras encaradas ora como autoras, ora como personagens, ora como simples

da poesia e além da literatura, exibindo-se em excesso e dissolvendo-se, por efeito desse mesmo excesso, num jogo de máscaras viciado à partida pela sua tão impúdica revelação de tudo” (2000).

³Podemos citar alguns artigos da professora Ana Gabriela Macedo, nomeadamente “Through the Looking-Glass: Paula Rego’s Visual Rhetoric, an ‘aesthetics of danger’”, *Textual Practice*, 15 (1), Alan Sinfield, (ed.) Spring, (2001), London, Routledge (67-85); tal como a tese de mestrado de Ana Bela Simões de Almeida, *Representações do Corpo da Mulher nas Obras de Paula Rego, Adília Lopes e Lupe Gómez* (2004), defendida na Universidade de Vigo.

⁴A nível nacional, podemos citar os nomes das professoras, professores e críticos Elfriede Engelmayer, Rosa Maria Martelo, Osvaldo Manuel Silvestre, Manuel Sumares, Américo Lindeza Diogo, Valter Hugo Mãe, assim como várias dissertações de mestrado e recentemente doutoramento centrando-se na poética adiliana. A nível internacional, há que destacar os nomes de Elena Losada Soler, Burghard Baltrusch (também em parceria com Ana Bela Simões de Almeida), Flora Süssekind, Jorge Fernandes da Silveira, Luís Maffei, Célia Pedrosa, Sofia de Sousa Silva, como também teses de mestrado e doutoramento.

metáforas da autoria. Assim surgem, num mesmo poema, Maria José, Adília Lopes e a “freira poetisa barroca”, possivelmente Mariana Alcoforado, a pseudo-autora das *Lettres Portugaises*, figura icónica da mulher submissa e abandonada, presa de um amor destrutivo e de uma condição social específica.

Tendo iniciado a sua carreira literária (ironicamente) como autora não publicada, e surgindo, por essa razão, nos *Anuários de Poesia de autores não publicados*, que a Assírio & Alvim editou entre 1984 e 1987⁵, a ascensão da poetisa foi fulgurante –ao jeito do *starsystem* das sociedades capitalistas- tendo mesmo sido convidada a integrar o júri do quarto e último anuário de Poesia, ao lado de Fiama Hasse Pais Brandão e João Rui de Sousa.

2. Ação: ler Adília Lopes

José Tolentino Mendonça, num poema justamente intitulado “Adília Lopes”, dá voz à poetisa que se apresenta na primeira pessoa:

Chamo-me Adília Lopes
sou a casa-insecto
a mulher-osga
uma colher transformada em faca
para minúsculos riscos
sou uma constante cosmológica
de acelerar galáxias
um telegrama sinfónico

⁵“A editora anunciou agora que vai recuperar a iniciativa e que o próximo *Anuário* será lançado em 2015, assinalando, a 21 de Março, o dia mundial da poesia. É difícil prever o sucesso que poderão ter hoje estes anuários, mas o impacto que tiveram há trinta anos foi considerável. Ao primeiro *Anuário*, de 1984, concorreram 918 autores, que enviaram 7200 poemas. O júri, composto por poetas de diferentes gerações – José Bento, José Agostinho Baptista e Fernando Luís – acabou por escolher 83 autores, cada um deles representado com um máximo de três poemas, como previa o regulamento. Esta mobilização em massa de potenciais poetas ficou a dever-se, antes de mais, à aura da Assírio & Alvim como chancela de poesia. Nesses meados dos anos 80, ter dois ou três poemas num volume da editora dirigida por Hermínio Monteiro, onde publicavam Mário Cesariny e Herberto Helder, era provavelmente mais prestigiante do que ter um livro publicado em edição de autor ou numa editora pouco reconhecida. Assumindo que os poemas recebidos eram, na sua maioria, ‘muito maus’, Fernando Luís Sampaio sublinha que apareceram, ainda assim, ‘alguns bons poetas, que depois continuaram, uns com mais visibilidade do que outros’. O exemplo que logo lhe ocorre é o de Adília Lopes, cujos primeiros poemas surgem já nesse *Anuário* inaugural de 1984” (Queirós, 2014).

na ausência de tudo

sou a verdade que prefere não sair
do bairro (2012: 47)

A aposição do nome próprio (“chamo-me Adília Lopes”) de forma reflexiva e a definição essencialista dada pelo verbo ser (“sou”), assim como as referências feitas por Tolentino Mendonça encaminham-nos para a primeira paragem reflexiva do nosso trabalho.

Assim, proporemos, num primeiro momento, a reflexão sobre autoria e autoridade correlata com a questão autobiográfica, a partir do campo teórico dos Estudos Feministas. O primeiro capítulo, “Adília, mulher de carne e verso”, pretende questionar a função pseudónimo em Adília Lopes e interrelacionar essa questão com o fio condutor de grande parte da nossa investigação: a problematização da autoria acoplada com a escrita de mulheres, em especial com a escrita poética e autobiográfica. Entenderemos o ato autobiográfico em Adília como um ato ginográfico, apoiando a nossa conceção de autoginografia em teorizadoras como Sidonie Smith, Domna Stanton, e ainda Anna Klobucka. Ao fazê-lo, localizaremos Adília Lopes como mulher e portuguesa. A localização e, sobretudo, a política da localização para a qual a americana Adrienne Rich⁶ chamou a atenção, vincam a pertença geográfica, física, racial, sexual do ser humano. Neste sentido e de encontro à célebre citação de Virginia Woolf em *Three Guineas*, a escritora norte-americana reitera que, como mulher, tem um país e um corpo no seu caso branco, feminino e ainda judeu.

⁶“Notes towards a Politics of Location” é um capítulo da obra de Rich, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose, 1979-1985* (Virago, Londres, 1987). Utilizamos a tradução portuguesa de Maria José da Silva Gomes incluída na *Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo - Género, Identidade e Desejo* organizada por Ana Gabriela Macedo (2002).

Localizar, localizar-se levar-nos-á a contextualizar o período cronológico e histórico em que vive a mulher portuguesa chamada Adília Lopes. Assim interessar-nos-emos pelo pós-modernismo e pela pós-modernidade, tal como pelos avatares relacionados com esta época, colocando a tónica na história intelectual feminista e no feminismo enquanto espaço heterogéneo e conflituoso, em movimento constante. As histórias de Adília e Maria José serão inscritas e escritas nas narrativas feministas, sublinhando a politização da sua escrita, oriunda de uma personalização identitária que age como uma âncora que a localiza no seu corpo, na sua rua, na sua cidade, no seu país, no seu mundo. Veremos, por fim, de que forma a excessiva pessoalização do sujeito poético adiliano torna a sua escrita impessoal, no sentido dado a este termo por Roberto Esposito a partir da leitura de Simone Weil. A terceira pessoa, o terceiro corpo que emerge desta desagregação pessoal, celebra a comunhão cristã e redentora de Adília Lopes com o mundo dos homens. Para procedermos à análise a que nos propomos, utilizaremos essencial e preferencialmente a obra poética de Lopes coletada na sua última obra completa, *Dobra* (2009)⁷.

Os dois últimos capítulos continuarão a propor outras construções do “eu” adiliano. Na impessoalidade característica da escrita poética de Lopes, permite-se a multiplicidade das versões do sujeito que se escreve. Nesta perspetiva, a tradução como re-criação ou trans-criação ganha preponderância. Após um breve momento de revisão teórica, atentaremos na tradução como um projeto também ele localizado, e com uma função reivindicativa precisa. Seguir-se-á, então, o

⁷É contudo conveniente destacar que privilegiamos, de forma clara, certos livros e desleixamos outros. Esta opção deve-se especialmente à linha interpretativa que seguimos cujo objetivo primeiro é o de visibilizar a construção de uma autora de poesia em Portugal, nos finais do século XX e primórdios do século seguinte. Assim, *O decote da dama de espadas (romances)*, *Maria Cristina Martins*, *A continuação do fim do mundo*, *A bela acordada* e os trabalhos mais recentes após a publicação da compilação *Dobra* não serão salientados no decurso da nossa investigação.

momento da tradutora inscrever o seu projeto de tradução num quadro minorizante, seguindo o formato proposto por Lawrence Venuti, e privilegiando o “écart” em detrimento da diferença textual. Neste ponto perfilhamos o pensamento filosófico de François Jullien a propósito do desvio e da diferença, orientador do nosso trabalho de tradução. O livro selecionado, publicado em 1997, anuncia, logo no título, várias linhas de leitura presentes na obra adiliana: *Clube da Poetisa Morta* evidencia a ironia iconoclasta de Lopes e a temática da morte (figurada e literal) fundamental na poesia impessoal de Adília. A transcrição para castelhano que propomos inscreve-se no âmbito de um exercício académico e de divulgação de uma voz poética *sui generis*, sem equivalente direto na poesia espanhola escrita por mulheres, apesar da aproximação já feita à poetisa galega Lupe Gómez Arto⁸.

⁸Consultar, nomeadamente, o estudo de Ana Bela Almeida e Burghard Baltrusch (2003), “Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa – uma comparação (im) possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes”, e a tese de mestrado da mesma Almeida citada na nota 2.

CAPÍTULO I

ADÍLIA, “MULHER DE CARNE E VERSO”⁹

Somos simples, somos buracos
Ao canto do dia,
através de nós vê-se tudo

.
todos os dias, uma
vez mais, alguém inventa
o mundo e, de súbito,
vivemos

.
valter hugo mãe, “a cobrição das filhas” (2001: 239)

⁹Tomamos como empréstimo o título da antologia de poesia feminina espanhola, *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, edição de Manuel Francisco Reina, La Esfera de los Libros, Madrid, 2002.

1. “¿ Qué puede un cuerpo?”¹⁰

Ecrire, c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole, c'est effectuer l'écriture en s'affectant soi-même, c'est faire coïncider l'action et l'affection c'est laisser le scripteur à l'intérieur de l'écriture, non à titre de sujet psychologique (...) mais à titre d'agent de l'action. (Barthes, 1984: 29)

A proposta barthesiana de uma definição do ato de escrever coloca o autor “dentro” da escrita, agente e paciente deste ato solitário que inventa sempre um novo mundo. A solidão do escritor permite a prática, o “fazer” próprio da poesia (“poiesis”), que se torna ação e por essa mesma razão evidencia a morte do autor que é, nas palavras de Marguerite Duras, uma contradição e também um “non-sens” (Duras, 1993: 28). Em *Ecrire*, livro metaliterário e autobiográfico, Duras desvela a sua chegada (“venue”, na terminologia de Cixous) à escrita e a consciencialização que adquiriu deste processo, destacando a separação obrigatória do escritor do resto do mundo e a permanência numa solidão essencial. Esta experiência, contada na primeira pessoa pela escritora francesa, ecoa na teorização / problematização de Roland Barthes e Michel Foucault sobre os tópicos “morte do autor” e “função autor”. A questão autoral pela qual iniciamos a nossa reflexão é de fulcral importância quando se trata da autora Adília Lopes. Com efeito, a opção pela pseudonímia que seria, numa instância inicial, a primeira “morte” da autora, ilumina outras questões metateóricas que a pena de Adília Lopes, movida talvez pela mão de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, coloca de forma quase imperceptível. Contudo, antes de atentarmos de forma precisa na questão autoral e pseudonímica em Adília Lopes, relembremos a

¹⁰Questão que inaugura o “Epílogo para curiosa(o)s” de uma outra importante e recente antologia de poesia feminina espanhola *El poder del cuerpo – Antología de Poesía Femenina Contemporánea*, Editorial Castalia, Madrid, 2009, p. 263, cujo prólogo, epílogo e edição são da responsabilidade de Meri Torras, professora e investigadora do grupo “Cuerpo y textualidad” da Universidade Autónoma de Barcelona.

teorização sobre a morte do autor explanada pelos dois teóricos franceses já citados.

1.1 Autoria e autoridade:

“É bom / tu não seres / eu / é bom / eu ser eu / e tu seres tu” (Lopes, 2009: 361)

No segundo ponto do livro *Le Bruissement de la langue* –“De l’oeuvre au texte”– (1984), Barthes expõe, em seis escassas páginas, a despersonalização anunciada anteriormente pelos poetas Rimbaud e Mallarmé. Rimbaud, nas suas famosas cartas do “vidente”, em particular as dirigidas a Georges Izambard e Paul Demeny, datadas de 1871, afirma que “je est un autre”, ou seja, linguisticamente, um autor é apenas aquele que escreve, tal como “eu” é apenas um efeito da linguagem que permite que este pronome pessoal ganhe vida no enunciado discursivo. Stéphane Mallarmé, por sua vez, lembra em “Crise de Vers”¹¹ que a palavra constrói o poema e é da disposição das palavras e da sua combinação que nascem os sentidos do texto a nível fónico, semântico, pessoal. A dessacralização do autor acompanha o “renascimento” do leitor e a instauração de novos pactos de leitura. A figura do leitor surge neste sentido como o espaço onde “s’inscrivent, sans qu’aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l’unité d’un texte n’est pas dans son origine, mais dans sa destination: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie” (Barthes, 1984: 69).

¹¹O nome de Mallarmé tornou-se clássico quando se aborda a questão da modernidade literária, ao lado de outros génios “malditos” igualmente incontornáveis da literatura francesa da segunda metade do século XIX, tais como Rimbaud ou Baudelaire. Em “Crise de vers” (1891) –texto de que é comumente reconhecido o carácter propulsor no clima de decisivas renovações levadas a cabo pela nova geração literária em reação à hegemonia do paradigma realista vigente– Mallarmé afirma: “l’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots”. E exemplifica: “Je dis: une fleur! Et (...) musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets”.

No entanto, “a deriva iconoclasta” desta teorização radical de Barthes sobre a eliminação total do sujeito individual e a consagração do império do leitor foi atenuada levando o próprio teórico a tomar algum distanciamento:

comme institution l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur une œuvre la formidable paternité (...) mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne. (*ibid.*: 45-46)

Em “O que é um autor ?” (*Qu'est-ce qu'un auteur?*), Michel Foucault reflete sobre as razões que tornam difícil, impossível até, a não utilização da noção de autor. Respondendo a objeções formuladas depois da publicação de *Les Mots et les Choses* (1966) no qual tinha utilizado nomes de autores (Buffon, Cuvier, Ricardo) que reenviavam não às obras individuais destes autores, mas a grandes textos coletivos, Foucault sublinhou que estes textos desvelavam discursos transindividuais que formavam “des masses verbales, des sortes de nappes discursives, qui n'étaient pas sacandées par les unités habituelles du livre, de l'oeuvre et de l'auteur” (Foucault, 2000: 76). Mais tarde, o pensador francês nomeará “épistémé” estas “formações discursivas” que ultrapassam a obra daquele que as pôde originar. Continuará porém a utilizar os nomes de autor para designar estes grandes discursos provocando um resultado ambíguo na relação autor/texto. Criticado por apresentar análises insuficientes das obras particulares, Foucault lembrou que o seu objetivo não era constituir uma genealogia das individualidades espirituais, mas descrever a formação de conceitos, as condições de funcionamento dos discursos, realizando, em suma, uma “arqueologia do saber”. Depara-se, então, com as seguintes questões: porquê utilizar nomes de autores? A assinatura é inevitável ou pura comodidade?

O conceito autor constitui, de facto, “o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também e na das ciências” (*ibid.*: 33). Como relembra, o nome de autor é, como qualquer nome próprio, simultaneamente uma designação –“uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém”– e uma descrição. Contudo e Foucault adverte-nos das dificuldades particulares do nome de autor, “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira” (*ibid.*: 43). O nome de autor exerce assim um papel particular na teia discursiva permitindo “caracterizar um certo modo de ser do discurso” (*ibid.*: 45) distinguindo os textos de “autor” e os textos de “redactores”. Seguindo a terminologia foucaultiana, são reconhecidas quatro características específicas dos discursos providos da “função autor”. Em primeiro lugar, a função autor forma parte do sistema jurídico e institucional dos discursos, remetendo-nos para a noção de propriedade, transgressão e violação da propriedade. Segundo ponto: a função autor é relativa aos géneros discursivos e às épocas históricas. Terceiro ponto de especial interesse no nosso estudo: a função autor é uma construção que se apresenta como resultado de operações complexas que constroem uma figura, “um certo ser racional a que chamamos autor” (*ibid.*: 50). Em literatura, a relação do texto e do autor é então central e inevitável, em particular na perspetiva do leitor:

o que no indivíduo é designado como autor (...) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, de tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos. (*ibid.*: 51)

Todavia o teórico sublinha que:

a escrita está agora ligada ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria

existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. (*ibid.*: 36)

A escrita refere-se então a ela própria, de forma autorreferencial, seguindo uma ética vanguardista iniciada com Mallarmé e prosseguida, como vimos, na teorização de Barthes e Foucault. A obra moderna recebe nestes moldes uma licença especial para matar e sacrificar o seu autor à maneira blanchotiana e chegar a uma “écriture du desastre” na qual escrever consistiria talvez em “devenir lisible pour chacun, et, pour soi-même, indéchiffrable?” (Blanchot, 1980: 8), acarretando neste sentido a despersonalização absoluta, essência do poeta dramático que Fernando Pessoa singularmente vivenciou¹².

Mantém-se porém a questão: podemos efetivamente tratar uma obra como se o autor não existisse? Sendo um elo de ligação quase umbilical do leitor ao texto, o nome de autor “exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa” (Foucault, 2000: 44), reenviando-nos a uma figura do autor no texto e não ao indivíduo supostamente real. Citando Gérard Leclerc diremos que “la fonction auteur n’est pas seulement un lien psychologique et juridique entre l’auteur et le texte, mais un rapport sémantique et culturel entre le lecteur et le texte” (1998: 61). O autor é assim considerado uma categoria hermenêutica, uma figura do texto, tal como o demonstra Foucault, necessária ao leitor e ao pacto de leitura que se instaura. O autor, enquanto indivíduo empírico e historicamente situado representa, sob os pontos de vista ontológico e semiótico,

¹²A eliminação do emissor/autor proclamada no âmbito das poéticas contemporâneas, desde o Formalismo russo, passando pelo pós-estruturalismo francês ou ainda pela filosofia de Gadamer, tem raízes diversas manifestando “um processo filosófico e ideológico mais amplo e profundo que atingiu o seu zênite exactamente na década de sessenta do século actual: a crise do sujeito e, mais particularmente, a crise e a destruição do sujeito cartesiano, racionalista e individual, sob as suas diversas formulações filosóficas e jurídico-ideológicas e nos vários domínios da teoria e da acção” (Aguiar e Silva, 1996: 245).

o primeiro agente e principal responsável pela enunciação literária. Por enunciação literária, entendemos a operação individual através da qual o autor se apropria não apenas da língua “literária”, mas também do sistema semiótico literário, atualizando as suas virtualidades num enunciado que conforma o texto literário e no qual assume a função de instância emissora cuja existência postula, explícita ou implicitamente, a presença de uma entidade recetora.

1.2 De autores e autoras

Ultrapassando a teorização radical das poéticas modernas (de raiz romântica e, posteriormente, um dos princípios do formalismo russo), várias vezes se levantaram na defesa do polo autor/emissor do sistema literário-comunicativo, sendo, por exemplo, explícita a posição de E.D. Hirsch Jr. cujo primeiro capítulo da obra, *Validity in Interpretation* (1967), se intitula, categoricamente, “In defense of the author”. Por outra parte, a linha de investigação estreada por Freud passando por Mélanie Klein, Jacques Lacan ou Jacques Derrida, centra-se na análise das relações entre a produção artística e o domínio do inconsciente. Se o sujeito de lógica cartesiana é posto em causa, tal não afeta a posição nuclear do autor relativamente à produção da sua obra de arte. Em seguida, o caminho encetado pelas análises linguísticas dos “speech acts” de Austin ou ainda as reflexões de Wittgenstein sobre os jogos da linguagem e os estudos de filósofos como Grice ou Strawson, sobre a intenção e a convecção, as implicações, as pressuposições e o significados dos actos de linguagem, conduzem à gramática do texto, à pragmática do discurso que encara o texto como um sistema em que cada acto de linguagem aparece integrado numa actividade social complexa. Por fim, salientemos o contributo das teorizações em torno a conceitos como “écriture

féminine”, feminismo, escrita pós-colonial que, tal como Adrienne Rich, localizam o sujeito produtor e responsável pela sua criação, acordando ao autor /autora a função que lhe compete na teia discursiva. Notemos também que, já em 1976, Hélène Cixous, num texto traduzido para inglês por Annette Kuhn e divulgado pela revista *Signs* em 1981¹³, se insurgia contra a des-classificação social e cultural da mulher, adormecida e passiva, e, paralelamente, contra o assassinato da sua autoridade enquanto ser escrevente, pois quem escreve é a escrita, o texto é apenas um tecido anónimo e uma teia de aranha:

les femmes qui écrivent, pour la plupart, jusqu'à maintenant, ne considéraient pas qu'elles écrivaient en tant que femmes mais qu'elles écrivaient en tant qu'écriture. Elles en étaient à déclarer que la différence sexuelle ça ne veut rien dire, qu'il n'y avait pas de différence assignable entre le masculin et le féminin dans l'écriture... Qu'est-ce que ça veut dire, "pas de parti pris" quand on dit "je ne fais pas de politique", tout le monde sait ce que ça signifie! C'est la meilleure façon de dire: "je fais la politique de l'autre"! Et bien en écriture, c'est ça! La plupart des femmes sont comme ça: elles font l'écriture de l'autre, c'est-à-dire de l'homme, et dans la naïveté, elles le déclarent et le maintiennent, et elles font en effet une écriture qui est masculine. (1976: 12)

O que a escritora francesa põe em causa é a ideia, emanada da morte do autor de Barthes e retomada por Julia Kristeva no conceito de “intertextualité”, que difunde o texto enquanto “mosaïque de citations (...) absorption et transformation d'un autre texte” (Kristeva, 1969: 146) e “tecido (...) o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido –nessa textura- o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia” (Barthes, 1997: 112). Susan S. Friedman, refletindo sobre a intertextualidade e o contínuo (re) nascimento do autor, coloca algumas questões pertinentes: “does the 'birth' of intertextuality as a critical term

¹³“Le sexe ou la tête?” da autoria de Hélène Cixous aparece pela primeira vez no habitual *Cahiers du Grif* em 1976. Poucos anos depois, a crítica americana descobre este texto através da tradução de Annette Kuhn, “Castration or Decapitation?” e da revista *Signs*. Em 1995, surge na compilação editada por Sean Burke, *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh UP, pp. 162-177. Utilizaremos a versão francesa da autora Cixous.

insist upon the “death” of influence as its conceptual precursor? Is the ‘death’ of the author as writer the precondition for the ‘birth’ of the critic as reader?” (1991: 146). Os conceitos satélites que Friedman destaca –intertextualidade, influência, autor e crítico/leitor- mantêm relações intrincadas que a norte-americana explorará no seu artigo, de maneira a revelar a sua política e psicodinâmica, tal como a sua influência e transformações na cena crítica americana, onde o autor e o seu correlativo “agenciamento” estão sempre na ordem do dia. Mais ainda: a partir de uma leitura intertextual de textos de James Joyce/Stephen Dedalus, Friedman sugere que a morte e o renascimento do autor, nos debates críticos, representam uma luta subtextual entre o desejo de reprimir a mulher enquanto sujeito falante (“speaking subject”) e a persistência do seu regresso para reclamar a sua posição de agente. Com efeito, nas palavras de Susan S. Friedman: “the writer makes that transition from the not-yet-written to the written happen. The writer is not just a figure, a trope as ideological construct. A ‘subject’ already exists before he or she is reconstituted (again) in a text. That subject sets in motion and plays some part in the textual process of his or her own re-making” (*ibid.*: 147). Assim, e ao longo de “Weavings: Intertextuality and the (Re) Birth of the Author”, Friedman mostrará que os conceitos estabelecidos pela crítica francesa na voz de Roland Barthes em 1968 e de Julia Kristeva em 1969 são localizados geograficamente e formam parte de um projeto geral de crítica pós-estruturalista:

in France, *intertextualité* – anonymous and linked firmly to the notion of the “death of the author”- became part of the larger antihumanist project of french poststructuralism, which itself reflects that fall-out of two massive wars fought on European soil in this century and the widespread sense among intellectuals that Western humanism had become irredeemably bankrupt. (2005: 227-228)

A receção destes conceitos em terras americanas, pelas características próprias da cultura e sociedade locais e onde, histórica e culturalmente, subsistem os

conceitos de identidade, agenciamento e autor¹⁴, atenuará o anonimato e a impersonalização do texto subjacentes nas noções de mosaico ou tecido. As adaptações americanas da teoria pós-estruturalista francesa, em particular as da crítica feminista, darão ao conceito de intertextualidade uma vertente política ao sublinhar o compromisso, o “engagement” do autor e da autora na sua escrita. Neste sentido, a *hifologia* de Roland Barthes, ou seja, a sua teoria do texto enquanto tecido e teia de aranha (Barthes, 1997: 112), converte-se em *aracnologia*, tendo como protagonista Aracne, a tecelã transformada em aranha mas com o poder agenciador para urdir a sua própria teia. A feminista e professora da Universidade de Columbia, Nancy K. Miller, propôs a figura de Aracne em 1986 para protagonizar a relação teórica entre texto, tecido e género (Clayton, 2004: 84). Ao contrário de Penélope, a mulher que constrói e destrói a sua criação, a aracnologia alternativa de Miller funciona como “an attempt to retrieve a gendered subjectivity in reading, i.e., to shift the focus from text (*hyphos*) to authorial voice (the weaver, Aracne) so as to ‘recover within representation the emblems of its construction’” (*ibid.*: 85). Miller atribui à mulher escritora uma posição agenciadora, entrelaçando, com as cores que elege, os fios do diálogo intertextual. A “política intertextual” (“political intertextuality”) de Nancy Miller faz parte de uma constelação do pensamento feminista que recoloca a mulher escritora no centro do texto/teia. Susan S. Friedman, de forma acertada, confirma que “like Miller, I will reintroduce the author as a writer situated in history into a

¹⁴A receção da crítica americana do conceito de intertextualidade, estabelecido em primeira mão por Julia Kristeva, fruto do cruzamento das suas leituras (e desejada divulgação na Europa) de M. Bakhtine, das suas próprias convicções e da sua luta ao lado dos pós-estruturalistas franceses, assimilou este conceito, a partir da sua história e cultura, nas quais o agenciamento do autor importa. Sintetiza Friedman: “in relationship to the discourses of French critical theory, American critical discourses have often resisted the unidirectional flow of influential ideas from their former (direct and indirect) colonizers and insisted on an intertextual blending and clashing. (...) Reinstitution of the author and agency into poststructuralist discourses of textuality has been essential component of the intertextual reformation of influential ideas flowing across the Atlantic” (2005: 161).

discussion of (inter)textuality. Not only does the “signature” of the writer matter, but the (con)texts of a writer’s biographical and historical record will be restored to the interpretive process” (2005: 162). A política intertextual, conceito operatoriamente mais abrangente que situa o texto a partir da localização do produtor/agente, abrir-se-á, por exemplo, no conceito de “cat’s cradle” que Janet Beizer, superando as teorizações de Barthes e Miller, apresenta da seguinte maneira: “if Barthes’s ‘hyphology’ or theory of the web featured a practice of *re-reading*, and Miller’s ‘arachonology’ one of *overreading*, cat’s cradle may be characterized by a practice of *interreading*. As such it emblemizes the hybrid life writing of bio-autography” (2009: 37)¹⁵.

Da teorização absolutista da morte do autor até à sua revitalização e refundamentação, em especial graças à porta lateral aberta pelos feminismos, o autor prova a sua resistência. Resistem também a autora e as palavras proféticas de Cixous:

en particulier on devrait s'attendre à ce que j'appelle “l'affirmation de la différence”, non plus une sorte de veille funèbre autour du cadavre de la femme momifiée, ni de mise en scène fantasmatique de la décapitation de la femme, mais tout le contraire: une avancée, une aventure, une exploration des pouvoirs de la femme: de son pouvoir, de sa puissance, de sa force toujours redoutée et des régions de la féminité. Il y a quelque chose qui commence à s'écrire et qui va constituer un imaginaire féminin... c'est-à-dire le lieu des identifications d'un moi qui ne soit plus aliéné à l'image proposée par le masculin (“ressemble à la femme que j'aime, c'est-à-dire à la femme morte”), mais qui au contraire va inventer des formes de femme en marche, ou comme je préfère le fantasmer “en vol”, telle que, au lieu de se coucher, c'est en avant et dans le bond que la femme ira se chercher. (1976: 13)

¹⁵O estudo de Janet Beizer centra-se essencialmente na questão bio/autográfica nas biografias de mulheres e contempla alternativas para a sua leitura a partir de noções como linhagem e as formas de pensamento que enfatizam a linha, o caminho, a hierarquia, a unidade tal como a mimese estética que depende destas ideias. A partir de “close readings” das memórias e ficções sobre a figura da mãe, Beizer esclarece de que forma os biógrafos das mulheres ascendentes narram e re-escrevem as relações com as suas próprias mães numa tentativa de recuperar o passado num género híbrido que a autora cunha de “bio-autography” (2009).

Retomando a questão da autoria, Rita Felski clarifica, no segundo capítulo do livro *Literature after Feminism* (2003), a reação da crítica feminista à morte do autor numa altura em que, precisamente, se invoca a ideia de uma tradição literária feminina distinta, estabelecida em torno dos obstáculos e dificuldades enfrentados pelas mulheres escritoras. De facto, destaca Felski, “their work as often been seen as derivative and secondary, minor rather than universal, authorized by others rather than selfauthorizing. Thus authorship was vigorously defended as an indispensable part of the feminist toolkit, a way of tracking the historical injustices faced by women writers and of moving toward more adequate and inclusive forms of scholarship” (2003: 58).

Neste sentido, continua a professora da Universidade de Virgínia, algumas críticas feministas consideraram revelador que, no momento em que as mulheres ganham proeminência na academia, os críticos homens comecem a considerar a autoria um conceito passadista, obcecados com a sua própria relação oedipal relativa aos mitos masculinos da composição. Contudo, no campo feminista, a questão da autoria também suscitou tensões. O debate, nos anos 80, entre Nancy Miller e Peggy Kamuf¹⁶ colocava em tensão a importância da autoria (masculina ou feminina) e o questionamento necessário às normas genéricas que distinguem, de forma rígida, os autores homem e mulher. Entre o extremismo destas visões surgirá uma terceira via feminista que não nega o género, raça ou sexualidade do criador, pois é impossível uma “view from nowhere” reconhecendo que “one is a woman, but that is not all one is; that one’s self – and one’s art- is shaped but not fully terminated by one’s femaleness” (*ibid.*: 93). Porém, chegar a

¹⁶Recordando a polémica entre as duas críticas feministas, Rita Felski sintetiza: “Miller insisted that it always matters whether a work is produced by a man or a woman ; Kamuf felt that feminists should actively question the norms of gender rather than help to shore up rigid distinctions between male and female authors”(2003: 59).

este ponto de equilíbrio implica construções e desconstruções simbólicas em redor da figura feminina. A propósito do corpo da mulher, Susan Rubin Suleiman explica que, durante séculos, a mulher foi “objeto” da teorização masculina, dos desejos masculinos, dos seus medos e representações sendo que, para ultrapassar a passividade objetual, a mulher teve de se descobrir e reapropriar como “sujeito” ativo (Suleiman, 1985: 7). Rita Felski empregará o termo de “alegorias da autoria” para se referir às imagens da mulher escritora que impactaram profundamente na crítica feminista. Estas alegorias da autoria feminina, iminentemente de ordem estética, não são descrições empíricas das autoras, mas sim metáforas potentes e densamente plurisignificativas (Felski, *ibid.*: 59). Felski passará em análise as imagens da mulher-autora criadas pela teorização feminista, desde a alegoria da “madwoman in the attic” de Sandra Gilbert e Susan Gubar, até à escrita feminina de Hélène Cixous ou ainda a teoria performativa de Judith Butler, as “Home girls” de Alvina Quintana e o feminismo chicano de Gloria Anzaldúa. As alegorias feministas da autoria teriam então, como principal objetivo, a visibilidade do corpo da mulher e, conseqüentemente, a inscrição da sua escrita no mapa da tradição literária. Afirma a teórica norte-americana:

feminist allegories of authorship are best understood, I believe, as catering to a widespread hunger for countermyths of creativity. Faced with a tradition that has so often associated authorship with maleness, critics have sought to forge new images of female imaginative power. The force of such images is expressive rather than analytical; they crystallize a notion of the woman writer as the reader wishes her to be. (*ibid.*: 88)

Como o sublinha Felski, estas imagens não refletem uma visão absoluta da autoria feminina ou masculina. Com efeito, se até recentemente o discurso da crítica, em especial a feminista, sobre a autoria era principalmente um discurso sobre as mulheres autoras, atualmente reflete-se na literatura dos homens e no

sujeito da masculinidade. A construção das “novas masculinidades”¹⁷, mais ricas, livres e plurais, acompanha a construção das “novas feminidades”.

Toril Moi resume esta necessidade num célebre artigo, “‘I am not a woman writer’. About women, literature and feminist theory today” (1985), em que começa por perguntar a razão pela qual a questão da mulher e da escrita são tópicos marginais na teoria feminista, havendo artistas (escritoras, pintoras) que recusam a etiqueta de mulher, reivindicando apenas o seu estatuto criador. Analisando a polémica entre Miller e Kamuf, Moi constata que se mantém uma espécie de “esquizofrenia intelectual” (2008: 264) em que “one half of the brain continues to read women writers while the other continues to think that the author is dead, and the very word ‘woman’ is theoretically dodgy” (*ibid.*). O dilema colocado a quem escreve será posto nos seguintes termos pela autora de *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985):

for writers who are women, it can be incredibly frustrating to be told that they have to write as a woman or like a woman. For what is this supposed to mean? That she has to conform to some stereotypical norm for feminine writing? (...) On the other hand, it can be just as frustrating for a woman writer to feel that she has to write as a generic human being, since this opens up an alienating split between her gender and her humanity. (2008: 266)

Toril Moi encerrará o seu ensaio com uma última questão que retoma, de alguma maneira, a reflexão de Jean-Paul Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?*: “qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrit-on? Pour qui?” (Sartre, 1997: 12). Assim, a ensaísta conclui que se a literatura é o arquivo da cultura, a visão das mulheres sobre a

¹⁷Ver a este propósito o artigo de Sara Martín “Los estudios de la masculinidad. Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo” de 2007 que fornece uma introdução aos Estudos da Masculinidade. Da mesma forma, consultar três obras referenciais editadas por duas investigadoras, Àngels Carabí e Marta Segarra, do Centre Dona i Literatura da Universidade de Barcelona: *Hombres escritos por mujeres* (2003); *Nuevas masculinidades* (2000) e *Reescrituras de la masculinidad* (2000). No âmbito português, destacamos *A vida familiar no masculino: negociando velhas e novas masculinidades* (2010), dossiê coordenado por Karin Wall, Sofia Aboim e Vanessa Cunha ou ainda *Masculino e Feminino. A construção social da diferença* (1994) da autoria de Lúcia Amâncio.

vida, os outros e a existência deve ser partilhada. Nesse sentido, reconhecer-se mulher e escritora não deve significar que ser mulher limita ou marca uma fronteira clara no produto artístico apresentado, ou seja, retomando Rita Felski, “that one’s self –and one’s art- is shaped but not fully terminated by one’s femaleness” (*ibid.*: 93).

1.3A pseudonímia:

“Nasci em Portugal / não me chamo Adília” (Lopes, 2009: 293)

Ancorada num “terreno inter-individual” tal como definido por Bakhtine (1977: 29-30), a prática literária ilustra a dimensão polifónica do sistema literário, cultural, ideológico que lhe dá berço. Neste âmbito, a opção por um pseudónimo feminino permite-nos equacionar a escolha desta categoria técnico-discursiva e a sua conjugação com componentes de dimensão artística, social e política. Do conjunto complexo da pseudonímia, ressalta que a adoção do pseudónimo varia por diferentes razões e de época para época: conotações culturais, convenções de Escola e de épocas literárias são alguns dos responsáveis por tal variação. Roçando o heterónimo, o pseudónimo assemelha-se a este apenas por ser um nome falso, diferente do ortónimo. Contrariamente ao heterónimo, o pseudónimo não representaria uma entidade autónoma que se apresente como sujeito com perfil biográfico, cultural e ideológico próprio. Da mesma forma, e à diferença ainda do heterónimo, este nome falso não detém uma escrita própria, com um estilo específico que lhe confira uma determinada autonomia em relação ao ortónimo. Por fim, ao heterónimo é atribuída a capacidade para estabelecer relações dialogais não só com o ortónimo, mas com outros possíveis heterónimos, sendo o caso da heteronímia pessoana o melhor exemplo.

Desde este ponto de vista, o pseudónimo, nome criado, designa apenas um estado, um aspeto realçado voluntariamente e escolhido individualmente que acentua a liberdade criadora do artista autoeleito. A questão do autor, da autoria e da autoridade perante o texto coloca-se assim como uma questão teórica, mas, simultaneamente, essencial e existencial, estando dessa forma no centro do questionamento da essência da literatura, e do que pode ou não considerar-se parte do cânone literário. A entrada de Adília Lopes no campo das letras, qualificada muitas vezes como uma entrada circense no limite do “freak-show”, aliada à escolha deste pseudónimo *kitsch*¹⁸ que ostenta como imagem de marca, deixam transparecer, a nosso ver, uma reflexão teórica sobre o que é ser escritor e quem pode atingir esse estatuto no Olimpo dos Deuses autores.

1.3.1 Pseudónimos de autoras: disfarces contextuais

Madame de Genlis na sua novela *La Femme auteur* datada do século XVIII avisava dos riscos em que incorria uma mulher que decidia tornar-se autor. Pondo em paralelo a vida de duas irmãs, Dorothee e Natalie, a autora alerta as mulheres para os perigos de se tornar autor: “vous perdriez la bienveillance des femmes,

¹⁸O universo *kitsch* de Adília Lopes e a recorrência desta temática na sua escrita e na sua apresentação mediática surgem tratados pelos críticos Américo Lindeza Diogo no posfácio de *O poeta da Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins* (1998); valter hugo mãe (2001), assim como nas teses de mestrado de Sónia Rita Melo (2004) e Lúcia Evangelista (2011). Apropriando-nos da análise feita relativamente ao uso do *kitsch* em Adília enquanto “recurso e decorrência específica do seu estilo”, pelo admirador da obra de Adília, o também poeta valter hugo mãe, poderemos interpretar a escolha deste nome artístico como outro elemento kitsch do discurso da poetisa (mãe, 2001: 175). Com efeito, o pseudónimo Adília Lopes parece ter sido escolhido por referência a uma atleta famosa (cf. Cortez e Mestre, 2001). Assumir como nome artístico o nome de uma atleta, contrafazendo e falsificando os padrões estéticos modernos que esperam um nome artístico excepcional e fora do comum, provoca o efeito *kitsch* muitas vezes presente em Lopes. Se o *kitsch* deve ser entendido como uma abordagem artística às avessas de uma arte verdadeira e nobre, este pode então representar a paródia de uma consciência estética especializada e elitista, uma verdadeira “estética da decepção e autodecepção (...) uma forma de mentira especificamente estética” (Calinescu, 1999: 204). “O kitsch torna produto, num mundo de produtos, o artefacto artístico e substitui a assinatura do artista por um rótulo de mercadoria” (Melo, 2004: 94) tendo também “uma capacidade para extrair substância aos objetos” (Diogo, 1998: 78).

l'appui des hommes, vous sortiriez de votre classe sans être admise dans la leur. Ils n'adopteront jamais une femme auteur à mérite égal, ils en seront plus jaloux que d'un homme" (2007: 28). A entrada proibida das mulheres neste universo reservado ao poder do homem pode explicar os pseudónimos masculinos que algumas mulheres autoras decidiram adotar. A escritora e feminista *avant la lettre* Amantine Aurore Lucile Dupin assina, no século seguinte, a sua obra literária sob o pseudónimo de George Sand (1804-1876), testemunhando da ostracização a que eram votadas as mulheres que defendessem a igualdade de direitos e que utilizassem a sua arte para o fazer¹⁹. Da mesma forma, e quase um século depois em território português, Irene Lisboa (1892-1958) utilizará dois pseudónimos masculinos, Manuel Soares e João Falco, sendo este último o mais frequente. O caso pseudonímico da autora portuguesa afigura-se de especial interesse, pois nas seis obras escritas sob o pseudónimo de João Falco²⁰, duas relatam explicitamente o quotidiano de uma mulher. Segundo a especialista da obra ireniana Paula Morão, *Solidão – Notas do punho de uma mulher* e *Começa uma vida – novela*, ambas da autoria de Lisboa / Falco, são, além disso, de cunho autobiográfico (2007: 3). Esta contradição, entre a assinatura masculina e um

¹⁹Relembra Martine Reid: "grâce à George Sand, la littérature du XIXème siècle change de regard, de langage, de représentation, d'objectif. Sand y plaide d'abord pour le divorce et pour la liberté dans le domaine sentimental – c'est le sujet d'*Indiana* (1832) et des premiers romans. Peu à peu toutefois, la matière romanesque, résolument utopique, se transforme. Socialiste à la suite de Pierre Leroux, prônant un catholicisme social proche de Félicité de Lamennais, Sand y défend le mariage, la fidélité et la famille, mais pour elle le mariage ne peut exister que pour autant que la femme y soit l'égal de l'homme, et, ce, sur tous les plans, y compris celui de l'instruction. (...) C'est pourquoi, le combat à mener demeure, pour Sand, celui de la vie privée, de l'éducation et de l'égalité. Dans la France du XIXème siècle, ce combat-là est loin d'être évident, et loin d'être gagné. Le profond mépris que voueront à Sand la plupart des hommes de lettres de son époque, le discrédit dans lequel son oeuvre tombera rapidement après sa mort en 1876, sont là pour le rappeler" (2009).

²⁰São elas: *Um Dia e Outro Dia...* - *Diário de uma mulher* – poesia (1936); *Outono Havias de Vir* – poesia (1937); *Solidão: Notas do punho de uma Mulher* – poesia (1939); *Começa uma vida* – novela (1940); *Lisboa e quem cá vive* (1940); *Folhas volantes* (1940); *Esta Cidade!* – contos (1942).

relato claramente feminino, reforça a ambivalência no uso do pseudônimo por mulheres. No caso específico de Lisboa, o recurso ao pseudônimo poderá dever-se à censura e repressão sobre as mulheres no Portugal do seu tempo. Adotar um nome confortável, aceite pela maioria e digno do estatuto autoral, sublinha a ainda obrigatória dependência da voz feminina à proteção masculina. Contudo, a resistência ao domínio do homem faz-se através de um contar do quotidiano especificamente feminino. Tal atitude anuncia de uma certa forma as *démarches* (pós)modernistas da escrita encarada como prática e não enquanto relato pessoal. Retomando as palavras de Rachel Blau du Plessis:

when I write, I am not writing for myself, or even (grosso modo) as myself. I am writing the voice, a voice, one bricolaging, teasing voice of a working. (...) Writing not as personality, writing as praxis. For writing is a *practice* – a practice in which the author disappears into a process, into a community, into discontinuities, into a desire for discovery. (1990: 172)

A escrita, enquanto prática, conduz ao reconhecimento de que a própria página não é nem neutra, nem branca. A página é já um território marcado, delimitado; por isso, ser mulher e escritora, converte-se num ato político e poético (*ibid.*: 131, 154). Neste sentido, a escrita sinaliza sempre uma voz marcada²¹. Em consequência, ao optar por um pseudônimo dececionante, de uma mulher de todos os dias, que esvazia o nome autoral da substância estética esperada, recorrendo para este feito ao uso

²¹Rachel Blau du Plessis utiliza o termo de “*marked marker*” quando se refere à mulher escritora e explica que esta é marcada “by the cultural attributes of Woman, gender, sexuality, the feminine, a whole bolus of contradictory representations which are as much her cultural inscription as ours” (1990: 161). Todavia, em nota, a poeta e ensaísta americana relembra que não é apenas a poesia escrita por mulheres, genderizada. A escrita masculina é profundamente parcial, marcada, longe de ser neutra ou universal. Citando Elaine Showalter conclui: “the defamiliarization, or problematization, of masculinity is one of the most important tasks facing feminist criticism in the next decade. It is still a tacit assumption in literary studies that gender is significant for one sex only, indeed, that it is a kind of sophisticated, postfeminist code word for *women*. While *femininity* is now accepted as a construct with relevance to literary analysis, *masculinity* is treated as natural, transparent, and unproblematic...From the perspective of a poststructuralist feminist critique, such blindness and lack of self-reflection is itself a sign of phallogentrism” (Showalter, 1988: 182 *apud* Blau du Plessis, *ibid.*: 192).

do *kitsch*, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira recontextualiza, na pós-modernidade, o uso deste nome de “faz de conta”. Adília Lopes, pseudónimo considerado por muitos como antiartístico²², veicula uma opção deliberada com um intuito claro de marcar o início de uma nova era no campo artístico e especialmente literário português. A escolha pseudonímica feminina comporta, desse feito, a tomada de posição de uma mulher escritora no Portugal pós 25 de Abril. Deste modo, persegue a necessária revisão de uma história da literatura e de um cânone literário nacional que associou, tradicionalmente, o génio literário português ao género masculino²³.

Publicado em 2011 o livro de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso procura recuperar as filhas de Antígona, através do estudo de seis autoras lusas situadas entre 1919 e 1998²⁴, demonstrando de que forma a autoria feminina é vista pelas

²²Relativamente à escolha do pseudónimo, alguns críticos e a própria Adília Lopes já se pronunciaram. Eduardo Prado Coelho, no artigo “E Deus é o girassol” publicado no Público em 2003, aquando da recensão ao livro *César a César* afirma que “Adília Lopes é um pseudónimo ostensivamente não-poético”. Numa entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, em 2005, para o programa radiofónico da TSF, “Pessoal e...Transmissível”, questionada sobre a afirmação de Eduardo Prado Coelho, Adília não concorda com a apoeticidade do seu nome literário e explica a aparente inócua origem da escolha do pseudónimo. Refere ainda que hoje em dia se sente mais Adília do que Maria José porque a partir de Adília foi “fazendo vários amigos”. Aponta também um princípio da física deveras interessante: “Adília Lopes é água no estado gasoso e a Maria José a mesma água em estado sólido”.

²³Note-se o contributo valioso de Chatarina Edfeldt sobre a dificuldade das escritoras portuguesas em penetrar na história literária e respetivo cânone nacional no seu estudo *Uma história na História*: “Historicamente, sobretudo no final do século XIX, autoria literária era definida em termos “masculinos” e era, conseqüentemente, uma área à qual as mulheres escritoras dificilmente tinham acesso. Ao longo dos séculos, e ainda na primeira metade do século XX, era comum as escritoras portuguesas usarem um pseudónimo para vencerem a barreira que lhes era imposta devido à sua identidade de género. No entanto, com o correr do século XX, e por analogia com o desenvolvimento dos movimentos de defesa e divulgação dos direitos da mulher, a actividade literária foi-se habituando a aceitar a autoria feminina. Não obstante isto, existe ainda a tradição que confere à autoria masculina a produção literária representativa de uma experiência universal, enquanto na autoria feminina, a produção literária é considerada como experiência particular” (Edfeldt, 2006: 27).

²⁴Foram escolhidos seis pares de autoras: Florbela Espanca e Irene Lisboa; Agustina Bessa-Luís e Natália Correia; Hélia Correia e Lídia Jorge visto que, como é referido pelas autoras deste

próprias autoras nos seus trabalhos criativos e de que modo as mesmas se relacionam com a criatividade, quando imersas numa canonicidade masculina. *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and The Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing* enfatiza a forma como as mulheres escritoras selecionadas neste corpus dialogaram com a falta, a supressão ou a recusa de uma memória cultural feminina. Realça também a maneira como se operou a abertura da figura da mulher enquanto leitora, escritora e crítica, ao trabalhar, concomitantemente, no interior e no exterior dos condicionamentos da sua condição sexual, como também dentro, e ao mesmo tempo, fora da tradição literária nacional. Assumindo e vincando a autoria feminina, Lopes mostra-se consciente do esquecimento e da marginalização a que foram votadas as escritoras da história em geral e da história literária em particular. Porém, mais do que afirmar uma “escrita feminina”, embebida nos pressupostos da “écriture féminine” francesa, a autora, sob a máscara poética, situa-se como um sujeito localizado ou como uma posição aberta a inúmeras possibilidades. Ecoam, na proposta adiliana, a noção foucauldiana de sujeito, tal como uma postura desconstrutiva a propósito das categorias metafísicas e das identidades essencializadas. Compreende-se, nesta ótica, que em lugar do conceito “clássico” de autor(a), se encontre, de forma substitutiva, “um torrencial dispositivo verbal, aquém da poesia e além da literatura”. Seguindo ainda o raciocínio do professor e crítico Osvaldo Manuel Silvestre, este dispositivo, esta verdadeira instalação poética²⁵ exhibe-se

ensaio, cada “par” é contemporâneo e convida a uma leitura sincronizada (Owen e Alonso, 2011: 34).

²⁵Fazemos uso do termo “instalação” como um fazer artístico dos mais relevantes no panorama das artes do século XX e início do XXI. Enquanto poética artística, a instalação permite a integração de uma multitude de recursos e portanto uma considerável variedade de formatos. Estando a obra contemporânea inscrita na efemeridade e no questionamento, esta absorve,

em excesso e dissolvendo-se, por efeito desse mesmo excesso, num jogo de máscaras viciado à partida pela sua tão impúdica revelação de tudo. Como se nos dissesse que a literatura vive desse suplemento de mistério, e de alma, a que damos o nome de Autor — e que, anulado este sob a revelação pública da mesquinhez dos seus abismos, nada mais resta do que uma linguagem desalmada, neutra e frequentemente baixa, isto é, obscena, quais são obscenos todos os autores, por isso é que são autores. (2001)

Adília Lopes espanca por isso a literatura, começando pelo espancamento do poético, reduzido à banalidade de uma linguagem quotidiana²⁶. Espanca, pela mesma ocasião, as normas que regem a “alta” literatura, começando pelo nome autoral. Optando por um pseudónimo dessincronizado do tempo áureo poético, Adília desmarca-se da instituição literária e da lei social, visto que este outro nome lhe permite libertar-se do peso patronímico herdado pelos progenitores e estabelecer a genealogia que mais lhe convém.

Por outra parte, e seguindo a proposta feita por Marinela Freitas, ao criar-se como mulher e ao definir-se como tal, de forma excessiva e compulsiva, Lopes usaria de uma “estratégia moderna de descentramento do sujeito: ser excessivamente feminino pode ter o efeito oposto de desfocar ou esbater os traços convencionais de feminilidade, criando um efeito de despersonalização através de um excesso de definição” (2010: 327). Os poemas “Sou uma contorcionista (...)” (*Os 5 livros de versos salvaram o tio*, 1991), “Sou mulher (...)”

constrói e desconstrói o espaço à sua volta, assim como os conceitos e ideologias. A questão do tempo e do espaço são primordiais nas Instalações, pois o questionamento que provocam devem ser localizados. Da mesma forma, o público adquire uma participação ativa em relação à obra que o interpela de maneira obrigatória levando-o a experienciar todo o tipo de sensações. Citando Luciana Bosco e Silva e Daisy Peccinini do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a propósito da instalação artística, “é a construção de uma verdade espacial em lugar e tempo determinado. É passageira, é presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas na memória. O sentido de tempo, no caso da fruição estética da Instalação é o não-tempo, onde esta fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra in loco, mas permanece em sua fruição plena como recordação. (...) Essa questão do tempo é crucial na Instalação, fazendo com que a mesma seja um espelho de seu próprio tempo, questionando assim o homem desse tempo e sua interação com a própria obra”.

²⁶“De que espancamento se trata, então? Em rigor, de um espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento” (Silvestre, 2001).

(*Sete rios entre campos*, 1999) ou ainda “Poetisa-Fêmea, Poeta-Macho (cliché em papel couché)” (*A Mulher-a-dias*, 2002) atestam deste enevoamento definitório causado pela acumulação das “contorções” essencialistas, anunciadas pela primeira pessoa do verbo ser, que a poetisa propõe:

Sou uma contorcionista
o que pressupõe que o não sou
durmo bem numa mala
dobrada sobre mim
e mal numa cama (...) (2009: 156)

Sou mulher
sou colher
sou boca
sou nova
sou velha
sou mãe
sou irmã
sou cristã
sou tua
sou minha (...) (*ibid.*: 368)

1
Eu estou nua
eu estou viva
eu sou eu

Eu uso gravata
e, olhe, não foi barata

2
Sou uma poetisa-fêmea
falo do falo (...) (*ibid.*: 462)

O “eu”, subsumido no verbo ser, é contorcido de forma a coincidir com a(s) outra(s) que a poetisa, entre subjetivação e dessubjetivação²⁷, põe em cena. O “je” torna-se “une autre”, para retomar a expressão de Rimbaud, atualizada por Marinela Freitas, mas “une autre” instável, fugidia, a resvalar para a impessoalidade por se afirmar exageradamente enquanto subjetividade empírica e textual.

²⁷Sobre as questões da subjetivação, dessubjetivação, torção da tradição e Adília Lopes, enquanto projeto literário, ético e social de fingimento, consultar os excelentes trabalhos acadêmicos de Lúcia Evangelista (2011), António Sá Moura (2007) ou ainda Raquel Góes Menezes (2007).

Mantendo o género feminino, a autora mostra, conscientemente e de modo transparente, a sua construção identitária e cultural, notabilizando, de forma prática e na própria “pele”, os discursos teóricos relativos ao género, ao sexo e à autoria. Não obstante, aplicar-nos-emos, em primeiro lugar, em esclarecer o uso da pseudonímia, em particular nos textos declaradamente autobiográficos, destacando-se, nesta figura da escrita, o paradoxo autoral.

1.3.2 Pseudónimo e autobiografia: contrariedades

É, com efeito, a partir da publicação de *A Pão e Água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)* em 1987, que a poetisa se aventura claramente nos caminhos da autobiografia e das microbiografias²⁸ das várias vozes que habitam a sua galáxia literária. A “Autobiografia sumária de Adília Lopes” resume-se a: “Os meus gatos / gostam de brincar / com as minhas baratas” (Lopes, 2009: 72). A questão autobiográfica em Adília é de especial interesse tendo em conta, precisamente, a pseudonímia. Apoiando-nos em Philippe Lejeune, que definiu o “pacto autobiográfico”, consideraremos a autobiografia da seguinte forma:

ce qu'on appelle l'autobiographie est susceptible de diverses approches: étude historique (...); étude psychologique, puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse. Mais l'autobiographie se présente d'abord comme un “texte” littéraire. (Lejeune, 1975: 7)

No caso adiliano, o ato autobiográfico torna transparente uma construção da personalidade dentro do espaço literário, sendo, nesse sentido, também metáfora da implementação da figura autoral feminina no cânone da literatura nacional. Nomear, nomear-se enquanto autor que não existe empiricamente, coloca-nos

²⁸As microbiografias apresentadas são as de Henrique de Navarra, Nathaniel Hawthorne, Enson Constant Thoyon, e da sua mãe. Todas apresentam factos menores, sem interesse aparente, que destroem a conceção clássica relativa à escrita intimista, entendida como uma escrita de alta importância, de teor testemunhal e participando da escrita da história individual mas, sobretudo, contribuindo a uma história geral da humanidade.

frente a frente com o abismo, com o “não espaço”, até agora reservado à autoria feminina em Portugal, nos instrumentos políticos, sociais e académicos que certificam o objeto literário. Adília Lopes tenta, usando os procedimentos da ironia, da ambiguidade, da paródia, penetrar nessa “História” que, deliberada ou tacitamente, excluiu demasiadas mulheres do cânone autoral. De facto, se a literatura lhe permite compreender a vida, deixa-a simultaneamente fora dela e, consequentemente, fora da sua “História”:

Não gosto tanto
de livros
como Mallarmé
parece que gostava
eu não sou um livro
e quando me dizem
gosto muito dos seus livros gostava de poder dizer
como o poeta Cesariny
olha
eu gostava
é que tu gostasses de mim
os livros não são feitos
de carne e osso
e quando tenho
vontade de chorar
abrir um livro
não me chega
preciso de um abraço (...) (2009: 395-396)

Esta voz poética injuntiva relembra-nos, em uníssonos com Hélène Cixous, que “la piel es más preciosa que el papel” (AA.VV., 2010: 97). Na entrevista dada a Henri Quéré em 1984 e incluída na obra *Entrevistas a Hélène Cixous – No escribimos sin cuerpo*, a escritora francesa sublinha a relação da escrita com a morte e a ténue fronteira entre a vida e a morte que a produção literária pode chegar a romper: “si estuviera amenazada por mi muerte, o por la muerte del outro, dejaría inmediatamente la hoja de papel. Porque es una pantalla es a la vez lo que acoge, envuelve, protege, pero esto separa del cuerpo, no es la piel” (*ibid.*: 97).

Vestir a capa pseudonímica equivaleria então, na lógica católico-cristã que a autora portuguesa reivindica, entrar nas ordens religiosas e, em consequência,

afastar-se, de maneira perigosa, do mundo real, do mundo quotidiano terreno e do próprio corpo. De facto, recorrendo novamente a Lejeune, “le pseudonyme est un nom d’ ‘auteur’. Ce n’est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom, exactement comme celui qu’une religieuse prend en entrant dans les ordres” (1975: 24). Enquanto exame de consciência, a autobiografia permitiria então um conhecimento do ser, da sua identidade, embora partindo de um pseudónimo visto que, segundo o autor de *Les Brouillons de soi*, “le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l’identité” (*ibid.*: 24). Adília no estado gasoso e Maria José no estado sólido; mão e luva a quererem coincidir:

Eu sou a luva
e a mão
Adília e eu
quero coincidir
comigo mesma (2009: 337)

As segunda e terceira autobiografias sumárias de Adília Lopes voltam no livro publicado em 2000, *Irmã Barata, Irmã Batata*. Na “(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)”, com o título escrito em minúsculas e entre parênteses, como será o caso com a “(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)”, Adília retoma a ideia da barata e dos gatos já presentes na primeira autobiografia: “Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela” (*ibid.*: 410). No último pedaço desta trilogia de vida, chegamos à idade adulta de Adília em que o jogo deixa lugar à escrita:

Os meus gatos já deixaram há muito tempo de brincar com as minhas baratas. A Ofélia tem 12 anos, seis meses e sete dias. O Guizos, segundo o Dr. Morais, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias. (*ibid.*: 420)

Os gatos deixam de brincar com as baratas certamente porque às baratas lhes foi confiada a missão de recomeçar, de visitar a história da humanidade, no papel

de “barata Eva” e “barata Adão”. O uso da barata, reiterado na obra de Adília e a sua aproximação/homenagem a Clarice Lispector²⁹ presente, por exemplo, na apóstrofe feita no poema que inicia por “Clarice Lispector, / a senhora não devia / ter-se esquecido / de dar de comer aos peixes” (*ibid*: 290) pertencente ao *Clube da Poetisa Morta* (1997), induzem-nos a ler as “autobiografias” de Adília numa perspectiva clariceana³⁰.

As entranhas da barata que come G.H. na obra inquietante de Lispector – *A paixão segundo G.H.* – conduz a protagonista a uma despersonalização que a leva ao núcleo principal da matéria, ao nada pré-humano de onde é possível recomeçar a humanização: “oh, Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu

²⁹Célia Pedrosa em seu artigo “De Espelhos e Demônios: a poesia de Adília Lopes e o imaginário europeu” publicado em 2009, na revista *Portuguese Cultural Studies*, salientava do mesmo modo que “referência constante em poemas e entrevistas de Adília, a barata, que neles indicia a relação íntima entre o mais doméstico e o mais abjeto, funciona como interessante elo entre seus textos e os da escritora brasileira Clarice Lispector. Esta, inclusive, e a propósito de seu romance *A paixão segundo G.H.* (Lispector, 1998) é citada na epígrafe de um dos poemas do livro de Adília *O decote da dama de espadas* (Lopes, 2000, 146): ‘Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo’. Além disso, em outro poema do livro *Clube da poetisa morta* (Lopes, 2000, 308), Clarice é a interlocutora explícita de um diálogo sobre a relação entre escrever e matar ou salvar peixes, evidentemente uma referência a seu livro intitulado *A mulher que matou os peixes* (Lispector, 1998)” (2009: 3).

³⁰No âmbito de um estudo comparatista entre algumas obras da escritora brasileira e da poetisa portuguesa, António Ladeira, a partir de um ponto de vista balizado pelos Estudos de Género, analisa os seguintes aspetos: a construção e gestão públicas, embora textuais, da imagem da autora; as manifestações da voz poética num caso e da voz narrativa no outro; a questão do género sexual na sua relação com o género literário e com o fenómeno literário e a perversidade nas relações entre géneros sexuais enquanto decorrências de um patriarcalismo ocidental e luso-brasileiro. Apesar do aparente desnível canónico existente entre as duas autoras, assim como das diferenças na tipologia escrita escolhida, Ladeira centra-se nos pontos de contacto e dissidência entre as duas mulheres, concluindo que “a noção do género em Clarice Lispector e em Adília Lopes estão tão associadas ao seu sentido do humano que as denúncias que efectam de uma certa opressão feminina não deixam de revelar sensibilidade às contradições (opressivas) que existem também no seio do papel sexual masculino – igualmente sob o rígido controlo de um sistema patriarcal. A perspectiva feminina é tão intrínseca ao fazer literário de ambas as autoras que estas parecem imunes a – e independentes de – quaisquer circunstancialismos históricos e políticos que, por exemplo, os vários movimentos feministas apresentaram em épocas e países diferentes. Nem exactamente feministas, nem o seu contrário – “pós-feminismo” será talvez o menos desadequado dos rótulos contemporâneos a aplicar à assinatura literária destas autoras no que diz respeito às representações do género sexual.” Da mesma forma, considera Clarice Lispector “uma origem paradigmática de uma possível linha genealógica feminina luso-brasileira” (Ladeira, 2007).

botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo. (...) Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era” (1998: 178). Adília Lopes utiliza esta “irmã barata” à maneira de Clarice, vendo neste inseto o plasma da humanidade, o seu renascer depois da exterminação, fundindo vida e morte, dor e nascimento: “depois do holocausto, a barata Eva e a barata Adão comerão da maçã. Mas isso não será pecado. E uma humanidade de baratas viverá feliz para sempre num Paraíso sujo de restos de pessoas que não será sujo para ninguém” (2009: 414). Assim, o fruto proibido permitirá o advir de um novo mundo no qual “a lógica é uma batata” que é também uma barata e ainda no qual a linguagem “do homem e da mulher e a do tentilhão-macho e do tentilhão-fêmea reduz-se a equações”, ou seja, a uma outra linguagem difícil de decifrar onde o silêncio é protagonista. Neste sentido, recordamos o final do texto de Lispector já citado: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.- - -” (*op.cit.*: 179). As reticências surgem como espaços finais abertos, que instauram um período de silêncio antes da clausura do texto, visto que as palavras desaparecem mas deixam antever uma outra linguagem sígnica, um outro recomeço para a vida literária e física. Voltando ao processo de subjetivação / dessubjetivação contínuo de Adília, pretendemos cotejá-lo com a frase da protagonista de G.H., “Por não ser, eu era”. Com efeito, e retomando a reflexão de António Sá Moura, assumimos que “o que muda radicalmente a pseudonímia em Adília Lopes é a inscrição do nome civil da autora na sua obra, num jogo de cisão do sujeito” (Moura, s/d: 3). A batalha entre Maria José e Adília reflete as fronteiras que a escrita da poetisa constrói e desconstrói permanentemente, *não sendo* a “verdadeira” Maria José, *era* a “textual” Adília. O uso do imperfeito reforça o facto de que a escrita é sempre ausência, “nunca é a

alegria da presença”³¹ e nunca será, logicamente, símbolo de uma subjetividade fixa, referencial, sedentária. Como também o observa Moura, no poema “Patronymica Românica” do livro de 1999, *Sete rios entre campos*, o nome civil da autora, assim como a sua genealogia, inscrevem-se no corpo do poema:

Maria José da Silva
bióloga amiga
da minha mãe
Maria José Viana
a minha mãe
e a minha avó
Maria José Fidalgo
o fidalgo aprendiz
Maria José Fidalgo de Oliveira
o Cavaleiro de Oliveira
ou o Monsieur de la Souche
já não sei se da *Escola de Mulheres*
se do *Burguês Fidalgo*
Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira
freira poetisa barroca (2009: 320)

O nome civil, social, legal da autora, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, é convertido pela poetisa em verso. Isto é, o nome que subjetiviza a autora concomitantemente a dessubjetiviza, pois o seu nome próprio é poesia, verso, tal como o pseudónimo que assina, efetivamente, os poemas. Por outra parte, como nota valter hugo mãe no posfácio à antologia *Quem quer Casar com a Poetisa?* (2001), nome próprio e nome em verso confundem-se e

Maria José passa a ser apenas mais uma das personagens adilianas. A Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira terminará por se apresentar como “freira poetisa barroca”, ou seja, a proposta de definição de uma identidade acaba por novamente apontar para outra personagem do universo literário: Marianna Alcoforado, a freira apaixonada de *Cartas Portuguesas* – que ganhará uma versão adolescente e pós-moderna em diversos poemas adilianos. (Evangelista, 2011: 46-47).

A banalidade do pseudónimo mesclado com o nome próprio, ele também nome de personagem, indefine a identificação positiva ao reenviar, como num jogo especular, para outros “eus”. Mariana Alcoforado, freira do convento de Beja,

³¹Escreve a autora no metatexto “Haverá uma beleza que nos salve?”: “a arte é um modo de lidar com a ausência. E por isso é tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença” (Lopes, 2009: 602).

pseudoautora das *Lettres Portugaises*, será retomada por Lopes nesse sentido. Nos dois livros consagrados à história da freira apaixonada pelo marquês de Chamilly, *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* de 1987 e *O Regresso de Chamilly* publicado treze anos depois, a poetisa prossegue a dessubjetivação da figura autoral ao atribuir protagonismo à figura de uma autora, Mariana Alcoforado, que certamente nunca o terá sido, como nos adverte Anna Klobucka (2006: 139)³². A Mariana posta em cena pela poetisa é, contudo, uma Mariana peculiar; representa a leitura ou a recuperação da versão criada pelas autoras³³ das *Novas Cartas Portuguesas* que converteram, nos anos 70, a freira de Beja em figura mítica. Com efeito, as *Novas Cartas* utilizam a figura em trânsito de Mariana Alcoforado, ou seja, uma figura em contínua deslocação representada pela sua condição marginal. A marginalidade de Mariana evidencia-se, de facto, na sua tripla condição periférica e de excluída: Mariana vive fora da comunidade maioritária, no exterior do círculo social da maioria, enclausurada num convento de uma cidade periférica, pertencente a um país exterior aos círculos do poder. Os círculos de exclusão nos quais se move a freira ligam-se, de forma paralela, à restrição da figura autoral feminina no cânone tradicionalmente masculino. Na

³²A relação entre Adília e o mito cultural de Mariana Alcoforado, tal como estabelecido pelas *Novas Cartas Portuguesas*, é outra das linhas de leitura da obra adiliana já que a poetisa consagra pelo menos dois livros à freira de Beja: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987) e *O Regresso de Chamilly* (2000). Note-se que, apesar de ser sobretudo vincada a perspetiva de Mariana em ambos os livros, os títulos remetem, ironicamente, para o “herói” masculino, o poderoso cavaleiro andante. Relativamente ao mito de Mariana Alcoforado e a sua relação com Adília Lopes, veja-se Anna Klobucka (2006), *Mariana Alcoforado. Formação de um mito cultural e O Formato Mulher. A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa* (2009), em particular as páginas 261-284.

³³Referimo-nos a Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, autoras das *Novas Cartas Portuguesas* publicadas pela primeira vez em 1972. A publicação e receção primeira da obra ficaram marcadas pelo escândalo que causou o livro, a consequente censura de que foi objeto e o julgamento iniciado em 1973 contra as três autoras, não levado a cabo devido à Revolução de Abril. O contexto histórico, social, político e também literário que forma o pano de fundo da escrita destas “Novas Cartas” reveste-se de particular importância, ajudando “a compreender o seu impacto na sociedade portuguesa pós-25 de Abril e a sua recepção internacional (...)” (Amaral, 2010: XVIII).

escolha de Mariana subjaz então uma opção política, literária e socialmente comprometida de originar uma genealogia da escrita feminina portuguesa cujo ponto de partida seria Mariana Alcoforado. Mariana Alcoforado que “já não é Alcoforado”, nas palavras de Elena Losada Soler, pois se liberta, nas mãos das três Marias, da linhagem paterna e instaura a sua genealogia como mulher libertada e libertadora dado que “só nas mãos de escritoras Mariana adquirirá uma verdadeira dimensão mítica”, tornando-se a “mãe de todas as escritoras portuguesas futuras, matriz literária, mito e metáfora” (2006: 165).

O uso de um pseudónimo feminino para uma mulher que fala dos seus dias através de relatos autobiográficos mantém-se, porém, intrigante, pois um pseudónimo não tem vida, no sentido físico e empírico. Centrando-nos na questão autobiográfica, admitiremos que o “ato autobiográfico”³⁴ nos permite aceder a dois espaços simbólicos implicando um desdobramento do “eu” em dois seres, um que executa (escreve) e outro que pensa (rememora, ordena a memória). Deparamo-nos, por esta razão, com um problema de identidade característico de toda a produção autobiográfica. Como sublinha Anna Caballé num estudo de primeira importância sobre a autobiografia em língua castelhana, o motivo para o relato autobiográfico deve-se ao facto de quem escreve experimentar

durante su vida alguna modificación o cambio radical respecto a la existencia anterior. Y son las metamorfosis que jalonan las sucesivas etapas de la vida de un hombre las que aportan el material para un discurso narrativo que parte del yo como sujeto objetual para ofrecer, finalmente, un conocimiento recapitulador: del ser que se era al ser que se es en el momento en que se escribe. (1995: 32)

³⁴Retomamos um conceito apresentado por Elizabeth Bruss, elaborado a partir das teorizações de J.L Austin e J.R. Searle a propósito dos atos de fala e que implica um efeito prático (pragmático) que permite, no caso da autobiografia, verificar factos, acontecimentos, datas contados pelo “eu” que se escreve. Cf. *The Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.

Desta forma, as “anti-autobiografias” de Adília, que não cumprem com a condição “ética de la sinceridad” (*ibid.*: 36) –ou apresentariam uma “hipersinceridade” incomodativa de quem tem uma história “que não se conta”³⁵– não se apresentam como “autorreferenciais”³⁶, visto que o “eu” de Adília é substituído pelos gatos, baratas e acontecimentos de segunda importância, numa perspectiva autobiográfica. No terceiro ponto (“3. La Intimidad y el Mercado”) da primeira parte do livro referido, a estudiosa espanhola acrescenta outra linha à emaranhada questão autobiográfica. Citando em primeiro lugar o pensador italiano Gianni Vattimo e seguidamente o filósofo francês Gilles Lipovestky, conclui que, na sociedade atual, a realização pessoal, individual e o culto à singularidade subjetiva acarretam uma obsessão “(post) moderna del individuo por revelar su ser íntimo, el auge del narcisismo y el culto a la personalidad como rasgos esenciales del ‘homo psicologicus’ contemporáneo” (...) (*ibid.*: 60). Daí a “hiperestimação” do eu e o auge da literatura de pendur autobiográfico, fruto da dialética que se estabelece “entre la fascinación por lo ajeno y la insatisfacción por lo propio (...)” (*ibid.*: 64). Sociedade voyeurista, de uma curiosidade mórbida, cujo interesse “simpático” pela vida do outro, suas penas, desgraças, amores e particularmente desamores e anormalidades atestam o crescente interesse autobiográfico pela vida de famosos, personagens públicas ou simplesmente (des)conhecidos.

³⁵Ver o poema “ninguém me diga que as coisas são simples / a minha história é tão complicada / que não se conta o que eu vou contar / (...) (Lopes, 2009: 26) ou ainda o poema “Os poemas que escrevo / são moinhos / que andam ao contrário / as águas que moem / os moinhos / que andam ao contrário / são as águas passadas” (*ibid.*). Este último poema em particular realça, uma vez mais, o lado “anti” da escrita adiliana, escrita em contramão, estabelecida numa ótica de resistência encarada enquanto forma que Adorno já observara na arte Moderna.

³⁶Anna Caballé, no estudo já citado no corpo do texto, sintetiza a escrita autobiográfica como a escrita do “eu” na qual “el mismo individuo ocupa una posición múltiple y simultánea: es protagonista, narrador y autor de la obra”(...) (1995: 37).

Tendo em conta as perspetivas delineadas, as autobiografias de Adília Lopes desconcertam quem as lê, ao não cumprir com as expectativas do leitor e ao não respeitar a exigência protocolar da categoria autobiográfica. cremos que as “autobiografias sumárias de Adília Lopes” expressam um juízo (sumário) à escrita de vidas. A vida que escreve ou descreve não nos remete para um Narciso egocêntrico que se deleita com a sua imagem. A escrita da vida das baratas e dos gatos, que são apenas protagonistas silenciosos de um mundo onde se exacerba a personalização, lembra o pendor “humanista”, religioso³⁷ e materno da sua poesia. De facto, é necessário

Que a obra
não se oponha
à vida

Que a obra
e a vida
sejam uma

O texto nu
e cru
do autor

O rosto nu
e cru
do autor (2009: 548)

O rosto nu e cru do autor é o rosto de todos aqueles que a sociedade esquece, todos aqueles que não têm voz. Num gesto de verdadeira mãe, a poetisa dedica aos seus gatos poemas, músicas e permite-lhes o protagonismo autobiográfico, para que não sejam olvidados.

Num suplemento especial da revista *Anthropos* consagrado à autobiografia e aos seus problemas teóricos, Ángel G. Loureiro³⁸ sintetiza na sua introdução os

³⁷Utilizamos *religioso* acentuando a raiz etimológica da palavra: *re-ligare*: ligar, relacionar, estabelecer ligações.

³⁸Ver Loureiro, Ángel G. (1991), “Introducción” in *La Autobiografía y sus problemas teóricos*, Ed. *Anthropos*, Barcelona, pp. 2-8.

vários momentos da teorização em torno do fenómeno autobiográfico. Desde a afirmação de Wilhem Dilthey, considerando a autobiografia como “filha da história”, permitindo a compreensão histórica das sociedades onde nasce e dos indivíduos que a compõem, passando por Georges Gusdorf que abre as portas à etapa do “autos”, na qual a reflexão centrar-se-á na relação texto-sujeito e não exclusivamente no elo texto-mundo; chegando a Elizabeth Bruss, Philippe Lejeune, Paul de Man ou ainda Sidonie Smith, percorremos a história teórica da autobiografia. Como o assinala Loureiro, todos os autores citados, com estratégias variadas, têm como objetivo “una justificación de la capacidad cognoscitiva de la autobiografía” (1991: 5). Neste ponto, Paul de Man acrescentou uma ideia fundamental, sublinhando que o sujeito autobiográfico não produz um conhecimento “auto”, sobre o próprio, mas que a sua escrita permite um conhecimento “especular” entre quem escreve e, em última instância, quem lê. Daí que a autobiografia seja uma forma de leitura e, simultaneamente, uma forma de conhecimento e, acrescentamos, de igual desconhecimento³⁹. Interessa também referir o questionamento colocado por Sidonie Smith⁴⁰ que oferece uma leitura feminista do ato autobiográfico cujo contributo releva para o estudo que propomos.

³⁹Retomamos a ideia de Boaventura Sousa Santos em *Um discurso sobre as ciências*: “afinal, se todo o conhecimento é auto-conhecimento, também todo o desconhecimento é auto-desconhecimento” (1999: 58).

⁴⁰Esta estudiosa norte-americana, professora de Inglês e Literatura Comparada na State University de Nova-Iorque, é autora de algumas obras importantes dos estudos feministas e autobiográficos: *A Poetics of Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation* (1987), Indiana University Press, Bloomington ou ainda enquanto editora da obra *De/Colonizing the Subject – The Politics of Gender in Women’s Autobiography* (1992), University of Minnesota Press, Minneapolis. Da primeira obra, Reyes Lázaro traduziu para castelhano as páginas 39-59 “Autobiography: the engendered text” - “Autobiografía: el texto generado” que encontramos em *La Autobiografía y sus problemas teóricos* (1991), Suplementos Anthropos, Barcelona e que nos interessa particularmente.

1.4 O ato ginográfico

Com efeito, Smith, apoiada nas teorizações feministas de Hélène Cixous e Luce Irigaray em particular, denuncia a masculinização do sujeito autobiográfico, desde as origens renascentistas da autobiografia. Enformada pelas ideias lacanianas, Smith encara o sujeito autobiográfico como peça da ordem fálica vigente instaurada pela ideologia patriarcal e o seu conseqüente discurso falocêntrico. Neste sentido, refere ainda Smith, na hora de escrever a sua vida, a mulher depara-se com os estereótipos assignados pela cultura, nomeadamente o facto de estar desprovida de uma vida pública negando-lhe, assim, a possibilidade de se converter em sujeito autobiográfico. Perante estes obstáculos, duas soluções, segundo a professora da universidade de Nova-Iorque, podem ser consideradas: aceitar e adaptar-se à narrativa patrilinear da autobiografia, transformando-se numa “mulher fálica”; ou então, traçar as suas origens até à mãe acedendo a uma escrita feminina na qual “fale” a voz da mãe que Smith, na esteira das teóricas da escola feminista francesa, em especial do ramo cixousiano, descreve como uma escrita fluida, atemporal, bissexual, des-centrada e não logo/falo cêntrica. Neste ato, em que assume o poder de se autoexpor publicamente,

cuestiona las ideas y las normas del orden fálico y representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo. Al robar palabras del lenguaje, la mujer se conoce y se nombra, apropiándose del poder de autocreación que la cultura patriarcal ha depositado históricamente en las plumas del hombre. Al hacerlo, cuestiona el derecho de paternidad. (Smith, 1991: 95)

Apesar de relegadas para uma posição marginal na cultura, as mulheres, como o sugere Ann Rosalind Jones, transfiguraram-se em “sujeito(s) dentro do discurso” em vez de permanecer “sujeito(s) do discurso” (Jones *apud* Smith, *ibid.*: 99). No entanto, ao falar, ao escrever, veem-se capturadas no meio de duas histórias,

duas inter-relações, duas posturas teóricas. Estas duplas vozes, “de Adão e Eva”, competem, subvertem-se, numa plataforma instável, penduradas entre aceitação e recusa do discurso dominante. Buscando o seu caminho nos bosques androcêntricos e estabelecendo a sua “matrilinhagem”, a voz feminina explora uma autorrepresentação genuinamente ginocêntrica. Chega desse jeito a uma língua apropriada à história feminina, à língua do desejo feminino

– la *écriture féminine*, de Hélène Cixous; la *womanspeak*, de Luce Irigaray; la *jouissance* de Kristeva – encuentra su voz en alianza con la madre y su leche, su cuerpo, su lenguaje rítmico y sin sentido. En este momento, la posición del sujeto desde la que habla la mujer puede estar, como la voz de la madre, fuera del tiempo, ser plural, fluida, bisexual, des-centrada, no-logocéntrica. (Smith, 1991: 103)

Na prática autobiográfica, a autobiógrafa, situada entre a língua da mãe e a escrita do pai, poderá ultrapassar a dialética essencialista dual e questionar as bases sobre as quais está fundada a ideologia da diferença (de sexo, raça, cor). Falando à margem e utilizando um meio preferencialmente masculino⁴¹, reclama outro tipo de autoridade e de subjetividade alternativa à prevalente ideologia do gênero que a marca “a ferro e fogo”.

Contudo, e Ángel Loureiro sublinha este ponto, Smith não desenvolve na sua exposição, apesar de o reconhecer, o problema da linguagem e do sujeito que nos leva à terceira etapa da teorização autobiográfica: a “grafé”. A linguagem, longe de permitir captar o sentido total do ser, procede a uma espécie de des-figuração desse mesmo ser, dado que as palavras não reproduzem a vida, como bem o demonstrou de Man no seu curto, mas importantíssimo estudo sobre a autobiografia como “des-figuração”, já citado no corpo do nosso trabalho. Lejeune, no seu pacto autobiográfico revisto, lembra a condição de “homme-récit” do

⁴¹“Dado que la autobiografía tradicional ha funcionado como una de las formas y lenguajes que sostienen la diferencia sexual, la mujer que escribe autobiografía se ve doblemente alienada al participar en el contrato autobiográfico” (Smith, 1991: 98).

autobiógrafo que contando por escrito uma “identidade narrativa”, a única identidade possível, diria sempre a verdade, mesmo sendo uma verdade “desfigurada”: “si l’identité est un imaginaire, l’autobiographe qui colle à cet imaginaire est du côté de la vérité” (2005: 39).

Neste ângulo, a opção pela autobiografia “poética”, configurada num quadro de enunciação lírica, como é o quadro que emoldura a obra adiliana, pode também contribuir para uma reflexão metateórica sobre a “grafé”, o “autos” e a “bios”, ou, por outras palavras, sobre a escrita e a identidade do sujeito que aí se projeta. Trabalhando sempre sobre uma “versão-de-mundo”⁴², a escrita poética transcreve uma experiência do mundo filtrada pela subjetividade de um “eu” que se (auto) escreve. O mundo atual sobre o qual se edifica a experiência adiliana é um mundo fugaz, falso, imaginário, “um teatro de sombras” pós-moderno, onde a aproximação ao leitor se faz utilizando uma estratégia de lisonjeadora cumplicidade. Nesta era do vazio, o objeto signo impulsiona a renovação acelerada e frenética dos demais objetos seguindo o devir da moda⁴³. Narciso, hipnotizado pela sua própria imagem, petrifica-se ao cruzar o olhar de Medusa/ leitor e permanece ausente à sua busca identitária. Explorando a sua “psyché” e a sua “grafé”, Adília abre o espaço do vazio e convida-nos a experimentar este transe literário e cibernético. Partilhando o epílogo da professora Rosa Maria Martelo, intitulado “Reencontrar o leitor: Alguns lugares da poesia contemporânea” e incluído na obra crítica *Em Parte Incerta* (2004), concluímos que

⁴²Término utilizado e desenvolvido por Nelson Goodman em *Modos de fazer mundos*, Asa, Porto, 1995.

⁴³Cf. Lipovetsky, Gilles (1987), *L’empire de l’éphémère – La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Ed. Gallimard, Paris.

o reconhecimento de que toda a realidade, mesmo nas suas representações mais comuns, tende a ocultar o real é precisamente o que permite a possibilidade do estabelecimento de um contrato de leitura de tipo realista, não de acordo com uma lógica positivista, naturalmente, mas no estrito sentido de se constituir sobre a pressuposição do reconhecimento, por parte do leitor, do seu mundo habitual. Se pensarmos nestes termos, não nos é difícil compreender que a revalorização da enunciação lírica sob uma perspectiva figurativa permite refazer, em termos mais imediatos, uma relação entre poesia e comunicação. (258-259)

Neste sentido, a autobiografia de Adília assinada por Adília, centrada em detalhes do quotidiano, passará sempre pelo outro e o “autos” ganhará sentido nestes “heteros” que permitem, de forma paradoxal, a sua existência. Assim,

lo autobiográfico no puede ser nunca autosuficiente ya que no puede darse la presencia completa del yo ante sí mismo, y si el borde entre vida y obra nos deja ver que lo autobiográfico es en realidad “autográfico”, el paso necesario de la firma (y escritura del yo) a través de la oreja del otro, convierte a lo autobiográfico en heterobiográfico. (Loureiro, 1991: 7)⁴⁴

Dada a leitura ginocrítica pretendida neste estudo, será também relevante colocar-nos a mesma questão que Lydia Masanet propõe no primeiro capítulo do seu livro *La autobiografía femenina española contemporánea*: “el discurso autobiográfico de la mujer en relación a lo femenino. Escritura femenina?” (1998: 19). Ao apreciar a autobiografia feminina (em especial a espanhola) na atualidade, Masanet deixa claro que a diferenciação entre autobiografia de mulheres e de homens é patente tanto nos conteúdos, como nos objetivos. A autobiografia feminina repousaria sobre uma busca existencial que levaria as mulheres a uma autoafirmação, contrariamente à procura narcisista de engrandecimento dos homens. Por outro lado, na escrita da sua vida, a mulher tornaria o seu ato público de escrever num ato em devir, tal como a história pessoal e global que o enforma:

⁴⁴Ángel Loureiro exemplifica as novas vias da investigação autobiográfica utilizando os dois nomes maiores do “renouveau”: Paul de Man e Jacques Derrida. De Man no artigo já referenciado “Autobiography as de-facement” e Derrida em *Otobiographies*, também por nós citado, e ainda em *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions: textes et débats avec Jacques Derrida*, Montreal, VLB éditeur, 1982, pp.16-17; finalmente em *Memoires for Paul de Man* (1986), New-York, Columbia University Press.

la exposición de la existencia femenina se ve así reflejada como un proceso dinámico en constante evolución, dentro de un marco referencial doméstico de cotidianidad determinado. En ese espacio casero en el que convive la mujer se engrandece la focalización del desarrollo del protagonista en relación al entorno y los lazos familiares. Una característica en el contenido y presentación común a la autobiografía de la mujer radica en la importancia dada al “otro”. (Masanet, 1998: 37)

Assumindo, com Anna Klobucka, que o *Clube da Poetisa Morta* (1997) é o livro que de forma “mais frontal e elaborada explora o projecto da construção da personagem de mulher autora de poesia, isto é, de *poetisa*” (2009: 279), observamos que, com o uso do registo autobiográfico, Lopes expõe questões reflexionadas pela crítica feminista no que diz respeito ao relato da experiência da vida de mulheres. A importância outorgada ao “bios” pela crítica masculina –atual ou tradicional– encarou sempre a escrita de mulheres como experiência (“bios”) e não como “autos” ou “grapho”. Por esta razão, surge a ideia da “autoginografia”, a escrita autobiográfica das mulheres, a qual tem, para Domna Stanton, um objetivo terapêutico: constituir o “sujeito fêmea”. Para Stanton, compiladora de uma coleção importante de ensaios em torno do autógrafo, intitulada *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century* (1984) e, em particular, do texto basilar aí incluído, “Autogynography: Is the Subject Different?”, a narrativa autoginográfica está marcada por conflitos entre o privado e o público, o pessoal e o profissional. Partindo da concepção lacaniana sobre o estatuto díspar da mulher na ordem simbólica, a autoginografia, segundo Stanton, “dramatiza la alteridad fundamental y la no presencia del sujeto, incluso cuando se afirma discursivamente y se inclina hacia una posesión siempre imposible” (Stanton, 1984: 15). A aproximação da autora norte-americana ao sujeito feminino pretende ser textual e não referencial, substituindo assim “bios” por “gyné”. Se o teor autoginográfico do *Clube da Poetisa Morta* é, tal como o

sublinha Klobucka, revelado pelo título, este clube parece, na verdade, encerrar as restantes sócias ou “mães simbólicas” de Adília. Com efeito, a abrir o livro de poemas, encontramos o seguinte:

(...) e o bilhete exposto na BN
comemora o centenário da poetisa
no sistema binário
que o mundo acaba depressa
e ninguém espera quatro anos
por uma poetisa
quanto mais cem (2009: 288)

fazendo, desde já, referência aos outros elementos da mesma confraria poética. Descobrimos, neste clube das poetisas mortas, as já canonizadas (cujo centenário será seguramente festejado) Fiana Pais Hasse Brandão e Clarice Lispector, a par de outras figuras não (re)conhecidas como tal: a poetisa Marta / Maria, a Lúcia, entre outras. O uso do sufixo diminutivo “-inho”, de teor claramente irónico, na palavra “bilhete”, mostra o pouco espaço reservado às poetisas na canónica Biblioteca Nacional (“BN”) dado que o “centenário da poetisa” se anuncia com um simples e quase despercebido bilhete. A comemoração do centenário neste “sistema binário” em que domina a outra parte (“o poeta-macho”) lembra que, à mulher (“a poetisa-fêmea”), o homem reservou dias especiais, pois todos os outros dias são do homem.

Como é também característica da escrita adiliana, misturam-se, neste livro, todo o tipo de discursos, desde o mais erudito até à referência mais prosaica, nos quais, contrariamente à afirmação de Elfriede Engelmayer, não cremos que a autora coloque “a vida antes da arte”⁴⁵ (Engelmayer, 2000: 469), mas sim arte e vida são uma única realidade vivida pelas múltiplas “Adílias”, na medida em que Adília é simplesmente palavra de um possível discurso. Por isso “O poema / é

⁴⁵Ver o “Posfácio” de Elfriede Engelmayer à *Obra*, 2000, pp.467-472.

mais emblema / que lema”, no seu poema apenas deixará “uma lesma / sempre a mesma / lesma é o meu lema” (Lopes, 2009: 291) e ainda reiterará que “não me chamo Adília” ou “sou uma personagem / de ficção científica / escrevo para me casar” (*ibid.*: 293). Eis a fusão da escrita e da vida. A lesma, outro grão do ecossistema, insiste na imperiosa re-união vital que aquela que se exprime na escrita adiliana persegue. Além do evidente jogo fonético entre lesma e lema, o uso do lexema lesma parece-nos significativo. Seres hermafroditas, conhecidos popularmente pela lentidão, são também vorazes comedores e verdadeiras pragas que podem transmitir doenças ao ser humano. A lentidão lendária da lesma, um dos seus atributos mais reputados, reenvia-nos a uma qualidade demasiadas vezes denegrida nesta sociedade do momento. José Tolentino Mendonça relembra: “sem lentidão não há paladar. Talvez precisemos, por isso, voltar a essa arte tão humana que é a lentidão” (2014: 11). A lesma que fica no poema poderá então ser uma verdadeira metáfora da escrita de uma artista que tem ganho terreno “descalça e nas pontas dos pés” (Coelho, 2003).

Conciliando tudo e todos, sem atender a nenhum tipo de diferenças, Adília apropria-se dos discursos de forma antropofágica, regurgitando-os e mostrando a validade de todos. Manuseia, a este efeito, regularmente, uma escrita paródica na sua dupla função⁴⁶. Por um lado, destrói, denigre certas tradições canonicamente estabelecidas de natureza estético-literária, social, cultural e religiosa. Porém, por outro, oferece a sua poesia como sagrada e revitalizadora, potenciadora de um processo de re-nascimento, permitindo uma leitura inovadora de um cânone

⁴⁶Sobre a escrita paródica em Adília Lopes, ver a nossa tese de mestrado *A perigosa sedução de Adília Lopes: a paródia e a re-escrita das histórias*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, orientada pelo Professor Doutor Carlos Mendes de Sousa, apresentada ao Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Outubro de 2004.

empoeirado. A autora Adília parece sobretudo interessada em “confrontar redescritções do mundo” das quais constam

tanto referências literárias, poéticas e ficcionais, que se inscrevem na tradição erudita, como todo um vasto campo de mediações discursivas que inclui provérbios, frases-feitas, aforismos, publicidade, adivinhas, programas de televisão, romances cor-de-rosa, ditos familiares, conversas de autocarro e tópicos das revistas femininas...(Martelo, 2010: 225)

1.4.1 A função pseudónimo

O efeito do pseudónimo, transgressor relativamente ao código do autor e à sua autoridade, resultaria num corte libertador entre o “privado” e o “público”, ou entre os vários papéis sociais desempenhados. A necessidade que apresenta Lopes em “desatar” os “nós” que a estrangulam pode levar-nos a esta interpretação. Com efeito, diz-nos a autora no segundo ponto do livro *Le Vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006):

Tenho nós
dentro de mim
que tenho
de desatar

Tenho nós
dentro de mim
que me estão
a estrangular (2009: 589)

A unidade semântica “nós” sugere uma polissemia notável: de facto, “nós” pode ser lido enquanto pronome pessoal sujeito da primeira pessoa do plural, ou, numa outra leitura também justificável, como nome comum abrangendo múltiplos significados. Desde laço apertado, até ponto convergente, essencial, ou vínculo moral, a palavra “nó” está presente em mais de dez entradas no dicionário de língua portuguesa. Como sabemos, Adília não dá “ponto sem nó” e por essa razão os vários sentidos veiculados nestes versos não podem ser escamoteados. Os “nós” representarão, possivelmente, a galeria de personagens que habitam o ser e a escrita da poetisa (a junção de eu/poetisa e tu/outro), como também os vínculos embaraçosos dos quais se quer desfazer.

O emprego do verbo “desatar” remete-nos para o poema incluído na *Antologia Crítica de Poesia Portuguesa, Século de Ouro*, organizada por Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, “Dois ciprestes” (de *Florbela Espanca espanca*, 1999, agora rebatizado, na nova compilação *Dobra, Versos Verdes*). Com efeito, o poema

O que foi atado
na Terra
continua atado
no Céu
e o que foi desatado
na Terra
continua desatado no Céu (...) (Lopes, 2009: 398)

atribui ao verbo *atar* e ao seu antónimo, *desatar*, uma dimensão litúrgica onde o real (*atar / desatar / Terra*) se mistura com o transcendental (*atar / desatar / Céu*) confundindo-os, como nos confundem os “nós” de que fala Adília. Entre estes “dois ciprestes”, que nascem na Terra em direção ao Céu, está o interior da poetisa, a sua própria poesia, que, porosa e permeável ao real, se deixa “estrangular”, rarefazer, vivendo na aporia entre poemas “‘do fim do mundo (e da poesia)’ e na felicidade de ‘um possível reinício’” (Guerreiro, 2002: 335).

A escolha do pseudónimo esconde e ao mesmo tempo desvela, seguindo a lógica heterológica da autora, algo do sujeito; é mais verdadeiro do que o seu nome próprio civil, visto que é motivado, intencional e representativo, mais do que “designativo”. No poema “Patronymica Romanica”, já aludido, a poetisa coloca em exergue a seguinte citação, em forma de pergunta, “mais où sont les dames d’antan, et leurs noms...?”, extraída de “Sobre Mumadona e nomes de outras donas medievais” da autoria de Joseph-Maria Piel. Segue o poema com referências à amiga da mãe, Maria José Silva, à mãe, Maria José Viana, à avó, Maria José Fidalgo e ao nome civil da autora que se declina em partes até à

junção final, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, convertida em “freira poetisa barroca” (Lopes, 2009: 320). É clara nesta *patronímia* que, na verdade, desenha uma *matronímia* a aposta numa linhagem não paternal, mas sim maternal que trabalha a recuperar a genealogia feminina das mulheres que parecem ter sido esquecidas, apagadas pela história “d’antan”.

A questão da genealogia encaminha-nos, pelo menos, para três linhas de reflexão no âmbito da teorização feminista que veremos em detalhe num próximo capítulo: os textos da belga Luce Irigaray, a posição veiculada pela Livraria das Mulheres de Milão, em particular por um dos seus elementos, Luisa Muraro, e ainda as considerações da feminista Adrienne Rich a propósito da maternidade. Todas assinalaram, com um enfoque diferente, os obstáculos para o estabelecimento das genealogias de mulheres. Apesar de, como o esclarece a poetisa norte-americana, nascermos de mulher e “levamos a marca dessa experiência durante toda a vida, até à morte...carecemos de elementos que nos ajude a compreendê-la” (Rich, 1986: 45). O estabelecimento das filiações pelas mulheres e o debate em torno das genealogias femininas articula-se não só com a questão da memória política e social, como também com a localização das mulheres numa ordem simbólica considerada, frequentemente, como exclusiva e exclusivamente masculina. A ordem das filiações estabelece-se pela via paterna: é o nome do pai que, habitualmente, nos situa na ordem geracional. As genealogias de mulheres, numa ordem patrilineal, perdem-se e esquecem-se facilmente pois, como assinalou Irigaray, “não só nos faltam símbolos para nomeá-las como também as sociedades patrilineais subordinam-se a relações entre homens” (1987: 14). Luisa Muraro, discípula da autora de *Ce sexe qui n’en est pas un* ou ainda *Le corps à*

corps avec la mère, dará conta da ordem simbólica da mãe. A aceitação desta ordem e a necessidade de “saber amar a mãe” serão as condições *sine qua non* da liberdade e da restituição do “autêntico sentido do ser” (Muraro, 1994: 25). A questão das genealogias femininas surge, neste âmbito, como uma premissa essencial para recuperar o “*continuum* materno”, a ordem simbólica da mãe, na expressão da filósofa italiana.

Adília, na sua viagem autoral pelos espaços dos outros e das outras que a habitam, reescreve o sujeito poético e as identidades que este pode tomar, colocando-as em diálogo ininterrupto⁴⁷. Esta expressão “sujeito poético” refere-se, na nossa utilização, a um conteúdo psíquico que não implica uma identificação com algo ou alguém existente. Este conceito apenas faz parte do sistema modelizante secundário que é a literatura, ele próprio formado no sistema primário que é a linguagem. É deste forma possível entender que “eu” será sempre “outro”, alter-ego de uma consciência linguística movediça, porque mesclada com a polifonia inerente à língua e à literatura:

jusqu'à quel point le mot pur, sans objet, monovocal, est-il possible en littérature ? Un mot dans lequel un auteur n'entendrait pas la voix d'autrui, dans lequel il n'y aurait que lui-même, et lui en entier – un tel mot peut-il devenir matériau de construction d'une œuvre littéraire ? (Bakhtine, 1984: 318)

Para o sujeito poético que aparece no texto adiliano a resposta é clara: na voz de Adília ouvimos a voz das *personae* que habitam o seu locus literário e a sua própria vida. A poética adiliana cose-se com linhas de vida simples e do quotidiano, contando e recontando histórias deste universo de todos os dias. No

⁴⁷Neste sentido, Burghard Baltrusch deixa em aberto a hipótese de Adília Lopes ser um heterónimo da Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, mais do que um “simples” pseudónimo (Baltrusch, 2008).

entanto, debaixo da máscara da pseudonímia, quem se conta? Quem autoriza a história?

O atentado ao código do autor perpetrado pela função pseudónimo torna-se cabalmente relevante na escrita autobiográfica, posto que “autos” e “bio” são forjados na escrita e pela escrita. Georges Gusdorf na sua já clássica obra dividida em dois tomos *Les Écritures du Moi* e *Auto-bio-graphie*, ambos com o subtítulo *Lignes de Vie 1* e *Lignes de Vie 2* (1990-1991) esclarece que a autobiografia apenas propõe um “trompe-l’oeil” visto que “la vérité plénière de l’écrivain n’est pas seulement qui je fus, qui je suis, mais aussi qui je n’ai pas été, qui j’aurais voulu être. La vie vécue n’est jamais qu’un brouillon ; l’écriture de plein exercice, entre les mains de l’écrivain, corrige, rature et transpose” (1991: 138).

Assim, a escrita do eu institui uma identidade substituta representada pela narração da vida de si próprio, estabelecendo a verdade daquele que narra, a única “real”. Clara Rocha⁴⁸, num estudo pioneiro sobre a literatura autobiográfica em Portugal, explica a explosão intimista na época contemporânea como reação contra a alienação do indivíduo na sociedade massificada e consumista. As máscaras de Narciso, múltiplas e necessárias, reiteram o objeto primeiro da autobiografia: “o ‘eu’ é, de facto, o princípio e o fim da autobiografia: mola impulsionadora e objecto da ‘quête’, sujeito e objecto da enunciação. A pessoa de quem se fala é também a que fala” (Rocha, 1992: 45). Mas, insistimos, quem fala

⁴⁸Pode ser conferido em Rocha, Clara (1992) *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Almedina, Coimbra. À parte desta estudiosa, assinalamos também a professora da Universidade Nova de Lisboa, Paula Morão, que além de reconhecida especialista sobre a obra de Irene Lisboa, publicou, enquanto editora, *Escrever a Vida – Verdade e Ficção*, ACT 16, Centro de Estudos Comparatistas/ Campo das Letras, 2008 ou ainda *Autobiografia. Auto-representação*, ACT 8 – Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, 2003, relativos à escrita intimista, à autobiografia e auto-representação. De igual modo importante, o artigo “O Secreto e o Real – Caminhos Contemporâneos da Autobiografia e dos Escritos Intimistas”, *Revista Românica* n.º.3, *Biografia e Autobiografia* (1994), Ed. Cosmos, Lisboa.

e de quem se fala quando Adília escreve “eu”, dado que Adília Lopes é um ser de papel?

1.4.2 O efeito autora

Num poema intitulado “Manifesto”, presente no segundo ponto – Il Cristo-osga - do livro *A Mulher-a-Dias* (2002), é-nos apresentada a função autor na perspectiva adiliana:

O autor (o actor)
tem de se levantar
e de se pôr
como o Sol
o autor tem
de se expor
o autor tem
de pôr ovos
de oiro (2009: 476)

Considerando o prólogo metaliterário deste livro escrito pela autora, “Sobre o meu novo livro de poemas”, reconhecemos no seu “Manifesto”, por um lado, a intervenção do artista na *polis* e, por outro, a justaposição da vida pública e da vida privada do criador: “(...) os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida” (Lopes, 2009: 445), proclama a autora nesta introdução ao seu novo livro. O autor, rei Sol do seu mundo e do mundo do leitor que ilumina e ao qual permite a existência, expõe-se politicamente, participando, pela sua palavra, na melhoria da vida dos seus concidadãos. Enquanto manifesto, este poema normativiza os deveres e obrigações do “autor”, recalcando a obrigação pública e moral destas regras pela repetição da perifrástica que exprime a obrigação –“ter de”– conjugada na impessoal terceira pessoa do singular. Estando incluído num segundo ponto do livro onde a presença de Jesus

Cristo, Deus, Maria e a morte⁴⁹ são temáticas recorrentes, este manifesto sobre o *que deve* um autor e não sobre o *que é* um autor, veicula também uma vertente apostólica, no sentido em que, tal como os apóstolos e o próprio Jesus Cristo, o autor deve pregar a palavra santa sem medo e guiar, como um pastor, o seu rebanho. Pela força da palavra chegar-se-á ao “oiro” e à junção entre um elemento comum e de origem animal como os ovos e o metal precioso que é o próprio ouro.

No entanto, o manifesto do autor, preceituário de normas e regras, surge como contraponto à “Arte poética” da autora / poetisa. Com efeito, para a autora, “Escrever um poema / é como apanhar um peixe / com as mãos” anuncia na sua primeira “Arte poética” publicada em 1985, no livro de estreia *Um jogo bastante perigoso*. Frente ao dever impositivo do autor “macho”, assistimos à luta corpo a corpo com o peixe cujo resultado é questão de vida ou de morte. O desejo por apanhar o peixe e a entrega do corpo nesta batalha reforçam a importância, para a mulher poetisa, de “precisar de apanhar o peixe” para depois “se livrar do peixe”, isto é, do desejo como força motora, nascido da alteridade permitida pela escrita. Segue o poema:

nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim
sei que nem tudo o que vem às mãos
é peixe
o peixe debate-se
tenta escapar-se
escapa-se
eu persisto
luto corpo a corpo

⁴⁹No mesmo prólogo de que já falamos no texto principal, “Sobre o meu novo livro de poemas”, Adília Lopes acrescenta, quanto às influências/presenças neste livro: “A presença do Mediterrâneo e do Oriente (as paisagens, a geografia), Jesus Cristo, Maria, os poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, a presença muito forte, muito viva da morte (o livro é dedicado ao meu gato Guizos, que foi operado e que morreu na almofada da minha cama enquanto eu lhe fazia festas) circula nos meus versos brutos, crus, manuelinos e barrocos, cortados e recortados à Jean Dubuffet” (2009: 445).

com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida ou de morte
quando chego ao fim
descubro que precisei de apanhar o peixe
para me livrar do peixe
livro-me do peixe com o alívio
que não sei dizer (2009: 13)

A alteridade, representada sob a sua forma mais absoluta pelo animal, reencontra-se no espelho de tinta que nos oferece a escrita, composta por todos os alter-ego que vivem nos textos da poetisa. O desejo, lembra-nos Miguel Vale de Almeida,

é sempre desejo por qualquer coisa Outra, mas que acaba por ser desejo pelo próprio Sujeito. O Sujeito só pode conhecer-se através do Outro, mas no processo de se reconhecer a si mesmo e de se constituir tem que superar ou aniquilar o Outro, sob pena de colocar a sua existência em risco. O Self e o Outro não estão apenas intimamente relacionados, eles são Um e o Outro, e é através do mútuo reconhecimento que cada um passa a existir. (2008: 3)

Cerzindo todos os elementos, o conjunto de partículas que forma o universo, Adília dignifica cada ser, cada parte do cosmos, cada existência, recriando “the great chain of being” de que já falava Arthur Lovejoy⁵⁰ e da qual Adília também faz parte. Por essa razão,

Cristo é esta osga
que está
antes
de eu chegar
na parede
da minha cozinha (...) (2009: 468)

Se Cristo é uma osga, cada texto é um rosto e cada rosto um texto e a premissa cartesiana do “penso, logo existo” converte-se em “Sou, logo sou / (um texto / é um rosto / um rosto / é um texto)” (Lopes, 2009: 478). Nesta tautologia circular,

⁵⁰Nas “Notas da autora” que encontramos na sua última obra integral, *Dobra*, Adília admite que “há um livro de que gosto muito é *The great chain of being* de Arthur O. Lovejoy (Cambridge, Mass., 1936). Ainda não tive oportunidade, certamente por minha culpa, de procurar este livro e de o ler. (...) Sei e sinto que sou um elo da grande cadeia do ser” (2009: 653).

descobrimos, uma vez mais, o efeito autora em Adília Lopes. Com efeito, o ser é o texto que é o rosto desse mesmo ser, levando-nos a perceber que o rosto e o ser são sempre texto(s) e que, por essa mesma razão, fingir que somos outro equivale a ser texto, texto de outra vida.

Admitindo com Paul de Man que “autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (1984: 70) e acentuando o papel do leitor neste protocolo de leitura, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira representaria, da mesma maneira, um rosto, uma máscara-totem, da poetisa Adília Lopes⁵¹. O conceito totémico que mais adiante especificaremos pode associar-se à questão do pseudónimo de forma esclarecedora.

Com efeito, os nomes de Maria José e Adília aparecem ambos como seres de papel nas mãos de outros autores⁵². Vejamos, em primeiro lugar, a citação de Adília depois do poema “1/ Inclina-se mais / a fálca a feminina / torre de Pisa”: “Havia até um seu “outro eu” feminino: a corcunda e perdidamente enamorada Maria José.” (Richard Zenith, *Fernando Pessoa: o poeta dos muitos rostos*)” e, logo na página seguinte, após outro poema, lemos “na véspera chumbara a Adília, colega simpática, que sem custo eu ajudava e gostosamente. Chorosa, surpreendi-a, com outras meninas, a rezar. Rezavam aquela ladainha para que eu chumbasse.” (António Osório, *Décima aurora*) (Lopes, 2009: 640-641). É curioso

⁵¹valter hugo mãe, no posfácio - “uma intromissão na vida afectiva de adília lopes” – que finaliza a antologia por ele organizada, *Quem Quer Casar com a Poetisa?*, elucidada, de forma brilhante, a relação entre Maria José e Adília: “(...) maria José é levada a pertencer à galeria de personagens do pseudónimo adília lopes, funcionando como uma das citações desta, numa desconstrução das posições originais de cada uma, transformando-se a autora na personagem da sua personagem” (2001: 188).

⁵²Também por esta razão Osvaldo Manuel Silvestre arrisca dizer que “em rigor, nem o pseudónimo Adília, nem o nome próprio Maria José são nomes próprios, já que ambos enunciam a radical impropriedade de todo o nome, a esse título tão ficcional, ou contratual, como um nome qualquer” (1999).

notar que tanto os poemas como as citações pertencem ao livro *Os Namorados Pobres* composto pelos poemas omitidos nos livros que Adília publicou mas dos quais, como o escreve a própria, ainda gosta⁵³. Curioso, porque, a nosso ver, estas citações que colocam Maria José como um outro “eu feminino” e Adília como “colega simpática” mas também maquiavélica rezando “uma ladainha” para que chumbasse o seu companheiro, revelam uma perspetiva peculiar sobre a essência autoral. Adília / pseudónimo e Maria-José / criadora justapõem-se, esbatem as suas fronteiras, pois ambas aparecem como personagens de outros autores. A primeira, personagem do autor António Osório; a segunda, outro duplo de Fernando Pessoa⁵⁴. Neste encaixe de bonecas russas, entendemos que a função autora se esboça de forma complexa e, assim, o “eu” que se escreve confunde-se com um infinito de outros “eus”, elos da cadeia poética que traça a escritora. Tal sistema constitui, como já o apontou Carlos Felipe Moisés em relação à poética pessoana, “uma espécie de plataforma epistemológica (...) como se cada heterónimo (o ortónimo incluído) correspondesse a graus diferentes de uma escala móvel de aproximação da realidade, tarefa inviável para um sistema único e fixo” (Moisés, 1981: 213). Originando a sua genealogia por patamares correspondendo a diferentes identidades que a aproximam das múltiplas perspetivas da realidade, Adília garante a sua poeticidade. Retomando a entrevista já por nós citada conduzida por Carlos Vaz Marques para o programa *Pessoal e...Transmissível* e publicada pelo Diário de Notícias, a entrevistada, Adília Lopes, conclui, no âmbito da sua afeição pela Física, que Maria José é

⁵³“Notas da autora”, a propósito de *Os Namorados Pobres*: “É feito de poemas que, ao longo dos anos, foram ficando, por acaso, fora dos livros que publiquei e de que ainda gosto” (2009: 657).

⁵⁴Referimo-nos à corcunda Maria José, outro dos avatares do genial poeta português Fernando Pessoa, que usou a voz de uma mulher, Maria José, que escreve e assina a *Carta da Corcunda para o Serralheiro*. Sobre a análise desta carta e do papel deste duplo feminino de Pessoa, ver os ensaios de Dionísio Vila-Maior (1993) e Maria Graciete Besse (1998).

água no estado sólido e Adília a mesma água no estado gasoso. Entre ambos estados, opera-se a sublimação, conceito da física, mas também da escrita, enquanto manifestação física. A “sublimação” adiliana efetua-se nesta transposição pseudonímica do nome, substantivo, essência de toda a poesia.

É interessante sublinhar que o nome de autora apresentado por Maria José foi um dos primeiros elementos que chamou a atenção da crítica pouco ou nada simpatizante aquando do *début* literário de Adília Lopes, dada, entre outros, a falta de peso poético de um nome tão vulgar. Vulgar, não só por ser comum, mas também pelo uso do vernáculo e de alguma vulgaridade, banalidade e prosaísmo no seu temário poético, como também a parolice kitsch das suas intervenções públicas.

Se a função-autor que Barthes e Foucault descreveram torna obsoleta a figura do escritor sagrado e divino de teor romântico, a representação do autor por imagens liga-se, na sociedade atual, à evolução moderna da representação dos indivíduos feita através de

photographies, films, apparitions télévisuelles, portraits dans la presse ont contribué au vingtième siècle à fournir une iconographie des personnalités et un ensemble de codes de l'apparence pour *être* auteur, encore faut-il avoir une oeuvre; mais en plus de ce contenu, la légitimation de l'identité d'écrivain devient un enjeu de premier ordre. Elle se constitue en un objet littéraire et esthétique qui a pour but paradoxal de définir un sujet singulier: l'auteur lui-même. (Nachtergaele, 2010: 3-4)

Legitimar o escritor passará por reconhecer e ressuscitar o autor que deverá orientar-se pela procura de distinções culturalmente pertinentes (Bourdieu, 1971: 59) de forma a valorizar(-se), a criar valor na economia do campo literário. Tornar-se público, no sentido de mostrar a sua imagem íntima, fará parte da estratégia propriamente pós-moderna da (des) construção identitária. A multiplicação das imagens de si, instaurada a partir dos anos 70, complexifica, de facto, a figura contemporânea do autor. O “efeito do autor” nasce, deste feito, a partir das

iconografias multiplicadas dos autores que se expõem através de fotos, programas televisivos, imagens plurais que surgem, em primeiro lugar, na cabeça do leitor⁵⁵. A imagem do autor aparece, contudo, como “un point d’équilibre instable, d’oscillation insaisissable entre le sens du texte et l’évidence de l’image. Ce point oscillant se trouve toujours en condition d’indétermination, mais il persiste dans sa fonction de médiateur capable de donner un sens à l’image et une vision aux mots” (Ferrari e Nancy, 2005: 29). A reflexão precursora de Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy a propósito da iconografia do autor (*Iconographie de l’auteur*) confirma o carácter determinante da imagiologia autoral no seio da instituição literária e das suas práticas. Da Idade Média até hoje, as representações icónicas de autores foram objeto de tratamentos variados que testemunham que a “equação do autor”⁵⁶ foi resolvida diferentemente segundo o contexto histórico e a abordagem disciplinar utilizada. Como o sublinham Ferrari e Nancy, as iconografias de escritores constituem um feixe “d’avis, d’indices, de gestes esquissés qui s’ajoutent à l’oeuvre sans s’y intégrer” (*ibid.*: 33). Afetando a obra, são também afetadas pela obra, numa tensão de reciprocidade entre o texto e o paratexto. A equação do autor admite assim variantes que se equilibram e desequilibram mutuamente, consoante as condicionantes sociais, epocais e

⁵⁵“Quel lecteur contemporain n’a jamais connu cette expérience typique du fait littéraire moderne? À l’évocation du nom d’un écrivain, avant même que ne survienne un titre de livre ou un quelconque souvenir de lecture, c’est le visage de l’auteur qui se présente à l’esprit. Bien que ce type d’images – dont la forme peut être soumise à variations – ne constitue pas le coeur de l’expérience littéraire telle qu’elle se trouve habituellement envisagée, force est de constater que ce corpus n’en détermine pas moins son appréhension, de façon de plus en plus massive et prégnante depuis le XIXe siècle. De plus en plus fournie à la faveur du développement des technologies de l’image, l’iconographie des écrivains apparaît à certains égards comme l’un des éléments prépondérants de la carte de visite d’une oeuvre, voire du littéraire, et de leur façon, précisément, de se donner à voir” (Dewez e Martens, 2009: 11).

⁵⁶Expressão utilizada por Charline Pluvinet a partir de Jérôme Roger, “L’équation de l’auteur”, Brigitte Louichon, Jérôme Roger (dir.), *L’Auteur entre biographie et mythographie, Modernités* n° 18, colloque du 20 et 21 mars 2002 à l’IUFM et à l’université de Bordeaux 3, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 15.

peçoais em jogo. Nancy e Ferrari resumem este malabarismo precário da seguinte forma:

l'image de l'auteur [...] n'est ni la pure objectivité du texte, ni la simple subjectivité de l'auteur: c'est la relation par laquelle un texte renvoie au corps d'un auteur, à sa matérialité visible, et un auteur se dissout dans la consistance aniconique de l'écriture. Le *medium* de l'image est la possibilité qui rend justice au texte en lui restituant un corps, une identité, une biographie. Lire un texte veut dire donner aux mots leur physionomie. (*ibid.*: 28-29)

Nesta perspetiva, a fisionomia do texto adiliano corresponde à de uma mulher de meia-idade, com um gato nas mãos, cabelo curto, óculos e *allure démodée*, o cúmulo da banalidade, desdobrado no nome autoral adotado. *Démodée* relativamente às autoras canónicas portuguesas, Sophia de Mello Breyner Andresen e Agustina Bessa-Luís, as divas a quem dedica a *Obra* em 2000, retratadas como senhoras elegantes, com jóias nos dedos e cabelo cuidadosamente alinhado. Pelo contrário, Adília Lopes surge, na maioria das suas manifestações públicas e fotografias, como dessincronizada do seu tempo e das suas modas, e, por isso, facilmente adaptável à moda popular da excentricidade e da diferença. O adjetivo popular merece ser sublinhado, pois, desde os contributos dos Estudos Culturais, a cultura popular adquiriu o lugar de objeto de estudo de relevo⁵⁷. Deste modo, Adília populariza-se, ao assumir uma posição do

⁵⁷Diz-nos a especialista em Teoria da Literatura, Isabel Clúa: “los estudios culturales pueden entenderse como una tendencia (...) que viene a aglutinar y sistematizar la inclinación cada vez mayor de los estudios literarios a superar sus límites y abordar los márgenes hasta entonces no estudiados. Utilizo la palabra márgenes con total deliberación en tanto que una de las primeras evidencias de los estudios culturales es que la propia organización de la cultura es jerárquica y está intrínsecamente vinculada a las estructuras del poder. (...) Los estudios culturales, pues, se plantean como una corriente que se orienta hacia el estudio de los textos y prácticas culturales, poniendo en primer plano las implicaciones ideológicas que intervienen en su producción, consumo y recepción. (...) La propia elección del objeto de estudio ya está marcada, es decir, la idea de que existen unos textos que son depositarios inmutables de una excelencia estética que los eleva por encima de cualquier otra manifestación cultural y, por otra parte, que ese otro conjunto inmenso de textos culturales espurios no tienen ningún interés, ya implica una concepción estratificada de la cultura. Por ello, una de las principales aportaciones de los estudios culturales es incorporar al estudio académico y definir críticamente lo que se denomina baja cultura o cultura popular” (2008: 11-12).

outro lado, isto é, nas margens do que habitualmente não interessa à “cultura” (alta) e ao objeto literário nobre, mas que interessa ao voyeurismo do povo. Apesar de usar as suas armas mais distintas e nobres –a escrita poética- a poetisa anula o efeito de *literariedade* expectável por um leitor de poesia. Todavia, na premência das questões que aborda, na sua visão de mulher à margem de um poder masculinizado, e na forma como adverte os leitores de que a poesia (a literatura) é sempre a destruição de um sistema modelizante primário (o “real”), Lopes desafia centros e margens. Nas ruínas desta demolição, a sua imagem cola-se à da sua poesia e ambas formam a poetisa em construção e em perpétua transformação como se de uma performance artística pós-moderna se tratasse. Esta é a primeira marca medular da transubstanciação da poesia transformativa de Adília Lopes que põe ovos de oiro. Aliás a autora explana, de forma clara, a possível razão para usar um pseudónimo⁵⁸ em “Anonimato e Autobiografia” do *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991):

2
Um poeta assinava os poemas com o seu nome
mas um romance por ser autobiográfico
assinou com um pseudónimo pouco banal
contava no romance (e foi isto que o levou
a decidir-se por um pseudónimo)
que comia ao pequeno-almoço
alheiras às rodelas com salada de tomate (...) (2009: 153)

e ainda no poema “Op-art” incluído no *Clube da Poetisa Morta* (1997):

6
Nasci em Portugal
não me chamo Adília

7
Sou uma personagem

⁵⁸Na entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, Adília refere claramente a razão para a escolha do pseudónimo: “-Eu dava-me mal com o meu nome. Tinha problemas com os meus pais e o meu verdadeiro nome, o do bilhete de identidade, era o dos meus pais: Silva Viana da minha mãe, Fidalgo de Oliveira do meu pai. E Maria José por causa dos pais, dos avós, de não sei o quê. (...) precisava de um nome escolhido por mim e queria que tudo, na capa do meu livro, fosse escolha minha. É claro que é uma pretensão. Na vida não escolhemos tudo. Aliás, eu tenho ideia de que na vida escolhemos muito pouco” (Marques, 2005).

de ficção científica
escrevo para me casar (...) (2009: 293)

O título do primeiro poema, “Anonimato e Autobiografia”, coordena dois termos aparentemente antitéticos, já que o interesse da autobiografia reside no facto de permitir o conhecimento de uma vida que podemos comprovar. Contudo, e seguindo novamente o pensamento de Paul de Man, “the interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (...) of all textual systems made up of tropological substitutions” (1984: 70). Com efeito, e retomando ainda a argumentação deste autor, o “momento autobiográfico” aconteceria quando os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura se alinhassem e fossem determinados pela sua substituição reflexiva criando assim uma estrutura especular. A figura especular do autor criada dessa forma elabora um círculo de poesia no qual o nome do autor importa pouco, visto que “le nom est toujours et a priori un nom de mort. Ce qui revient au nom ne revient jamais à du vivant, rien ne revient à du vivant” (Derrida, 1984: 44).

Não obstante, Adília não opta pelo anonimato e, muito pelo contrário, reivindica a sua opção pseudonímica através da qual desenha uma verdadeira política do nome.

2. A política do nome: “herdar Portugal”

“Nasci em Portugal / não me chamo Adília” (2009: 293), escreve a poetisa. Começando a sua apresentação (auto)biográfica pelo local de nascimento, a autora vinca a sua localização e converte-a na sua primeira característica

identitária. Nascer em Portugal é também sinónimo de “herdar português”⁵⁹. A própria poetisa questiona (-se): “Que farei eu com este Portugal?”; ao que responde, “escrevo-o e faço-o, claro” (2009: 409). Embora o início da pergunta colocada por Adília Lopes no conjunto de reflexões, poemas, micronarrativas que constitui o livro *Irmã Barata, Irmã Batata* de 2000 possa remeter para o último verso de um soneto do poeta seiscentista Francisco Sá de Miranda, “Que farei quando tudo arde?”⁶⁰, julgamos que esta interrogação se molda a partir do título de José Saramago “Que farei com este livro?”, lançado em 1998. Três peças teatrais constituem esta obra de Saramago sendo o denominador comum a revelação das contradições éticas e sociais da comunidade portuguesa. Acrescentando à sua pergunta o pronome pessoal “eu” e o demonstrativo “este”, que presentifica o Portugal da atualidade da escritora, Lopes volta a reunir subjetividade e localização, dissolvendo esta última na alteridade. Por outra parte, afirmando que escreve e faz “este Portugal”, o país converte-se em símbolo identitário e, simultaneamente, formador e formando de identidades.

Helena González Fernández, investigadora e diretora do *Centre Dona i Literatura. Gènere, sexualitats, crítica de la cultura* da Universidade de Barcelona, tem contribuído, de forma inegável, para a compreensão das relações imbricadas entre o discurso da nação, a formação de identidades e o género. Na sua obra, imprescindível no quadro da literatura galega, *Elas e o paraguas totalizador*,

⁵⁹Parece-nos relevante referenciar o sétimo capítulo de *a máquina de fazer espanhóis* de valter hugo mãe que se intitula “herdar português” e trata de mostrar como, de forma casual, a filha do protagonista nasceu em Portugal e não em França, o “El Dorado” de então. O nascimento desta filha tão desejada é descrito da seguinte forma: “podias ter sido francesa, embora nos dê um orgulho tão grande a resistência que te permitiu ser portuguesa e, assim, herdar português. português é teu, minha filha, é teu, mesmo assim difícil de compreender” (2010: 100).

⁶⁰*Que farei quando tudo arde* é também título do décimo quinto romance de António Lobo Antunes, publicado em 2008. Segundo o autor, este livro é sobre a identidade e as questões levantadas em torno desta temática e, como não podia deixar de ser, apresenta um retrato do país enquanto elemento configurador de identidades.

subtitulada “Escritoras, xénero, nación” (2005), González reflecte sobre a forma como, nos campos culturais emergentes (como é considerado o galego), prevalecem discursos identitários ou nacionais que, muitas veces, apagam, neutralizam, invisibilizam tensións de carácter genérico. Tratando das escritoras fundadoras da genealogía literaria galega, a investigadora analiza as re-escritas que estas autoras propoñem do imaginario simbólico e mitolóxico galego e universal, de forma a se reapropriarem de un espazo social e, conseqüentemente, persoal. Relativamente à “nova” nación galega dos anos 80 e 90 do século XX, agora reconfigurada no contexto histórico do pós-franquismo, e às escritoras que emergem nesse período cronolóxico, assevera Helena González: “género y nación se convierten con ellas en dos rasgos identitários ineludibles, aunque algunas caigan en la trampa patriarcal del *paraguas totalizador*, esto es, priorizar la nación frente al género, como si la causa de ellas (del *nosoutras*) fuese privativa sólo de una parte del colectivo nacional (del *nós*)” (2004: 69).

No que respeita ao discurso poético adiliano, a lóxica do “paraguas totalizador”, segundo a qual o discurso da nación é o discurso do comum –e portanto homogeneizador e normalizador- no qual se inscrevem os “outros” discursos, sofre un ataque velado, na medida em que a poetisa se assume como personagem ficcional, heroína de uma ficção científica na qual protagoniza o papel de “quem se quer casar”:

Sou uma personagem
de ficção científica
escrevo para me casar (2009: 293)

Assim Lopes mantém-se à margem da proteção do guarda-chuva totalizador, clamando o que parece ser uma desresponsabilização e desafecção perante o

discurso identitário de uma nação que ela (des)faz no jogo da ficção. Todavia, é-lhe necessário apropriar-se do discurso da identidade nacional, discurso patriarcal por excelência, representativo da alteridade, para poder autodefinir-se como escritora em busca da sua representação feminina -e porventura feminista- num discurso nacional que a aparta em nome de uma normatização, garante de uma pretensa estabilidade política do estado. A partir do espaço do “entre” que escolhe, a poetisa resiste a um dos principais focos do poder e da verdade. Por verdade entendemos, seguindo Michel Foucault, “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. ‘Regime’ da verdade” (2012: 14). Neste sentido, a (o regime da) verdade da sociedade adiliana, enformado numa “economia política da verdade”, segue as cinco características historicamente importantes definidas pelo pensador francês:

é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação económica e política (...); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (...); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou económicos (...); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (...). (*ibid.*: 13)

Se cada sociedade tem a sua política geral da verdade, isto é, “os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros (...)” (*ibid.*: 12), a verdade é sinónimo de poder e o poder circula, insidiosamente, em todos os âmbitos do corpo social. A microfísica do poder relembra que o poder se encontra em vários níveis formando uma rede, “rizomaticamente” constituída, que ultrapassa o aparelho de Estado e outras manifestações maioritárias de potestade. A intervenção material do poder

passa pelo corpo, objeto de um investimento político plasmado no saber, no domínio e no controlo deste corpo, em suma na “tecnologia política do corpo” (Foucault, 1975: 31). Reitera Foucault:

cette technologie est diffuse, rarement formulée en discours continus et systématiques; elle se compose souvent de pièces et de morceaux; elle met en oeuvre un outillage ou des procédés disparates. Elle n'est le plus souvent, malgré la cohérence de ses résultats, qu'une instrumentation multiforme. De plus on ne saurait la localiser ni dans un type défini d'institution, ni dans un appareil étatique. Ceux-ci ont recours à elle; ils utilisent, valorisent ou imposent certains de ses procédés. Mais elle-même dans ses mécanismes et ses effets se situe à un niveau tout autre. Il s'agit en quelque sorte d'une microphysique du pouvoir que les appareils et les institutions mettent en jeu, mais dont le champ de validité se place en quelque sorte entre ces grands fonctionnements et les corps eux-mêmes avec leur matérialité et leurs forces. Or l'étude de cette microphysique suppose que le pouvoir qui s'y exerce ne soit pas conçu comme une propriété, mais comme une stratégie, que ses effets de domination ne soient pas attribués à une “appropriation”, mais à des dispositions, à des manoeuvres, à des tactiques, à des techniques, à des fonctionnements; qu'on déchiffre en lui plutôt un réseau de relations toujours tendues, toujours en activité plutôt qu'un privilège qu'on pourrait détenir; qu'on lui donne pour modèle la bataille perpétuelle plutôt que le contrat qui opère une cession ou la conquête qui s'empare d'un domaine. Il faut en somme admettre que ce pouvoir s'exerce plutôt qu'il ne se possède, qu'il n'est pas le “privilège” acquis ou conservé de la classe dominante, mais l'effet d'ensemble de ses positions stratégiques — effet que manifeste et parfois reconduit la position de ceux qui sont dominés. Ce pouvoir d'autre part ne s'applique pas purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui “ne l'ont pas”; il les investit, passe par eux et à travers eux; il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux. (*ibid.*: 31-32)

Mudando a sua identidade, Lopes derruba a primeira manifestação de poder social/estatal: a política do nome. De facto, ao clarificar que não se chama Adília e definindo-se como uma personagem de ficção científica, a autora desdobra a “verdade” legal do nome, sinónimo de uma relação de poder, substituído por outro, por outro “regime de verdade” do mesmo modo plausível e que, no entanto, é também e só uma possibilidade. A verdade não é uma e, por sua vez, os discursos e as ficções múltiplos, verdadeiros e poderosos, quando veiculados massivamente. A poetisa assume-se personagem ficcional e, num novo abeiramento antitético mas

verosímil, científica. É bom vincar que a forma da ficção científica⁶¹ se tornou possível pela ascensão da ciência moderna, sobretudo pelas revoluções operadas na astronomia, física, química e biologia. Neste sentido, o género ficção científica passa a designar relatos fundamentados pela ciência exata, esboçando uma literatura que explora cenários de verosimilhança, e atesta dos limites de uma ciência muitas vezes inumana e profundamente economicista. Assim a personagem de ficção científica incorpora no “cyborg”, uma quimera da atualidade pós-moderna, que a feminista Donna Haraway descreveu em *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991):

a cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction. The international women's movements have constructed 'women's experience', as well as uncovered or discovered this crucial collective object. This experience is a fiction and fact of the most crucial, political kind. Liberation rests on the construction of the consciousness, the imaginative apprehension, of oppression, and so of possibility. The cyborg is a matter of fiction and lived experience that changes what counts as women's experience in the late twentieth century. This is a struggle over life and death, but the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion. (...) The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. (...) The cyborg is

⁶¹Apesar de ser difícil encontrar consenso quanto a uma definição abrangente de ficção científica, é possível esboçar traços caracterizadores com base, quer nos textos que maiores analogias revelam com este tipo de ficção (utopia, fantástico, maravilhoso), quer mediante os traços que a caracterizam, provenientes da esfera semântica das obras. Assim, e retomando a síntese elaborada por Filipe Furtado no *E-Dicionário de Termos Literários*, este tipo de narrativas “assume-se como a área da literatura mais profundamente interessada em discutir os objectivos, as virtualidades, os condicionalismos e os limites da ciência, circunstância já notória quando Gernsback lhe conferiu a denominação” (2010). Embora tenha nascido com o advento da ciência, a ficção científica manifestou, em particular após a Segunda Guerra Mundial, uma posição crítica e severa “quanto às aplicações mais perigosas, inumanas ou estreitamente economicistas do pensamento científico. Explorando interrogações desencadeadas pela relatividade, pela mecânica quântica e por outros quadros conceptuais, tanto questiona ou põe em causa a viabilidade e a consistência do conhecimento obtido como lhe aponta a índole relativa e contingente” (*ibid.*). De notório interesse é também o facto dos textos de ficção científica relacionarem e provocarem interferências de vária ordem entre os diferentes tipos de passado, presente e futuro, alterando as sequências lineares ou os nexos de causa e efeito. Jogando com o tempo e a história e subvertendo os seus percursos, a ficção científica adquire especial relevância no pós-modernismo de forma que alguns teorizadores como “Fredric Jameson e Brian McHale têm apontado diversas homologias entre ela e o pós-modernismo, tal permitindo porventura encará-la como uma espécie de protótipo daquele, especialmente operativo no estudo do respectivo percurso histórico” (*ibid.*).

resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence. (149-151)

O ciborgue Adília parece corresponder a esta mistura de máquina e organismo, pertencente, concomitantemente, à ficção e à realidade social⁶². A máquina seria neste caso a própria escrita literária que vive em dois espaços paralelos: no mundo do agente da escrita que a inscreve no papel (a autora civil “real”) e naquele mundo criado pela e na escrita que lhe atribui uma identidade singular e verosímil (o pseudónimo forjado “ficcional”). O nome de empréstimo que usa a autora civil assume então esta duplicidade do *cyborg* originando-se a partir da pele e do papel. A ilusão ótica criada por este ser duplo reencontra-se na poesia com a qual nos presenteia, já que a sua arte de escrita é uma performance de “Op-Art” (*Optical Art*), ou seja, uma arte em movimento que se transforma sob o olhar de quem a observa. Sem embargo, o *cyborg*, que o pseudónimo Adília Lopes pode encarnar, situa-se numa realidade social definida. Daí que, mesmo sendo ou apesar de ser personagem duplo (ou múltiplo), a poetisa define-se no interior de um espaço social, geográfico e histórico preciso que a configura (e de algum modo encerra) enquanto portuguesa.

⁶²Num outro artigo de Helena González Fernández em que a professora da Universidade de Barcelona apresenta algumas linhas de leitura sobre a construção da narrativa épica a partir de uma re-escrita feminista, exemplificada nos poemários das galegas Chus Pato e Ana Romaní, González fala de “manada”, retomando o termo utilizado pela poeta Chus Pato: “frente a la idea de identidad nacional estable, de sociedad orgánica, esencialismo y sujeto político homogéneo, reconocible y edípico, Chus Pato (1994: 94 y 97) propone la idea de manada. Como Donna Haraway en su manifiesto, explica el sentido de *Charenton* en el poema “o meu traballo versa sobre” (Pato 2004: 123). La manada es un concepto político que sirve para referirse a los individuos pertenecientes a una misma clase, o manada. Se trata de una manada cıborg, donde imperan la copia, el simulacro, la parodia, la clonación y la mezcla; es decir, las herramientas que la postmodernidad proporcionó para derrumbar las identidades” (González Fernández, 2013: 24).

2.1 Mulher e portuguesa

Contrariamente às famosas palavras de Virginia Woolf em *Three Guineas*, onde afirma: “in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world” (1966: 109), Lopes localiza-se geográfica e identitariamente, conjugando variáveis indispensáveis, a identidade racial, étnica, geopolítica e a identidade de género. A perspetiva de Woolf, acentuando a universalidade da mulher, deverá, desse modo, ser conjugada com uma dimensão localizada, pois o ser mulher não determina um essencialismo biológico-cultural independente do espaço físico-social em que cada mulher se encontra. O ensaio pioneiro de Adrienne Rich, “Notes toward a Politics of Location” (1984) cuja tradução abre a antologia *Género, Identidade e Desejo*⁶³ organizada por Ana Gabriela Macedo e publicada em 2002, reposiciona a mulher não só em função da sua geografia, mas sobretudo em função da história que marca o seu corpo individual. Será pertinente retomar os propósitos da norte-americana quando afirma :

pondo de parte lealdades tribais e ciente de que os estados-nação são hoje em dia pretextos usados pelas corporações multinacionais para servirem os seus interesses, preciso de compreender como é que um lugar no mapa se torna também um lugar na história dentro do qual, como mulher, como judia, como lesbica, como feminista, sou criada e tento criar. (2002: 17)

Este reposicionamento da mulher no xadrez da História e, no caso adiliano, no mapa de Portugal, acompanha a necessidade de revisão da própria História que

⁶³A antologia organizada pela Professora Doutora Ana Gabriela Macedo representa o primeiro contributo, em território luso, no que diz respeito ao debate sobre teoria e crítica feministas, evidenciando alguns dos seus aspectos cruciais ao longo dos anos 80 e 90, resumidos nos três tópicos enunciados no título: Género, Identidade e Desejo. As autoras traduzidas pertencem a uma espécie de vanguarda precursora, distante do incipiente e pouco visível pensamento feminista português contemporâneo. Explicita a organizadora na Introdução o objetivo pretendido: “dar conta da amplitude do debate em torno da teoria e da crítica feminista de um modo que, sabendo-se parcelar e parcial, evidencia alguns dos aspetos cruciais que, ao longo dos anos 80 e 90, contribuíram para a formação de uma “política de localização” ou de uma “contramemória” no seio do poder e da memória hegemónica. A palavra e o corpo (fazendo-nos eco de Woolf) assumem no cerne dessa tensão e desse conflito um estatuto de privilégio que quisemos salientar através da nossa selecção de textos” (Macedo, 2002: 8).

relegou a mulher para um “no woman’s land”. Rich procurará neste âmbito a “sua legitimidade como intelectual através da escrita. Ela utiliza sua arte como meio de imprimir uma outra forma de poder: aquele que questiona as desigualdades, as barreiras, os limites e as violências do poder institucionalizado” (Leão, 2007: 46). No ensaio “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (“Quando despertamos de entre os mortos: a escrita como re-visão”) datado de 1971, a poeta discute os desafios da mulher escritora e retoma as reflexões de Woolf em *A Room of One’s Own* traçando um paralelo com a sua própria experiência e dificuldade em conciliar a escrita com os cuidados dos filhos, da casa e do marido. Fazendo eco às propostas de Virginia Woolf, Rich reforça a importância de se ocupar um lugar no campo literário, mas também demonstra os desafios a superar. À “escrita como re-visão” deve acrescentar-se a necessidade da re-leitura, da leitura revisionista, suporte para o estabelecimento de outros protocolos que permitam uma nova orientação crítica e hermenêutica.

Em consequência, e renovando os votos das nossas intenções programáticas, ler a obra adiliana levar-nos-á a perspetivá-la a partir de uma posição ginocrítica que defenda a especificidade da leitura e escrita das mulheres. O carácter crítico desta teoria explica-se, segundo uma das suas mais empenhadas promotoras, Elaine Showalter, pelo propósito de redefinir as diferenças que nascem nas ideologias culturais, nas experiências biográficas e nos modos de expressão do feminino. Resulta ainda de todas as opressões patriarcais que desde sempre marcaram a condição feminina.

A antropóloga Emily Martin, analisando a ciência a partir de uma perspetiva feminista, reafirma o carácter polifacetado e complexo desta questão no seu

estudo *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction* (primeira publicação em 1987) do qual utilizamos a tradução em português do Brasil, *A mulher no corpo: uma análise cultural da reprodução* (2006). Argumenta Martin que a literatura científica é genderizada, organizada a partir da visão masculina, e de forma sexista, em clara desvantagem para a mulher. Num artigo intitulado “The Egg and the Sperm: How Science has constructed a Romance based on Stereotypical Male-Female Roles” de 1991, a mesma Emily Martin demonstra que o conto de fadas científico do “ovo e do esperma” celebra, através de um discurso médico-científico, a produtividade do macho face à perda e degeneração celular feminina. Realçando a passividade do ovo feminino face ao dinamismo masculino do esperma, a antropóloga americana conclui que, mesmo que se consiga substituir as metáforas estereotipadas do ovo e do esperma por outras mais igualitárias e interativas, continuaremos a personalizar as células, atribuindo-lhes valores de género que terão forçosamente consequências sociais. Assim, uma das tarefas do feminismo, de acordo com Martin, será consciencializar-se destas metáforas tácitas ou evidentes “by becoming aware when we are projecting cultural imagery onto what we study, will improve our ability to investigate and understand nature. Waking up such metaphors, by becoming aware of their implications, will rob them of their power to naturalize our social conventions about gender” (1991: 501). Encarando a ciência como um sistema hegemónico que visa a naturalizar discursos construídos e representações ideológicas sobre o corpo feminino, Martin partirá das experiências inerentes aos corpos femininos das mulheres para encontrar, nas representações das mulheres sobre os seus próprios corpos, uma forma de resistência à visão hegemónica. A antropóloga defende, desta maneira, uma experiência corporal comum às mulheres, uma sorte

de *continuum feminino*, testemunhado pelos mecanismos de menstruação, parto e menopausa. No entanto, a investigadora parece não problematizar a questão desta “experiência feminina comum” e os pressupostos culturais que designam como femininas certas práticas corporais. Porém, Martin utiliza a expressão “corpos de mulheres” o que parece não equivaler, na opinião de Fernanda Alzuguir que partilhamos, ao conceito de “corpo feminino”. Desta forma, a autora

dialoga mais com indivíduos empíricos e menos com categorias analíticas e abstratas que classificam e ordenam os indivíduos em um espaço social. Tal ponto de vista parece facilitar a aproximação das mulheres a um corpo comum, uma vez que Martin fala de seres empíricos, cuja classificação (em um corpo feminino que se opõe a um outro, masculino) foi previamente estabelecida. (Alzuguir, 2008: 249)

A experiência comum de que fala Martin, oriunda de uma vivência semelhante do corpo que passaria por alguns estados fisiológicos “naturais”, reencontra-se, a nosso ver, na escrita “feminina” oferecida por Adília Lopes.

Com efeito, no seu primeiro livro publicado, *Um jogo bastante perigoso* (1985), Adília dava o mote da escrita que ia praticar e colocava a seguinte citação de abertura: “e mais, pois é conto de mulher, / não pode deixar de ser triste” de Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*. As referências a figuras da autoria feminina e a questões presentes na crítica feminista, na escrita e nos estudos de mulheres serão pontos-chave para orientar a nossa reflexão. Nesta linha, a leitura marcadamente feminina/feminista da escrita adiliana poderá fazer renascer lógicas múltiplas e polivalentes acompanhando o nascimento de um novo sujeito. Tomando como exemplo paradigmático a figura mítica de Mariana Alcoforado, notamos que a freira de Beja obteve “uma identidade pessoal e uma genealogia, familiar e nacional, que a configurou não só como figura mítica de corpo inteiro, mas também como epítome nacionalmente representativo da feminilidade e, aos

olhos dos Portugueses, da identidade nacional em geral” (Klobucka, 2006: 19)⁶⁴. Mariana, “estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa” (Amaral, 2010: XVI) será utilizada pelas autoras das *Novas Cartas Portuguesas* enquanto arma interventiva na proclamação da igualdade e sobretudo das liberdades negadas pelo regime ditatorial de índole salazarista. Se as *Novas Cartas Portuguesas* se caracterizam “antes de mais pelo excesso”, nesse mesmo excesso “o caminho percorrido é necessariamente egocêntrico” e “daí a reivindicação obsessiva do corpo como primeiro campo de batalha onde a revolta se manifesta” (Pintasilgo, 2010: XXIX).

2.2 Ser mulher em Portugal

O corpo, como primeiro campo de batalha, localiza-se geopoliticamente e revela, desde essa mesma localização, mecanismos específicos que presidem à formação da sua identidade e conseqüente construção cultural. Apoiamos a nossa reflexão no filósofo português José Gil e, em especial, no seu livro *Em busca da identidade – o desnorte* (2009). Gil prossegue neste livro a sua investigação sobre identidade e subjectividade no campo português. Reinventando conceitos de Ferenczi e Foucault, no sentido de uma abordagem original, o filósofo mostra como os portugueses têm um problema com a identidade, origem de todos os males:

⁶⁴Anna M. Klobucka, em dois dos seus estudos de importância cabal analisa, de forma rigorosa, minuciosa e inovadora, a questão da emergência da autoria feminina portuguesa, em especial na poesia, e a sua origem materna que permite o estabelecimento da linhagem feminina da literatura lusa. Publicando, primeiro em inglês e de seguida em português, um ensaio sobre o mito fundador da “feminilidade” portuguesa, o de Mariana Alcoforado (2006), a estudiosa da Universidade de Massachusetts Dartmouth (E.U.), lança, em 2009, outro livro imprescindível sobre a autoria feminina em Portugal: *O Formato mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*.

o nosso mal é a identidade. Fizemos da identidade o território da subjectividade, territorializámo-nos na identidade. (...) O maior obstáculo, a raiz da paralisia do desassossego que nos impede de avançar, é esse território absorvente que nos habita como uma obsessão inconsciente, a nossa identidade (de egos portugueses, num “país” que se chama cada vez menos Portugal). (2009: 20-21)

A solução apresentada pelo professor da Universidade Nova de Lisboa é, simplesmente, de “deixarmos de ser primeiro portugueses para poder existir primeiro como homens” (*ibid.*: 21). A categoria homem, encarada, logicamente, como categoria universal e representativa de toda a humanidade, seria então a meta a atingir, através de um processo de subjectivação engendrado a partir de “fora”. Ora, o que vem de “fora” (da Europa, do mundo global) cria o “medo” da perda não só da identidade, mas da idiossincrasia lusa. Desta forma, “entre o medo duplo de perdermos para sempre o território das subjectividades identitárias, arcaicas, e o de não resistir à desterritorialização onde se formam as novas subjectividades “modernizadas” (...) a governação socialista oferece-nos o instrumento para transitar (...) para o novo modo de viver: a avaliação” (*ibid.*: 25-26). Neste contexto, acrescenta ainda Gil, os referentes desta nova identidade fixada através da avaliação serão “um saber abstracto”, “um homem do conhecimento científico inteiramente imaginário e incapaz de fabricar um ideal ou um mito” (*ibid.*: 57). A crise atual veio desmascarar, pôr a nu, as aporias da consciência identitária de uma nação que nos acompanha como um amigo fiel⁶⁵ e remete à nossa pequenez e ao “fechamento de nós em nós, parâmetros da nossa identidade” (*ibid.*: 59), culminando na “ameaça psicótica de não ter limites espaciais corporais. De perder a imagem de si, ou da identidade. De desaparecer,

⁶⁵No romance *o apocalipse dos trabalhadores* do já reconhecido autor valter hugo mãe, um cão vadio que persegue a protagonista, maria da graça, é batizado com o nome de *portugal* por ser “um rectângulo castanho, um ridículo rectângulo castanho, (...) cheio de pulgas e chama-se portugal. (...) era um cão afectuoso, muito esquecido de alguém que lhe podia ter servido de dono (...)” (2011: 33).

enfim” (*ibid.*). Daí a necessidade de expansão, de re-territorialização em busca de novos domínios, de diferentes campos até então vedados ao ser português. Neste caminho a percorrer, a valorização da escrita das mulheres desponta, indubitavelmente, como porta-voz de novos rumos, de viagens ainda por fazer, de outras subjetividades fundadas em novas identidades agora exponencialmente multiplicadas:

caminho de iniciação – viagem ao centro de nós, de cada mulher, viagem ao centro do mundo e de suas circunstâncias – caminho a fazer-se simultaneamente em todos os registos: histórico, político, moral. Tentativa de resposta pessoal, sem pretensão de universalidade, a dizer o possível de cada história, o horizonte aberto, o marco ultrapassado. (Pintasilgo, 2010a: XLVII)

A atitude de pessimismo entranhado na sociedade portuguesa posta em relevo por José Gil em outro sucesso editorial anterior, *Portugal, hoje: o medo de existir* (2004), manifesta-se regularmente e o sociólogo Boaventura de Sousa Santos relembra que existem, ciclicamente, épocas de pessimismo recorrentes na História portuguesa, dando, como exemplo representativo, a geração dos “Vencidos da Vida” nos finais do século XIX. E acentua ainda, no mesmo artigo publicado na revista *Visão*, a 3 de Janeiro de 2006, que “hoje como ontem, tendem a dominar as análises essencialistas, de recorte psicologizante, que transformam os portugueses numa categoria homogénea à qual atribuem características de tal modo negativas que não parecem ter remédio. Daí o pessimismo”. Em contrapartida, promove um “optimismo trágico” que combine a consciencialização das dificuldades que, efetivamente, temos com a esperança de que haja uma saída. Como proposta de escapatória, o reconhecido sociólogo português avança com o conceito das “Epistemologias do Sul”

enquanto procedimentos para reconhecer e validar o conhecimento produzido ou a produzir por aqueles que têm sofrido sistematicamente as injustiças, a opressão, a dominação, a exclusão causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado. É um conhecimento que assenta, como tal, na

perspetiva de uma ecologia de saberes, que supere muitas das clivagens que têm vindo a ser instigadas pela modernidade. (2014)

O seu livro mais recente, que condensa o seu percurso intelectual dos últimos anos e se intitula *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide* (2014), *Epistemologias do Sul. A Justiça contra o epistemicídio* propõe uma revisão da epistemologia basilar do pensamento dominante nas sociedades capitalistas ocidentais, em prol da aceitação e inclusão de outros saberes desconsiderados pela ciência moderna, matriz do conhecimento no Norte. Assim, as Epistemologias do Sul, como proposta alternativa, pretendem superar o paradigma em vigor nas sociedades ocidentais que assenta na ideia de que existe apenas um conhecimento válido, a ciência moderna, detentora do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso em detrimento, por exemplo, de dois outros conhecimentos: a filosofia e a teologia. Na sua aula magistral “Porquê as Epistemologias do Sul?”, datada de 27 de março de 2014 e lecionada na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Boaventura de Sousa Santos sublinha que os termos Sul e Norte não são geográficos, mas sim geopolíticos, referindo-se ao conjunto de nações, estados que pertencem ou ao lado dos dominados e excluídos (Sul) ou ao lado dos opressores (Norte). Esta divisão dicotómica apresenta, contudo, nuances já que o conceito “Epistemologia do Sul” é também e ainda uma outra forma de olhar para o mundo, perspetivando-o “up side down”, como se fôssemos Alice no país das Maravilhas⁶⁶. É então

⁶⁶A referência à personagem de Lewis Carroll é frequente em Boaventura de Sousa Santos e o seu último projeto ainda vigente, “Strange Mirrors, Unsuspected Lessons: Leading Europe to a new way of sharing the world experiences – ALICE”, financiado pelo European Research Council, comprova-o. Nas palavras de uma das investigadoras do projeto, Eva García Chueca, o objetivo principal de ALICE é “desarrollar un nuevo paradigma epistemológico para Europa asentado en dos ideas: en primer lugar, el convencimiento que la comprensión del mundo excede la comprensión europea del mundo; y, en segundo lugar, que la transformación social, política e institucional de Europa en este momento de cambio de paradigma puede beneficiarse enormemente de las innovaciones que tienen lugar en regiones y países con los que la región

premente que a ciência ocidental, a partir e dentro da sua localização Norte, dialogue com outras forças, com a variedade de saberes do mundo, pois o conhecimento é sempre incompleto e parcial⁶⁷. Neste sentido, a sociologia das “ausências”, tal como a sociologia das “emergências” que consideram inexistentes ou impossíveis experiências culturais na verdade disponíveis (as “ausências”) ou possíveis (as “emergências”) (Santos, 2008: 33) permitem-nos verificar a incompletude dos conhecimentos e considerar uma ecologia dos saberes que incorpore a multiplicidade do mundo. Sousa Santos atenta também num ponto de crucial importância, sobretudo quando conjugado com a reflexão feminista, entendida como proposta alternativa aos pilares da sociedade ocidental identificados pelo sociólogo: colonialismo, capitalismo e patriarcado. Com efeito, é vincado que o conhecimento oriundo das Epistemologias do Sul nasce na luta dos oprimidos contra as três grandes fontes de opressão acima mencionadas. Nascendo na luta, é um conhecimento emocional, partilhado e reforçado pelas emoções, que apela a uma “racionalidade musical e que dança” (Santos, 2014). A racionalidade pela música, pela dança, pelo corpo é uma outra forma de estarmos no mundo, o que sugere a necessidade de resgatar outras formas de apreensão

européa es cada vez más interdependiente. Esta nueva forma de pensar para Europa se articulará en torno a cuatro temáticas: 1) la ampliación del canon de la democracia a través de la democracia participativa; 2) la reformulación del Estado en términos de constitucionalismo multicultural; 3) una revisión crítica de los derechos humanos de acuerdo con la noción de cosmopolitismo subalterno; 4) el cuestionamiento de la noción desarrollista de la economía a través de la valorización de la economía solidaria. Desde estos cuatro ángulos, el proyecto pretende detectar, como hizo EMANCIPA, aquellas experiencias de globalización contrahegemónica que están teniendo lugar en varios rincones del mundo y que pueden hacer emerger el potencial emancipatorio del paradigma de la modernidad occidental. Aquello que quedó silenciado a medida que el desarrollo del capitalismo convergía con el desarrollo del paradigma de la modernidad” (2014: 23).

⁶⁷Note-se que as Epistemologias do Sul de Sousa Santos exemplificam a “ruptura epistemológica” de que falava Pierre Bourdieu e a consequente necessidade de pôr em causa o “senso comum”. Afirma o sociólogo francês: “aquilo a que se chama a ‘ruptura epistemológica’, quer dizer o pôr-em-suspense as pré-construções vulgares e os princípios geralmente aplicados na realização dessas construções, implica uma ruptura com modos de pensamento, conceitos, métodos que têm a seu favor todas as aparências do *senso comum*, do bom senso vulgar e do bom senso científico (tudo o que a atitude positivista dominante honra e reconhece)” (1989: 49).

do real para ampliar o conhecimento. Pôr no xadrez do conhecimento o vetor emocional significa abrir o leque das possibilidades do saber, atento às distintas cosmologias, não restringido apenas ao rigor cartesiano da ciência moderna.

O sociólogo prossegue sustentando que as Epistemologias do Sul não são propostas tão estranhas, pois existem nas formas excêntricas, marginalizadas da cultura ocidental. Neste âmbito, emerge a globalização contra-hegemónica enquanto luta pela transformação dos intercâmbios desiguais, em intercâmbios de autoridade partilhada que, neste momento, têm lugar paralelamente à globalização hegemónica. Foram realçados através do cosmopolitismo subalterno, isto é, uma forma de ação e reflexão centrada no combate ao sofrimento de aqueles coletivos tradicionalmente excluídos, como igualmente o princípio do património comum da humanidade, que articula as lutas transnacionais pela proteção e desmercantilização dos recursos naturais. Esta outra forma de globalização funda um novo modelo de racionalidade, de resistência à globalização hegemónica. Numa palavra, aprender do Sul será o horizonte perseguido por esta conceção apresentada por Sousa Santos, pois “tras una larga etapa de soberbia cultural y política, de epistemicidio y violencia colonial en el Sur, es necesario descentrar la cartografía hegemónica para hacer emerger toda la riqueza y el saber que durante tanto tiempo ha ignorado Europa” (García Chueca, 2014: 23).

O campo literário propriamente dito, como campo “acientífico”, na medida em que a proposta literária não pretende, dentro dos parâmetros cientificizantes em que assenta o conhecimento universal, ao rigor cartesiano, permanece, porém, regulado e a obra literária espelha também essa regulação. Escreve Pierre

Bourdieu na abertura das *Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*,

procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico mundos paradoxais que são capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte no que ela tem de histórico mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional obsidiado e regulado por alguma outra coisa, da qual a obra é igualmente sintoma. (1996: 18)

Brandindo o contrato autobiográfico como arma para defender um nome que abarca, de forma rizomática⁶⁸, problemáticas identitárias e ontológicas, Adília Lopes sintetiza, relacionalmente, a excecionalidade dada à arte poética e a marginalidade de todos aqueles que não correspondem às normas de uma sociedade catalogadora e impositiva. Este pressuposto autobiográfico afigura-se como “condição indispensável da eficácia crítica da obra poética adiliana,” dado que associa uma “hiperconsciência discursiva de poeta” à banalidade e “vulnerabilidade de um quotidiano” comum que “habitualmente não tem voz” (Martelo, 2010: 245). Através do caleidoscópio de vida que oferece a escrita da portuguesa, há uma intenção clara de se construir enquanto autora, portuguesa e especificamente poetisa, não obstante a pejoratividade e polémica latentes, ainda hoje, neste último término. Ser portuguesa, ser mulher e ser poetisa passariam a designar os estados indispensáveis de uma “criadora a dias”. Artista contemporânea, Adília pertence ao seu tempo, precisamente, por não se adaptar às suas pretensões e, diacriticamente, estar onde não se espera. Giorgio

⁶⁸Aplicamos o conceito de rizoma (*rhizome*) definido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Assim, “un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicules”, pois é um sistema heterogêneo e múltiplo que estabelece conexões várias e multidirecionais, contrariamente ao sistema raízes/árvores. Os autores de *Mille Plateaux* relacionam, de maneira rizomática, livro e mundo e concluem que: “(...) le livre n’est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution parallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde(...)” (Deleuze e Guattari, 1980: 18). Escrever, “fazendo rizoma”, será equivalente a “accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu’au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite” (*ibid.* : 19).

Agamben no seu texto *Che cos'è il contemporâneo?* (2007) (*Què vol dir ser contemporani?*, tradução catalã, 2008) pergunta, na sua lição inaugural do curso de Filosofia do Conhecimento, o significado de ser contemporâneo e dá a seguinte resposta: “qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s’adapta a les seves pretensions i és per això, i justament a través d’aquesta desviació i d’aquest anacronisme, és més capaç que els altres de percebre i aferrar el seu temps” (2008: 8). E prossegue afirmando que ser contemporâneo é estabelecer uma relação ambígua com o tempo, aceitando o “Zeitgeist” da sua época e, ao mesmo tempo, desfasando-se, não coincidindo plenamente com o espírito do seu tempo⁶⁹. A autora em estudo ratifica o espírito paradoxal do tempo presente, num texto justamente intitulado “Paradoxo”, proveniente do livro rebatizado *Ovos* (2004). Formula Adília Lopes: “o presente, o meu presente, é paradoxal e já não se dá por isso. Esta não é a era da suspeita. É a era da indiferença ao paradoxo” (2009: 560). Impelida a desajustar-se, a poetisa vive a situação paradoxal do presente, do contemporâneo pós-moderno. Plantada neste universo da pós-modernidade, onde a questionação aparece como pedra basilar, a criadora destapa a extraordinária fragilidade do indivíduo que, na “grande narrativa universal”, multiplica, com palavras, os mundos possíveis de todos os modos e feitios chegando à sua pulverização e alienação estéticas e, quiçá, ontológica. A escrita pós-moderna reflete e reflete-se num duplo discurso que corresponde, utilizando a terminologia platónica, ao segundo tempo da criação. Daí o

⁶⁹O poema intitulado “O meu tempo (1960-1993)” de *O Peixe na Água* (1993) faz um ponto da situação sobre o “agora”: “Agora as pessoas / não sabem morrer / estar doentes / sofrer / ter prazer / tocar-se / dantes também não” (Lopes, 2009: 205). “Agora” e “dantes” associam-se, anacronicamente, através das pessoas que continuam a ter os mesmos comportamentos, apesar da passagem do tempo e da esperada e ilusória “evolução progressista”.

surgimento de uma outra forma de se identificar, de se autoidentificar, sem enigmas, nem problemáticas existencialistas:

Um espelho
não é
uma janela
um espelho
não é
um quadro
Quem espreita
por meus olhos
no espelho
sou eu
E eu
sou eu
Não há
enigmas (*ibid.*: 580)

diz-nos, ironicamente, Adília Lopes. De facto, na cadeia de ADN, formada pelas moléculas de papel da assinatura Adília Lopes, inscrevem-se as identidades queridas, desejadas e procuradas:

A minha sombra
não é minha
o meu olhar
não é meu
Quem me roubou
o meu eu
senão eu? (*ibid.*: 578)

O roubo da identidade, do “Self”, dá-se através da própria que, autograficamente, se constrói e reconstrói num “Círculo de poesia”. É de notar que Adília passa de um *Clube da poetisa morta* (1997) a um “Círculo de poesia” (*Cadernos*, 2007) que a circunda e fecha no mesmo espaço literário. A ideia de Clube veicula, com efeito, a ideia de uma deslocação, de um encontro entre pares; por outra parte, a ideia da morte enquanto novo começo, outra etapa na vida poética transfiguram este local ou associação. O cruzamento da posição geográfica (clube como local) e da rede associativa (clube enquanto conjunto de sócias) imprimem dinamismo e interseccionismo a este espaço que celebra a vida da “poetisa morta”. Ressuscitar a poesia “das poetisas” e ajudar a recuperar a

poetisa morta latente na escrita de autoria feminina funcionarão, quanto a nós, como objetivos estruturais desta recém-criada organização poética. No entanto, a tarefa incumbida ao Clube figura-se laboriosa e da união prometida pelo Clube chega-se à solidão da escrita, cercada pelo “Círculo de poesia”:

É um tapete
é um olho
é o Sol
é um caracol
é um espelho
é uma espiral
é um alvo
é um ovo
é uma maminha
é uma aranha (*ibid.*: 612)

A forma circular, comum a todos os elementos inventariados, rejubila no sol, com letra maiúscula e determinante definido, e finda na aranha onde a circularidade irrompe da teia por ela elaborada. A tecelã aranha, que conclui o círculo de poesia, robustece a figura da poetisa, pois prestigia, como o clarificamos na página 34, o seu poder agenciador, ao mesmo tempo e de maneira oposta, constata a dificuldade em sair da teia individual e formar parte do clube literário universal.

Neste quadro, a opção pela pseudonímia reitera a autodeterminação identitária de um sujeito que escolhe a sua identidade e os genes que constarão do seu mapa genético. A deslocação do centro de gravidade do eu pensante, permitida pela capa da pseudonímia, reforça a incerteza ontológica mas, paradoxal e ironicamente, esta incerteza é vivenciada de forma paródica, como uma vida ao lado da vida (*para* e *doxa*). Contudo, o conceito de círculo, como o conjunto de todos os pontos de um plano contido numa circunferência, limita e encerra os

malabarismos poéticos experimentados por Adília. Relembra ainda a limitação da escrita que nunca se sobrepõe à pessoa, à mulher de carne e osso que a projeta:

Escrevia
porque estava sozinha
e queria estar
com pessoas (*ibid.*: 579)

Todavia a escrita apodera-se, de forma antropofágica, do ser que a orchestra e a mulher de carne e osso converte-se numa mulher de carne e verso, num *cyborg* literário:

Depois
estava com pessoas
e queria estar sozinha
para escrever (*ibid.*)

Buscando as suas antepassadas, reagrupadas sob a denominação de “poetisa morta”, a escritora coloca-nos questões e em questão. A poesia do “ser fêmea” é destacada e acarreta, subliminarmente, as problemáticas teóricas inerentes ao género pessoal, sexual e autoral. Voltando a Elfriede Engelmayer no “Posfácio” à *Obra*

gostaria de assinalar como as constantes temáticas da sua lírica (e da sua mais recente produção dramática), cenas do dia-a-dia das mulheres, a forma como lidam com o tempo e com a beleza, a máscara de que ela se serve, por exemplo, no conjunto de textos que reinventam Marianna Alcoforado, ou a reflexão poetológica, têm uma caligrafia de mulher, obstinada e irreverente. (2000: 470)

Migrando em territórios familiares, o pseudónimo Adília mantém o “género” da criadora Maria José, reivindicando uma genealogia, uma cadeia do ser feminino. O nome tresanda a banalidade e encoraja, ao mesmo tempo, a familiaridade, a aproximação a uma “persona” que poderia ser uma mulher de “todos os dias”. Não entrando no campo de batalha que continua a representar a teorização sobre o conceito género, pensamos, apesar de tudo, ter sido pertinente a leitura, neste

primeiro capítulo, da migração pseudonímica de Adília Lopes desde um ponto de vista ginocêntrico. Com efeito, Adília põe “em prática atos tanto de resistência como de construção feminista” (Klobucka, 2009: 312) e, por essa razão, ler Adília como mulher do tempo contemporâneo e perspetivá-la ginocriticamente, leva-nos a perceber que Adília ultrapassa as polémicas teóricas de moldura feminista e se inscreve, de uma certa forma, na resistência *queer* através do seu discurso “a contramão” e na sua reconfiguração do sujeito mulher enquanto sujeito sexualizado múltiplo e com voz. Não sendo nosso propósito interpretar Adília Lopes à luz da teoria *queer*, embora consideremos tal tarefa de grande pertinência, gostaríamos, contudo, de traçar alguns trilhos clarividentes neste âmbito.

Como o relembra a investigadora Ana Cristina Santos, a teoria *queer*, desenvolvida a partir dos Estudos Gays e Lésbicos e paralelamente à proliferação das teorias feministas, apoia-se em cinco ideias centrais. Nestes cinco pontos figura, em primeiro lugar, o reconhecimento da multiplicidade identitária que se articula a partir de inúmeras componentes (sexo, classe, idade, etnia...). Além de ser múltipla, a identidade é sempre uma construção social e cultural, obedecendo a parâmetros de estrutura e de regulação. A teorização *queer* propõe, ainda, reconhecer a instabilidade e fluidez identitárias aceitando e, de alguma forma, promovendo a diversidade no seio de uma construção política e social plural. Como quarto ponto essencial, o pensamento *queer* postula que a hetero e homossexualidades são apenas categorias de conhecimento que devem ser desafiadas, de modo a ultrapassar os binómios que estruturam e condicionam as relações sociais ocidentais. Em suma, num sentido amplo, *queer* “permite un

potencial conceptual único para definir um lugar, necessariamente instável, mas simultaneamente de comprometimento e contestação. Não se trata sequer de trazer para o centro o marginal, como propõe grande parte da crítica feminista; trata-se de desestabilizar centros (...)” (Amaral, 2001: 78). O potencial conceptual do *queer* comprova-se na mudança recente que assinala a socióloga Ana Cristina Santos, num artigo acertadamente intitulado, “Heteroqueers contra a heteronormatividade: Notas para uma teoria queer inclusiva”:

tal mudança passa por questionar esta corrente teórica, examinando a possibilidade de acolher heteroqueers enquanto produtores de uma ciência não heteronormativa. O conceito heteroqueer remete para a recente ênfase da teoria queer e do activismo LGBT enquanto oposição à heteronormatividade, mais do que à heterossexualidade anteriormente perspectivada de forma redutora enquanto coletivo homogéneo. (2005: 3)

A inclusividade da teorização *queer* revista, assim como a temática do *cyborg*, da pluralidade e da aceitação dos compostos na sociedade são questões levantadas pela autora que tratamos. Adília Lopes, através da sua arte poética, reflete sobre a sociedade portuguesa, mas também sobre a humanidade, a ciência e o devir do mundo. A sua poesia conjuga, “põe em comum”, vivências, reflexões teóricas e práticas, suas e daqueles que observa na sua sociedade, na sua rua, a partir do seu microcosmos tendo em vista o macrocosmos. Analista, bióloga, cientista, Adília escreve o mundo a partir da ciência, não só a ciência universal, homogeneizante, normativa mas a ciência de uma mulher, nascida em Lisboa, em 1960, que anota, nos seus opúsculos, a crueldade, a desigualdade, a miséria do seu tempo. Do seu quarto / aquário, a analista observa e é observada, vincando duas premissas primordiais da análise científica: a subjetividade e a interação do observador com o seu meio. Vejamos, neste sentido, as duas primeiras estrofes do poema “Fim de tarde em Lisboa” do livro *Poemas Novos* agora rebatizado na compilação *Dobra, Ovos* (2004):

O meu quarto
é um aquário
e eu um peixe
para o choupó
que me vê
do outro lado
dos vidros
da janela

As sombras
do choupó
e o Sol
de Junho
são mãos
a dizer-me
adeus (...) (2009: 557)

Embora o seu espaço de observação pareça asséptico e por isso neutro, pois o quarto / aquário isola-se através da água e da própria configuração do objeto aquário, a sua visão será sempre comprometida pela interação com o Outro. “As sombras do choupó e o sol de Junho” personificam-se nas mãos que acenam um “adeus”, como lembrando que o artista ou o cientista nunca estão isolados; são localizados e localizáveis. Logo, não é possível dissociar-se da sociedade, da cultura, do quarto, da rua que nos tece enquanto identidade. Nesta perspetiva, a ciência, as obras científicas, tal como a arte e as obras artísticas devem reconhecer a sua humildade e atuar em prol da comunidade, pois “só a bondade nos salva. (...) Se a nossa obra artística, ou outra, não implica a renúncia às coisas inúteis e a partilha, então é bastante inútil”, sublinha a poetisa em 2006 (2009: 601). Na junção da sua observação científica e feminina, a poetisa cerze a sua escrita reparadora, calmante como um bálamo para tempos ensanguentados:

Acabou
o tempo
das rupturas
Quero
ser
reparadora
de brechas (2009: 574)

Como será questão no capítulo três, cremos que em Adília a questão identitária não se adstringe apenas à redefinição da subjetividade feminina em termos de diferença sexual e ênfase da falta de simetria entre os sexos, mas esforça-se por traçar os contornos da sua identidade no espaço da comunidade, da partilha com o outro. É o “sentido do humano” que a poetisa patenteia, segundo António Ladeira (2007), que lhe permite ser sensível às opressões, às brechas que existem na sociedade e que devem ser denunciadas no âmbito de um projeto impessoal, destinado à comunidade, tal como pretende ser o projeto de escrita adiliano.

Antes, porém, de atentarmos na questão da impessoalidade da escrita adiliana, focar-nos-emos na era paradoxal na qual vive Adília Lopes. De forma a situarmos periodologicamente a escrita e a escritora, seguiremos dados paratextuais e textuais. Assim, tendo em conta a escrita de uma autora nascida catorze anos antes da Revolução de Abril, tal como diversas referências textuais ao seu tempo, às suas leituras; em suma, ao seu mapa intertextual, localizaremos a escritora na articulação entre uma era estética (pós)moderna e um campo teórico plural que são os feminismos “hifenizados” de que daremos conta.

CAPÍTULO II

ADÍLIA, MULHER CONTEMPORÂNEA

Os pais
são o país

Adília Lopes (2009: 456)

1. O edifício discursivo dos feminismos

Um dos eixos da produção literária feminina, em especial a produção poética das últimas décadas do século XX e início do XXI, centra-se na discussão em torno do conceito de sujeito “feminino” (o que é ser mulher) e a condição de ser mulher na sociedade e na escrita protagonizada por mulheres (como se é mulher). Neste âmbito o corpo, enquanto manifestação física e performance sociocultural, ergue-se como o centro de revolução à volta do qual se constroem e representam identidades culturais. Consequentemente, encarnar um corpo de mulher será também construir-se e representar-se como tal. Janet Wolff num texto datado de 2003 e intitulado “Reinstating Corporeality, Feminism and Body Politics” (utilizaremos a tradução portuguesa, incluída na antologia crítica organizada por Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner, *Género, cultura visual e performance*, 2011: 101-120) coloca a este propósito duas questões fulcrais e atualmente ainda controversas: “será o corpo um lugar de protesto político e cultural? E pode o corpo da mulher ser um lugar de política cultural feminista?” (2011: 101). As respostas apresentadas por Wolff voltam a iluminar as questões já levantadas pela crítica feminista relativas à essência do corpo da(s) mulher(es) e à sua construção pelas práticas discursivas contextualmente determinadas que sublinham que o corpo é social e discursivamente construído. A autora do artigo, professora emérita da Universidade de Manchester especializada, entre outros, em género e cultura, defenderá assim uma política cultural do corpo que reconhece não só que o corpo é social e produzido pelos discursos dominantes, como também material e fruto de experiências vividas. Neste sentido, Janet Wolff propõe uma política cultural do corpo feminista, entendendo o corpo como “local privilegiado de intervenção política, precisamente por este ser um local de

repressão e possessão” (*ibid.*: 103). Com efeito, enquanto símbolo social, o objeto corpo manifesta nas regras, limites e rituais que lhe são impostos, a normalização e a hierarquização próprias da sociedade que o molda. A relação de poder vivenciada pela sociedade e o corpo trará duas consequências diametralmente opostas, se seguirmos o raciocínio de Michel Foucault:

o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo (...). Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... (2012: 146).

Dito de outra forma, o corpo torna-se arma de arremesso contra o próprio poder e os discursos dele emanados, que instituem um tipo de corpo de acordo com as imposições e imaginário epocais. No caso específico do corpo feminino, as práticas sociais colonizaram o corpo da mulher, ao produzir novas ciências que redefiniram as mulheres e a feminilidade essencialmente em termos da sua função reprodutiva e negaram ou camuflaram a ideia de uma sexualidade feminina ligada ao prazer. Simultaneamente, as mulheres geraram a sua feminilidade e a sua aprendizagem de ser mulher, sendo instruídas, desde pequenas, a controlar a sua aparência, submetendo-se aos ideais determinados pelos discursos cultural, político e social vigentes. Desenha-se, deste modo, um corpo visto pelo olhar masculino no qual são projetados os seus desejos. Seguindo o juízo de Helena Neves diremos que “a sociedade neoliberal procura neutralizar, conter a igualdade, a libertação feminina, não já *contra* as mulheres, mas envolvendo-as em teias de sedução que passam pelo corpo” (2007: 317), tornado objeto de consumo, modelado por estratégias políticas e sociais que o

abordam como superfície exterior moldável e transformável segundo interesses do mercado ou ideológicos. Daí, voltando a Wolff, a pertinência da seguinte pergunta: “poderão as mulheres pintar corpos de mulheres? Haverá maneiras de subverter ou contornar os modos dominantes de representação?” (*op.cit.*: 108). Corpos de mulheres que deverão delinear o carácter (in)definido do conceito Mulher. Corpos múltiplos, erigidos a partir da realidade concreta das mulheres, da sua diversidade como também da sua (com)união. A busca por uma política cultural do corpo da mulher, que esteja para além dos condicionalismos patriarcais, ocupou a crítica de cunho feminista apresentando diferentes e várias perspectivas sobre conceitos tão complexos como são os de mulher e homem, género e sexo.

No campo da literatura, Clarice Lispector, escritora brasileira representante máxima da “écriture féminine”, segundo a teorizadora, escritora e pensadora francesa Hélène Cixous⁷⁰, solucionaria o conflito género/sexo, exemplificando, na ótica de Cixous, a “outra bissexualidade” (“l’autre bisexualité”) definida pela gaulesa. Com efeito, a escrita “branca” atinge o seu auge na bissexualidade exposta pela autora do texto multifacetado que é *Le Rire de la Méduse*:

bisexualité, c’est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d’un sexe (...) Or cette bisexualité en transes qui n’annule pas les différences (...) c’est la femme qui s’y ouvre et en bénéficie: d’une certaine façon la femme est bisexuelle. (2010: 52)

Acompanhando a leitura psicanalítica, desconstrucionista e feminista de Cixous, será a mulher, por razões anatómicas e libidinais, a mais disposta à experiência da diferença no seu próprio interior. Assente nesta premissa, a teórica francesa

⁷⁰Sobre o “coup de foudre” literário de Hélène Cixous pela escritora brasileira e a apropriação do texto clariceano, numa lógica de exercício (pós)colonialista cultural e político, pela autora francesa, ver o artigo crítico de Anna Klobucka “Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector” (1994).

conclui ainda que a escrita enquanto elemento “outro” se adapta a este terceiro corpo feminino. A escrita converter-se-á para a escritora e na escritora : “l’écriture, c’est en moi le passage, entrée, sortie, séjour, de l’autre que je suis et ne suis pas, que je ne sais être, mais que je sens passer, qui me fait vivre – qui me déchire, m’inquiète, m’altère, qui ? -, une, un, des?” (*ibid.*: 115). A síntese operada pela ambivalência desta bissexualidade “outra”, a distinguir da neutralidade passiva⁷¹, levar-nos-ia, em termos de escrita, a um grau zero, à criação de “uma escrita branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da linguagem” (Barthes, 1989: 63). No entanto, Roland Barthes alerta para o facto que

se a escrita for verdadeiramente neutra, se a linguagem, em vez de acto incómodo e indomável, atingir o estado de uma equação pura (...) então a literatura é vencida, a problemática humana é descoberta e transmitida sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem honesto. Infelizmente não há nada mais infiel do que uma escrita branca; os automatismos elaboram-se no próprio sítio onde se encontrava inicialmente uma liberdade (...) e desta forma renasce uma escrita no lugar de uma linguagem indefinida. (*ibid.*: 65)

Nesta conceção da escrita para o crítico literário francês, parece-nos clara a manifesta impossibilidade de uma escrita neutra, de uma escrita “honesta” em que a criatividade artística fosse ingénuo e irrefletido. Em consequência, o escritor deverá abarcar as diferenças, os “dois sexos” na terminologia de Cixous, e afirmar-se como consequência do seu tempo e produto de todo o tipo de influências. Influências escolhidas, voluntária e conscientemente, sem receio da angústia que estas possam provocar. Pensamos ser, neste momento, pertinente citar as palavras de Adília Lopes aquando de uma entrevista conduzida por Sérgio Paulo Guimarães Sousa e incluída na coletânea *Literatura & Cinema – Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*. À pergunta do entrevistador sobre a existência ou não de formas de escrita feminina, por contraposição a formas particularmente

⁷¹Neutro: etimologicamente, “ne – uter”, nem um, nem outro poderia levar-nos a uma neutralização do género, que deixaria de existir e de ter, então, voz.

masculinas e se, nesse sentido, a escrita de Adília seria então “marcadamente feminina”, a resposta é perentória: “sim”. No entanto, logo a seguir, Adília questiona e expõe o seu ponto de vista sobre “o género e o sexo”. Vejamos:

sim. É difícil definir o que é feminino e o que é masculino. Há, de facto, uma atitude feminina e uma atitude masculina. Há, de facto, um género. A questão do género é importante. Mas uma pessoa que nasceu com o sexo masculino também tem um lado feminino. Aí volta a haver o biológico e o cultural. Há uma maneira de ser homem nesta sociedade, e há uma maneira de ser mulher nesta sociedade. E por isso é que pessoas como os transsexuais e os travestis muitas vezes sofrem horrores, porque não conseguem estar num dos lados do canto. Mas, de facto, há uma questão biológica e cultural, e é muito difícil destrinçar o que é estritamente biológico do que é estritamente cultural. (Sousa, 2003: 66)

Delineiam-se nesta resposta conceitos evidenciados, estudados e analisados pelos Estudos Feministas / sobre Mulheres, Estudos LGBT e outras teorizações afins que impregnam, quanto a nós, a concetualização ideológica da autora e, por conseguinte, a sua escrita. Se Antoni Tàpies, o reconhecido artista subversivo catalão, declara que “si je peins comme je peins c’est d’abord parce que je suis catalan” (1974: 85), podemos, reportando-nos a Adília, frisar que escreve como escreve, sem dúvida, porque é mulher, portuguesa e simultaneamente objeto e autora de uma escrita poética que resiste à catalogação, desmantelando as fronteiras entre os géneros literários consagrados e, de forma sinestésica, fusionando géneros, pessoas, personagens, criando sucessivos efeitos de *trompe l’oeil* que incitam o leitor ao desdobramento para poder abarcar a sua multiplicidade.

1.1 Alicerces do edifício

“Sou mulher / sou colher (...) / sou mãe / sou irmã / sou cristã” (Lopes, 2009: 368-369)

A nova semântica da língua, oriunda de uma visão diversa do mundo, enfatiza a construtividade cultural e discursiva do signo mulher ao longo dos tempos. Longe de ser atemporal e universal, a categoria mulher, assim como a escrita perpetrada por mulheres e a leitura que se faz desta escrita, são encaradas como produções discursivas atinentes à política de género em vigor. Com efeito,

a visão do mundo não é um fenómeno individual e idiossincrático, não é um fenómeno transistórico e transcultural, nem é um fenómeno sociológico rigidamente originado e orientado com relativa coerência por agentes históricos e sociais diversificados (classes e grupos sociais, instituições religiosas, culturais e políticas, grupos geracionais, etc.) e por factores comunitários de natureza espiritual, filosófica, científica, ideológica. Se, como atrás escrevemos, num dado momento histórico e numa dada comunidade literária não se pode escrever nem se pode ler um texto literário de qualquer modo, é porque também nesse momento histórico e nessa comunidade literária, autores e leitores não podem construir e/ou aceitar, como irrestrita liberdade e miraculosa criatividade, uma visão do mundo qualquer. (Aguiar e Silva, 1996: 416)

O texto referido no primeiro capítulo do nosso trabalho que, política e socialmente, é considerado o detonador de um povo anestesiado pelo regime ditatorial fascista português –e, conseqüentemente, já imbuído por uma nova visão do mundo- é *Novas Cartas Portuguesas* da autoria das “três Marias”. Nas palavras de Maria de Lourdes Pintasilgo,

no campo político as *Novas Cartas Portuguesas* são mais do que um simples testemunho. São um libelo contra a sociedade que discrimina, escraviza, julga, marginaliza. Por isso falam de estruturas sociais, de relação entre dominadores e dominados. As *Novas Cartas Portuguesas* revelam e denunciam a opressão das mulheres como parte de uma sociedade toda ela opressiva. (2010: XXXVII-XXXVIII)

Porém, a publicação deste texto e a sua ressonância e reconhecimento nacionais e internacionais⁷² não acompanharam, no seu país de origem, o desenvolvimento

⁷²Cf. Ana Luísa Amaral, “Breve Introdução” às *Novas Cartas Portuguesas*, edição anotada e organização de Ana Luísa Amaral: “Esse significado (político e estético) teve um reconhecimento além-fronteiras que nunca foi devidamente assinalado, nem estudado em Portugal” (Amaral, 2010: XXII).

da “questão feminina”, que se mantém, ainda hoje, um continente à espera de exploradores⁷³.

De facto, devemos realçar que, nos seus primórdios, os movimentos de libertação da mulher centravam-se na Europa Ocidental, Austrália, Canada e Estados Unidos deixando de parte a África, a Ásia, a América Latina, a Europa Oriental ou ainda países sob domínio ditatorial como Portugal e, numa medida diferente, Espanha. Assim, conotou-se, durante algumas décadas, as questões feministas com a luta contra a opressão de género nos países industrializados e “liberais”. Surgido nos 70, o feminismo negro é também atravessado pelo movimento negro e pelas lutas anti-racistas que vão marcar a agenda política americana nesta década (Nogueira, 2001). O feminismo negro, aliado ao emergente feminismo chicano, serão particularmente vigorosos na década de 80, na produção teórica e no ativismo político, influenciando intensamente na reflexão feminista. Traduzem a importância de incluir, na categoria mulher e no pensamento feminista, as mulheres oriundas de outros cantos do mundo, sociedades e posições económicas e culturais. Estes recém-chegados modelos feministas propiciaram a introdução de novas variáveis no feminismo, alicerçadas em noções mais inclusivas abarcando a cor, raça, etnia, classe social, género sexual, sexualidade que, ao se entrecruzarem, criam variações infinitas e complexas. Atualmente, os feminismos plurais, dando vida a esta dimensão caleidoscópica, continuam a incorporar outras vozes, a abrir outras vias associando-se, por exemplo, aos

⁷³Como o acentua o professor da Universidade de Vigo, Burghard Baltrusch, e como facilmente o comprovamos, o feminismo em Portugal permanece um assunto à margem. Prova disso são as escassas publicações: o primeiro dicionário de crítica feminista, apenas publicado em 2005, pelas professoras Ana Luísa Amaral e Ana Gabriela Macedo, e duas antologias – a última de 2011 - de textos chave no âmbito dos Estudos de Género e Feminismo ambas organizadas pela diretora do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Ana Gabriela Macedo.

estudos pós-coloniais, transmutando-se em “ética”⁷⁴ e em movimentos polifacetados que reclamam um reformado estatuto pessoal, social e jurídico para a mulher⁷⁵.

Na Introdução à obra *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Lisa Wollendorf relembra o estatuto especial de Espanha na reivindicação feminista:

hoy, unos treinta años después de Franco y la pacífica transición a la democracia, se sigue percibiendo España como un país conservador influido de manera excesiva por la iglesia católica (...). En combinación con la historia política reciente, tales estereotipos han dado lugar a ideas incorrectas respecto al feminismo en España. (...) Sin embargo, esta impresión de ausencia de mujeres feministas no refleja la realidad. España tiene una larga tradición feminista, y el final del siglo XX y los principios del XXI han sido testigos de un verdadero renacimiento del feminismo. (2005: 17)

O estatuto “separatista” espanhol no que concerne ao feminismo neste território poderia, a nosso ver, ser de alguma forma aplicado a Portugal. O renascimento do feminismo em Portugal e do seu ativismo, embora ainda ténue, encontra-se presente, por exemplo, no renovado interesse académico pelo texto fulcral que é *Novas Cartas Portuguesas*, na valorização da escrita de autoria feminina, no

⁷⁴A filósofa espanhola Celia Amorós, autora de livros basilares sobre a questão feminista, classifica, por exemplo, o feminismo de “ética”. Cf. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona, 1991, 2ª ed.

⁷⁵A emergência do feminismo nos denominados “países do terceiro mundo” ou subalternizados, essencialmente pelo imperialismo europeu e norte-americano, é outro dado capital no nascimento da ansiada “nova mulher”. Entre os numerosos estudos podemos referir, no campo chicano, os de Gloria Anzaldúa com, por exemplo, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) no qual a feminista define a “nova mestiça” como um sujeito consciente dos seus conflitos de identidade e que deve adotar um “novo ângulo de visão” que ilustra também o chamado feminismo pós-colonial. Em co-autoria com Cherrie Morraga, Gloria Anzaldúa publica, em 1981, uma antologia feminista dedicada à experiência das mulheres de cor que desafia a “sororidade” estabelecida pelas feministas brancas: *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* tornou-se um marco fundador do feminismo da terceira vaga. Referência incontornável é igualmente a indiana Gayatri Spivak que, em 1985, publica um texto basilar da corrente pós-colonialista – “Can the Subaltern Speak?”- no qual a pergunta da autora é fundamentada na oposição binária que estabelece uma distância absoluta entre a Europa e os seus “Outros”, seguindo a lógica hegeliana do mestre e do escravo. Realçamos também o estudo da sri-lankesa Kumari Jayawardena, *Feminism and Nationalism in the Third World*, que analisa o paralelismo entre o crescente empenhamento feminista e o sentimento nacionalista contra um colonizador opressivo: “the developments [of feminism] in the countries chosen – Egypt, Iran, Turkey, India, Sri Lanka, China, Japan, Korea, the Philippines, Vietnam and Indonesia – (...) have one factor in common: they have either been directly subjected to aggression and domination by imperialist powers (...)” (1989: 1). As novas cartografias do feminismo proclamam, assim, um “feminismo pluri-identitário que, se não congrega já o sonho de uma língua comum, celebra, passo a passo, a conquista da polifonia e da diferença” (Macedo, 2002: 13).

incremento dos Estudos de Género / de Mulheres / Feministas ou ainda numa maior participação das mulheres na crítica e história da literatura.

1.2 Edificação dos discursos

Uma das primeiras pedras do edifício do feminismo foi colocada nos Estados Unidos a partir do movimento antiesclavagista. Ao focarmos este primeiro momento do movimento feminista, não podemos deixar de mencionar outras mulheres que marcaram este primeiro período, ao lutarem, não só pelos seus direitos individuais, como também pelos direitos da classe “mulher” e da futura cidadã. Dividido em três vagas abrangentes, de acordo com Celia Amorós na introdução que faz ao primeiro volume da *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización – De la Ilustración al segundo sexo* (2005), a primeira vaga seria relativa às políticas de inclusão na esfera pública; a segunda, à politização da esfera privada e a uma redefinição da política e, por fim, a última fase relativa à redefinição das fronteiras do público-privado e à articulação da diversidade. Amorós conclui este friso cronológico assinalando o poder transformador do feminismo que define e redefine “la realidad desde la teoría feminista y actuando sobre ella gracias a su peculiar organización en redes, grupos pequeños” (2005: 89).

Em Portugal, o feminismo manifestar-se-á, de facto, a partir do segundo momento delimitado pela filósofa espanhola Celia Amorós. Em 1907, um grupo de mulheres, instruídas e cultas, funda o “Grupo Português de Estudos Feministas”, com o objetivo de difundir os ideais da emancipação feminina, fundar uma biblioteca e publicar estudos destinados a instruir e a educar a mulher portuguesa,

a fim de melhor desempenhar as funções de mãe e educadora da sociedade futura. O “Grupo”, dirigido por Ana de Castro Osório e que agregava intelectuais, médicas, escritoras e essencialmente professoras, teve uma existência efémera, publicando, todavia, alguns folhetos que reproduziam discursos, conferências e outros textos da autoria das principais dirigentes, preenchendo uma grande lacuna nas leituras de teor feminista. É em torno deste núcleo que se vai fundar a “Liga Republicana das Mulheres Portuguesas”. Através do sistema republicano, as mulheres portuguesas esperam ver assegurados os seus direitos. Com a implantação da República portuguesa em 1910, assiste-se, deveras, a uma certa melhoria nas leis a favor da família; contudo, o direito de voto continua negado às mulheres. Tal facto só se concretizará no governo de Salazar, regulado sob exigências educacionais e financeiras. Não obstante, a ditadura salazarista seguirá silenciando as vozes femininas, extinguindo, por exemplo, o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Apesar da repressão ditatorial, destacar-se-á Elina Guimarães, a única mulher marcadamente feminista em Portugal. Após a Segunda Guerra Mundial e como consequência do traumatismo bélico e da descoberta do genocídio perpetrado nesse conflito, os direitos das mulheres são momentaneamente obliterados. A sociedade e os meios de comunicação social destacam, no seguimento deste interregno guerreiro, duas imagens antitéticas e estereotipadas do “eterno” feminino: a mulher, enquanto rainha doméstica e esposa fiel, ou a “vamp”, destruidora de lares. Esta imagem negativa da mulher tentava convencer aquelas que haviam trabalhado durante a guerra, a voltarem aos seus lares e maridos, pois somente assim atingiriam a felicidade.

Note-se o corte radical com esta conceção instaurado, precocemente, pela pensadora e filósofa existencialista Simone de Beauvoir que, com *O Segundo*

Sexo (1949), contesta estas imagens do eterno feminino e escandaliza toda uma geração, concluindo que as mulheres não nascem, mas tornam-se mulheres. A década de sessenta será marcada por este postulado beauvoiriano e pela explosão de movimentos de contestação, encarnados nos *Women Liberation Movement*, com a ênfase do lema: “o pessoal é político, o político é pessoal.” A partir deste momento, é feita uma reanálise interior do que é ser mulher e o que a mulher realmente deseja. Nos anos seguintes, o pensamento do feminismo contemporâneo –muito em particular o das norte-americanas– desenvolve conceitos e reformula noções que constituem o atual aparato teórico do pensamento feminista. Neste contexto, destacam-se os nomes de Shulamith Firestone, Betty Friedan ou Kate Millet que elaboraram as bases da teoria feminista contemporânea nas fundações de modelos políticos distintos, dando nascimento ao feminismo liberal, ao feminismo de orientação marxista e ao feminismo “autônomo”, sem modelo aparente. Entre as neofeministas radicais, devemos evidenciar Kate Millet cujo ensaio *Sexual Politics* (1969) retoma a matriz conceptual do marxismo e da psicanálise e aplica-a à investigação feminista. Noções como “patriarcado” ou “género” consolidam-se como ferramentas de trabalho no campo feminista a partir desta obra de Millet.

Diferenciam-se o segundo e terceiro períodos feministas pelo foco de interesse: enquanto o segundo se voltava claramente para os direitos das mulheres, o terceiro interessa-se pela liberdade feminina. Duas tendências que exemplificam estas distinções são a do feminismo francês, com destaque para a diferença e valorização das características femininas, e o norte-americano, pautando-se pela androginia. A estreita ligação entre os grupos feministas e as correntes políticas passam a ser cimentadas e ilustradas pelas feministas

socialistas e as feministas liberais. Nas universidades americanas, os *Women's Studies* e *Gender Studies* são já uma realidade.

No âmbito português, até 1972, não há sinais de grupos feministas devidamente organizados sendo, como anteriormente assinalamos, Elina Guimarães a única representante (re)conhecida⁷⁶. Não obstante, nesse mesmo ano, três mulheres, conhecidas como “as três Marias”, decidem denunciar a repressão exercida pelo regime ditatorial e pela guerra colonial. Provocando um escândalo social e classificada como uma leitura obscena, as *Novas Cartas Portuguesas* levarão à prisão as suas autoras e a um julgamento inacabado e interrompido pelo fim da ditadura. Será o fenómeno *Novas Cartas* que fará voltar a atenção feminina mundial para Portugal, clamando pela libertação das autoras. As três serão absolvidas e, usando da sua adquirida influência, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno conseguem reunir o primeiro grupo tido como feminista, o “Movimento de Libertação das Mulheres”. Reclamavam estas feministas dos anos 70, direitos e deveres modestos e em consonância com as necessidades

⁷⁶Assinalamos, porém, Maria Lamas que se propôs, 24 anos antes das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1948, a um retrato sociológico das mulheres do seu país. *As Mulheres do meu País*, trabalho de campo intensivo que mostra como vivem as mulheres portuguesas daquele tempo, exorta ao despertar das mulheres e à sua luta por uma vida digna, livre, esclarecida, em pé de igualdade com o homem. Lembra a jornalista Catarina Pires no seu artigo “A Outra metade da Humanidade”: “o livro, como conta a sua neta Maria José Metello de Seixas, no prefácio à segunda edição (Editorial Caminho, 2002), foi a resposta da autora ao governador civil de Lisboa que mandou encerrar o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas – a que Maria Lamas presidia e ao qual tinha dado um dinamismo inconveniente – alegando que esta não deveria ter tanto trabalho nem preocupar-se tanto com a situação das mulheres, a quem o Conselho Nacional não era necessário, uma vez que o Estado Novo confiava à Obra das Mães o encargo de as ‘educar e orientar’. ‘A esta afronta feita à cidadã respondeu a jornalista: iria verificar e depois informaria’. A informação veio em fascículos mensais, num total de 15, tendo Maria Lamas percorrido o país de norte a sul, do litoral ao interior e ilhas, indo aos lugares mais recônditos, para saber como vivia a mulher portuguesa do seu tempo. Quais os seus sonhos, aspirações, pensamentos, sentimentos, destinos. A realidade com que se deparou era dura. Entre a classe média e alta, a ‘doméstica’ continuava a ser a principal ocupação feminina, apesar de já serem muitas (ao tempo) as mulheres que – nas cidades – trabalhavam fora de casa. Das populares lavadeiras, vendedeiras, costureiras e criadas de servir às enfermeiras, hospedeiras, telefonistas, dactilógrafas, secretárias, assistentes sociais e professoras primárias, passando pelas mais raras médicas, advogadas, engenheiras ou arquitectas, entre muitas outras profissões onde as mulheres começavam a entrar aos poucos, de todas elas nos dá nota Maria Lamas” (Pires, 2014).

imediatas da população feminina: novo código familiar com direitos e deveres iguais aos cônjuges, igualdade de salário, livre acesso à profissionalização e postos de trabalho, direito à contraceção e ao aborto e punição à violência contra a mulher. Este grupo denominado *MLM* segue a influência de grupos de outros países, assumindo, contudo, *modus operandi* e *essendi lusos*. A sua estratégia, baseada mais na improvisação do que em regras predeterminadas, manifestava-se através de diferentes atividades em vários setores sociais.

Instalar-se-á, em seguida, um feminismo institucional avalado por organismos internacionais como a ONU (Organização das Nações Unidas). A violência contra a mulher continua, porém, a ser um dos maiores pontos de luta e, desde 1994, as Nações Unidas consideraram a violência contra as mulheres uma violação dos direitos humanos que não pode ser justificada nem pela cultura, nem pela religião. A luta do atual feminismo centra-se, igualmente, nos direitos políticos, dominados por uma interpretação logofalocêntrica do mundo. O conceito de democracia partidária acaba, neste sentido, por tornar-se confuso, pois reivindica uma igualdade na celebração da diferença, sem que se saiba determinar exatamente essa diferença e ainda menos a igualdade que se pretende.

O mapa da realidade mantém-se, contudo, difícil de mudar apesar das viragens conseguidas pelas microrevoluções que as mulheres protagonizam. Microrevoluções porque, tal como reconhecem as mulheres empenhadas na luta feminista, não houve um momento chave de mudança, mas sim numerosas pedras na construção da nova figura feminina. A introdução que faz Lidia Falcón⁷⁷, autora multifacetada, feminista, jornalista, advogada e fundadora da

⁷⁷Lutadora política e feminista espanhola ainda extremamente ativa como o comprova o último dos seus livros, *Ejecución Sumaria*, publicado em fevereiro de 2013, conta-se na sua bibliografia títulos

revista culto da luta feminista em Espanha, *Vindicación Feminista*, à obra *Cartas a una idiota española*⁷⁸ de 1974, comprova a necessidade de ação, de construção contínua para que se estabeleça uma versão outra da identidade cultural da mulher, como do homem: “ninguna revolución podrá cambiar del día a la mañana las costumbres profundamente ancladas en la mentalidade de hombres y mujeres” (1975: 12). O que, por exemplo, Maria Isabel Barreno também formulou nos anos 70 quer nas *Novas Cartas Portuguesas*, quer na sua obra a solo⁷⁹. Quanto a Lidia Falcón, numa ponência datada de 2010 e cujo tema era “Vindicación feminista”, alerta-nos para o facto de que:

el feminismo es el último movimiento social llegado a la escena de las revoluciones del siglo XIX, y contiene en sí mismo una ideología filosófica y un programa de transformaciones sociales. Sus planteamientos van mucho más allá del reparto de la riqueza y de la socialización de los medios de producción, como reclamaban los movimientos socialista y comunista clásicos. Las mujeres deben plantearse cambiar las relaciones humanas regidas por el interés, la avaricia y la ambición, en relaciones verdaderamente solidarias. (...) Esa es para mí la más profunda revolución que hay que realizar y para la que las mujeres son las protagonistas indispensables, agotados, como se ha comprobado ya, los proyectos masculinos.

basilares sobre a condição da mulher em Espanha e no mundo: *Los derechos laborales de las mujeres* (1964); *La razón feminista*, tomos I e II (1981-1982) ou ainda *Las nuevas españolas* (2004).

⁷⁸A obra de Lidia Falcón, publicada dois anos após as *Novas Cartas Portuguesas*, *Cartas a una idiota española* parece estabelecer um diálogo com a sua antecessora. A hipótese apresentada comprova-se visto que a autora Lidia Falcón confessa conhecer a obra portuguesa e a polémica por ela originada. Julgamos pertinente realçar que o interesse de Falcón pelo livro português se situa sobretudo no plano do “fait-divers” que foi o processo e que rapidamente tomou a envergadura de causa feminista internacional. O livro surge como uma espécie de acessório, pretexto para os posteriores atos feministas. Este manuseamento do livro, que passa a ser bandeira do feminismo internacional, é recorrente nesta época. De facto, a obra e sobretudo a perseguição das suas autoras motivam a solidariedade feminista que abraça este projeto como um hino político de reivindicação contra a sociedade de opressão patriarcal. Contudo, após este aproveitamento da segunda vaga feminista, o livro cai no esquecimento, aparta-se dos movimentos teóricos das grandes correntes de pensamento sobre mulheres e eclipsa-se o seu potencial literário.

⁷⁹Citamos, a título de exemplo, *A Morte da Mãe* escrita entre 1969 e 1977, obra contemporânea, em termos de escrita, à redação das *Novas Cartas Portuguesas*, onde Barreno mergulha numa reflexão sobre o lugar da mulher nas teorias oficiais para concluir da invisibilidade crónica de que sempre padeceu.

Do mesmo modo que Maria Alzira Seixo, em 1989, preconizava a necessidade de reler as *Novas Cartas Portuguesas*, pois tal leitura ou releitura permitiria “o confronto dos tempos”, em particular no que diz respeito à situação da mulher na sociedade, ler ou reler as *Cartas a una idiota espanhola* propicia o confronto entre uma imagem da mulher espanhola dos anos 70 com as novas espanholas⁸⁰ verificando-se que, apesar de algumas vitórias, o avance nas sociedades democráticas recentes é lento.

1.2.1 Os discursos feministas e a ginocrítica

Num artigo emblematicamente intitulado -“Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?”- datado de 1999, mas publicado em 2001, Ana Gabriela Macedo destaca, por um lado, a ainda ténue visibilidade deste tipo de estudos no panorama português e, por outro, parafraseando Elaine Showalter, define o objetivo da crítica feminista:

a crítica feminista, seja centrando-se essencialmente nas representações literárias da diferença sexual, seja no modo como os géneros literários têm sido moldados de acordo com os valores masculinos ou femininos, ou ainda com a exclusão da voz feminina do terreno literário, da crítica ou da teoria, tem-se preocupado fundamentalmente em estabelecer o género e o espaço do feminino como categoria fundamental nos estudos literários. (2001: 272)

Neste sentido, resgatar a história silenciosa e latente das mulheres e reescrever a(s) história(s) será objetivo de uma vertente crítica especializada a que a mesma Showalter apelidou de “ginocrítica”, distinguindo-a da crítica feminista. Determinar,

⁸⁰Em 2004, Lidia Falcón publicava *Las nuevas Españolas* na qual traçava um retrato da espanhola atual, resumido na imagem de uma mulher que se debate entre a liberdade recém-conquistada e as imposições de uma sociedade patriarcal. Apesar dos progressos conseguidos, da sua entrada massiva na educação, a discriminação no trabalho e as dificuldades económicas impedem que as mulheres assentem profissionalmente. As dificuldades várias nas relações sexuais com os homens, as responsabilidades domésticas e os constrangimentos próprios da maternidade continuam sendo barreiras, ainda inultrapassáveis, no longo e sinuoso caminho em direção à igualdade.

se tal for possível, as idiossincrasias de uma literatura especificamente feminina, uma literatura “of their’s own”, poderia iluminar uma face deste enredo teórico. A ginocrítica, ponto de vista crítico cujo epicentro é o olhar da mulher e a chamada “écriture féminine” destacada por Hélène Cixous, Luce Irigaray ou ainda Julia Kristeva defendem, de facto, que as mulheres têm um processo de leitura e escrita diferentes do homem, por força das diferenças biológicas e das formações culturais da categoria de género. Repensando e revisando o cânone, a ginocrítica centra-se na escrita feminina, elaborada por um sujeito distinto do masculino, contextualmente posicionado e biograficamente marcado. Elaine Showalter, principal fomentadora desta revolução da crítica feminista, definiu assim os seus limites e objetivos: “the study of women as ‘writers’, and its subjects are the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition” (1989: 248). Os ensaios “Towards a Feminist Poetics” e “Feminist Criticism in the Wilderness”, ambos de autoria de Showalter e incluídos na importante coletânea por ela editada, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (1986, primeira edição), traçam o retrato da crítica literária feminista desde o seu surgimento até ao início dos anos 1980. Em “Towards a Feminist Poetics”, a norte-americana revê a história da literatura de mulheres sugerindo a seguinte divisão trifásica: a fase feminina (1840-1880) na qual a mulher pretende igualar o homem, interiorizando as suas crenças relativas à natureza feminina; a feminista (1880-1920), etapa de reivindicação pelos direitos das mulheres e contra o império másculo; e o último patamar evolutivo, o da fêmea, valorizando a experiência feminina como fonte de uma arte autónoma, ampliando a análise

feminista da cultura às formas e técnicas literárias. A estudiosa reconhece que até então a crítica feminista se compunha de variadas tendências, metodologias, ideologias, carecendo de unidade teórica que suportasse objetivos comuns. Buscando uma crítica feminista que ultrapassasse os estereótipos ligados ao feminismo obcecado com o falo e a destruição dos artistas machos, a teórica divide a crítica feminista em duas secções: a mulher enquanto leitora ou a crítica feminista:

its subjects include the images and stereotypes of women in literature, the omissions of and misconceptions about women in criticism, and the fissures in male-constructed literary history. It is also concerned with the exploitation and manipulation of the female audience, especially in popular culture and film; and with the analysis of woman-as-sign in semiotic systems. (1989: 228)

e a mulher enquanto escritora ou a ginocrítica cuja especificidade conduz a uma cunhagem terminológica proveniente do francês “gynocritique”, dado não existirem em inglês, de acordo com a teórica, termos para este discurso especializado.

A “revolução da crítica feminista”, como a batiza a própria Showalter, floresceu em combinação com outras abordagens críticas oriundas do formalismo, da semiótica, da psicanálise. A mudança de paradigma, do “machocentrismo” à perspectiva feminista de leitura e de crítica, acarretou uma experiência diferente, um ângulo outro na receção e também na produção do fenómeno literário; a crítica feminista (“feminist criticism”) estabeleceu o género como categoria fundamental da análise literária. A obra coletiva *The New Feminist Criticism* (1989) é apresentada, pela mesma Showalter, como a primeira coleção de ensaios da teoria crítica feminista. Com efeito, os dezoito ensaios aqui reunidos contribuem, de forma significativa, para espelhar as variadas teorizações sobre a crítica contemporânea feminista e marcam o início de uma nova era no âmbito da

crítica feminista e da crítica literária “tout court”. Todos os ensaios presentes nesta compilação são escritos por mulheres o que, segundo a editora Elaine Showalter, é um dado significativo. Representam, na verdade, a ascensão de um movimento feminista marcada, num primeiro momento, por gritos revolucionários e rebeldes de mulheres que, radical e extremadamente num início, proclamavam a sua diferença e buscavam uma linguagem própria, um estilo e uma voz que ultrapassassem as grades da prisão dourada onde residiam e haviam sido encarceradas pelo “primeiro sexo”. Este tipo de crítica feminista espelhado, do mesmo modo, no estudo massivo de Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), atendia, de facto, ao contexto sociohistórico e ideológico em que determinada obra de autoria feminina se produzia, mas assumia, como pré-requisitos, certas expectativas universalistas-humanistas que tomavam a cultura por natureza e anulavam as diferenças epocais e idiossincráticas, centrando-se, unicamente, na “experiência feminina”.

A inovadora perspetivação de Showalter fermentará nos anos posteriores acoplada a outras revelações críticas trazidas pelo feminismo negro, chicano e as orientações LGBT, marcas de um ativismo queer cada vez mais omnipresente. A maturação do pensamento da própria teórica norte-americana é exemplificativa do rodopio de mudanças e desenvolvimentos contínuos da crítica feminista. O final de “Feminist Criticism in the Wilderness” é profeticamente esclarecedor:

I began by recalling that a few years ago feminist critics thought we were on a pilgrimage to the promised land in which gender would lose its power, in which all texts would be sexless and equal, like angels. But the more precisely we understand the specificity of women's writing not as a transient by-product of sexism but as fundamental and continually determining reality, the more clearly we realize that we have misperceived our destination. We may never reach the promised land at all; for when feminist critics see our task as the study of women's writing, we realize that the land promised to us is not the serenely undifferentiated universality of texts but the tumultuous and intriguing wilderness of difference itself. (1989a: 205)

Em *Mappings: Feminisms and the Cultural Geographies of Encounter* (1998), Susan Stanford Friedman destaca, uma década após o marco Showalter, que a noção de identidade apela a algum tipo de delimitação literal ou imaginária e assim “ser mulher” especifica-se, de igual forma, no espaço liminar, no limbo, nos interstícios da fronteira com o “ser homem”. A ginocrítica, enquanto estudo histórico das mulheres escritoras detentoras de uma tradição literária própria (Friedman, 1998: 18), não deve sobrevalorizar o conceito de diferença que caracterizou as duas últimas décadas do século XX (*ibid.*: 4). Friedman chama a atenção para uma necessária contenção dos “ismos” ligados ao feminismo, assumindo as diferenças conceptuais de cada um, mas promovendo a sua integração numa teoria que não estabeleça fronteiras rígidas e desenhe, pelo contrário, margens onde os encontros são sempre possíveis. Num artigo mais recente, de 2002, traduzido para português e publicado pela Revista Crítica de Ciências Sociais, a investigadora retoma esta ideia da pluralidade híbrida e dos esticamento e ultrapassagem das fronteiras como base teórica de um “novo feminismo”, localizado, plural, na sua (paradoxal) singularidade. Para tal, propõe-se conjugar “criativamente três retóricas de identidade hoje em dia omnipresentes nos estudos culturais. Trata-se daquilo a que chamarei, de uma forma mais ou menos livre, ‘o falar da fronteira’, ‘o falar do hibridismo’, e ‘o falar da performatividade’” (2002: 2). De forma a explicitar estes três falares, analisa “as obras da imaginação criativa” como são *Twilight* e *Mona in the Promised Land*, respetivamente de Anna Deveare Smith e Gish Jen, pois estas

apontam maneiras pelas quais os teóricos poderão dar visibilidade às zonas raianas – zonas contraditórias, interactivas e fluidas – tantas vezes votadas ao esquecimento no nosso trabalho. E mais do que isso, fazem-no sem deixar de dar o devido relevo aos efeitos das injustiças e desigualdades históricas que resultam quando entre grupos culturais são instiladas diferenças que por sua vez são também fruto de inflexões de raiz institucional e ideológica. Seguindo o seu exemplo, podemos então avançar para além dos cadinhos que erradicam a

diferença e dos mosaicos que a entronizam, em direcção a uma região crepuscular habitada pela contradição e pela possibilidade. (*ibid.*: 16)

Valorizar as experiências individuais de cada corpo de mulher e retirar um ensinamento global parece ser o propósito ginocrítico de Susan S. Friedman. Contudo, e como o focamos, as perspectivas femininas no âmbito do campo literário são marcadas pela diversidade apesar de ser possível, como o pretende a mesma Friedman, agrupar as plúrias linhas de pensamento. Das duas grandes correntes históricas da crítica feminista, distinguiremos a anglo-americana, que tenta reencontrar as experiências históricas das mulheres enquanto leitoras e escritoras, e a corrente francesa, suportada pelos pressupostos psicanalíticos de Jacques Lacan, pela filosofia desconstrucionista de Jacques Derrida, e pela crítica estrutural de Roland Barthes. Para estes três autores, a linguagem, enquanto corpo, sustenta a prática de escrita qualificada de feminina o que, não sendo obrigatoriamente exercida por mulheres, destrói as convenções linguísticas, sintáticas, metafísicas da narrativa do Homem ocidental. No entanto, nos discursos mais radicais sobre esta prática, a escrita feminina estaria conectada ao ritmo biológico da mulher e ao seu prazer sexual (“jouissance”) sendo que as mulheres teriam mais facilidade em praticar este tipo de escrita subversiva. Cixous é, sem dúvida, o melhor expoente deste tipo de escrita, como o demonstram, em particular, os seus textos poéticos ou ficcionais, normalmente menos conhecidos do que os textos de pendor teórico⁸¹.

Hélène Cixous vê neste “terceiro corpo” que representa a escrita de teor feminino —também título de uma das suas obras publicada em 1970 (*Le troisième*

⁸¹Citando Marta Segarra, no seu prólogo ao livro *Deseo de escritura*, acerca da obra de Cixous, diremos que “Hélène Cixous considera que su ‘escritura poética’ o de ‘ficción’ es la que realmente la caracteriza, y no tanto sus textos teóricos, especialmente los de los años setenta, que son los más conocidos y citados” (2004: 8).

corps)— um espaço a ser explorado pelas mulheres na caminhada em prol da sua afirmação identitária e da sua *herstory* ainda por escrever. A polifacetada teórica define o terceiro corpo como o espaço existente entre as categorias, entre as identidades que tomou a mulher ao longo dos tempos. Através da exploração deste espaço, argumenta Cixous, é possível desafiar a categoria culturalmente produzida que é a categoria mulher. Desmembrando esta construção cultural, cria-se um espaço outro que, na visão cixousiana, se localiza num terceiro corpo encarado como o habitat principal no âmbito conceptual feminista.

Neste espaço outro que a produção escrita esboça, inscrevemos a análise ginocrítica que pretendemos seguir. Com efeito, e apesar de reconhecer que certos objetivos da fase fundacional desta crítica especializada foram já ultrapassados ou colocados em questão, estimamos todavia imprescindível manter um ponto de vista crítico no qual a diferença sexual é, verdadeiramente, uma categoria da análise epistemológica nas ciências humanas. Assim, utilizamos o termo ginocrítica, na esteira da professora e crítica Anna Klobucka, como um “modelo interpretativo que tem por objectivo a mulher enquanto produtora de significado textual”, e “no sentido alargado de um paradigma científico e académico” (2009: 16).

Contudo, mais do que identificar na escrita os estereótipos de uma escrita marcadamente feminina ou claramente masculina, afigura-se de extrema importância “reflectir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou desse masculino no tecido poético” (Santos e Amaral, 1997: 7). Neste sentido, convém lembrar o início do texto de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral, *Sobre a “escrita feminina”*:

as aspas do nosso título exprimem uma perplexidade genuína. Não nos parece ser hoje possível conceber o fenômeno estético-literário sem uma reflexão séria sobre a questão da diferença sexual. Porém, falar de uma “escrita feminina” e, conseqüentemente, falar de uma “escrita masculina” (...) poderá não ser a perspectiva mais produtiva. (1997: 5)

1.2.2 Os limites da “écriture féminine”

Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous ou ainda Monique Wittig partilham o mesmo adversário, a centralidade e aparente unicidade do pensamento masculino, manifestando, porém, modos diferentes de “fazer resistência” e de superar a ideologia falocêntrica. O prazer sexual tornar-se-á a chave para reconhecer a mulher enquanto potência subversiva da opressão masculina. No seu manifesto pela “écriture féminine” —*Le Rire de la Méduse*, datado de 1975— Cixous revela, poética e por vezes crpticamente, uma mulher em harmonia com o cosmos cuja linguagem seria a manifestação física de uma sexualidade presente em cada poro da sua pele, em cada milímetro do seu ser: “pulsion orale, pulsion anale, pulsion vocale, toutes les pulsions sont nos bonnes forces, et parmi elles la pulsion de gestation - tout comme l’envie d’écrire: une envie de se vivre dedans, une envie du ventre, de la langue, du sang” (2010: 64). Para as escritoras citadas, o corpo, fonte direta da escrita feminina, aparece já como um discurso subversivo intenso dado que, escrevendo a partir do corpo, se recria o mundo e se permite o aparecimento da multiplicidade, da variedade que põe em causa o binarismo até então aceite e o falso neutro masculino de que dava conta Maria Isabel Barreno.

No entanto, quer o conceito de feminilidade (“féminité”), quer o de “écriture féminine” são problemáticos e avassaladores porque extremos. Como o assinala Ann Rosalind Jones em “Writing the Body Toward an Understanding of *l’Écriture féminine*”: “they (féminité and écriture féminine) have been criticized as idealist and essentialist, bound up in the very system they claim to undermine; they have

been attacked as theoretically fuzzy and as fatal to constructive political action” (1989: 367). De facto, o corpo e a sexualidade femininos não existem apenas aprioristicamente e independentes de uma sociedade e cultura determinadas. O conceito de mulher é, nitidamente, um conceito escorregadio, singularizado por variações de raça, de classe, de orientação sexual, de país ou ainda de etnia. Contudo, como ideias alternativas, polémicas e teoricamente apelativas, “féminité” e “écriture féminine” apresentam-se como estratégias vitais que podem, pese o seu extremismo ideológico, levar a mudanças políticas e sociais. Através da linguagem, da sua disposição no corpo da folha e na entrega do corpo da mulher como condição *sine qua non*, poder-se-á chegar a representações díspares, não duais e mais próximas da realidade do mundo e da vida. Esta mudança de filtro interpretativo acaba com alguns dos mitos arreigados à escrita feminina e à mulher, enquanto página em branco pronta para ser escrita pelo criativo e potente lápis masculino⁸².

Praticando uma escrita “feminina” de forma estratégica e não essencializada em absoluto, chama-se a atenção para a diferença e a não naturalidade do género masculino. Graça Abranches, no preâmbulo ao *Guia para uma Linguagem Promotora da Igualdade entre Mulheres e Homens na Administração Pública*, reitera que o sistema de género, inscrito na língua, atribui ao género masculino a função de “género geral” por oposição ao “género específico” que seria o género feminino. O homem passa a ser a medida do humano, a norma ou o ponto de referência e as mulheres “subsumidas na referência linguística aos homens, (...) tornam-se praticamente invisíveis na linguagem e, quando visíveis, continuam marcadas por uma assimetria que as

⁸²Ver, por exemplo, Susan Gubar (1989) e o ensaio “The Blank Page and the Issues of Female Creativity”, *The New Feminist Criticism*, pp. 292-313.

encerra numa especificidade, uma ‘diferença’ natural (o sexo), numa ‘humanidade’ de um outro tipo” (Abranches, 2009: 12). Ao destacar o desequilíbrio entre gêneros, interessa retomarmos um excerto das *Novas Cartas Portuguesas*, a *Terceira Carta IV* (Barreno *et al.*, 2010: 79-83), para sublinharmos de que forma a relação entre homem e mulher é a base política do modelo de repressão e que a repressão e dominação da mulher trespassa pelo seu corpo, pela sua intimidade, pela sua “essência” de ser humano diferente do genérico homem. Os sistemas de cristalizações culturais de que falam as três autoras sustentaram, reforçaram, justificaram e ampliaram a dominação da mulher cuja imagem se reflete em

todas as cristalizações culturais em que a mulher é imbecil jurídica, irresponsável social, homem castrado, a carne, a pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo, etc., etc. e digo é, tudo isto no presente, porque contra estas imagens nunca houve combate de raiz, apenas se foram pondo em causa as consequências lógicas e práticas de algumas delas, na medida em que já não convêm, já não servem mais ao homem (...). (*ibid.*: 80)

De forma a exemplificar alguns dos “rostos cristalizados da mulher” (*ibid.*: 81), as Marias recorrem a uma linha temática, a do corpo, enquanto elemento social, cultural, pessoal e aglutinador, na transversalidade que o define, das representações identitárias da mulher ao longo dos tempos e manuseiam, estrategicamente, uma “escrita de mulheres”, de *contra-dicção*, erigida no seio do discurso patriarcal

em relação à lei homogeneizante e universalizadora masculina, para aí interpelar os limites da verdade universal logocêntrica e suas representações discursivas, revoltando-se contra a lei que reduz as mulheres a um ‘mutismo ou mimetismo cultural’, e simultaneamente produzir, aí mesmo, uma *contra-dicção* que recusa o essencialismo e acolhe o paradoxo e a contradição. (Macedo, 2006: 815)

Este diálogo de mulher para mulher, que se forma na oposição ao discurso dominante, como discurso outro e como discurso contraditório, retoma outras escritas, outras visões, outras correntes pretendendo desenroilhar as circunstâncias históricas e políticas que silenciaram a voz feminina.

Esta palavra divergente, apelando a uma memória comum, é estabelecida pela própria Adília Lopes cujo projeto de escrita ambiciona a uma transformação das relações humanas, regidas pelo interesse, a cupidez e a desigualdade, em relações verdadeiramente solidárias, tal como o propõe, por exemplo, o programa do feminismo atual de Lidia Falcón.

1.2.3 Os feminismos em Adília

A abrir o seu livro de 2000, *Irmã Barata, Irmã Batata*, lemos um extracto do Evangelho segundo Mateus que transcrevemos por representar uma espécie de “mise en abyme” temática do livro em questão:

e, falando ele ainda à multidão, eis que estavam fora sua mãe e seus irmãos, pretendendo falar-lhe. E disse-lhe alguém: Eis que estão ali fora tua mãe e teus irmãos que querem falar-te. Porém ele, respondendo, disse ao que falara: Quem é minha mãe? E quem são meus irmãos? E, estendendo a sua mão para os seus discípulos, disse: Eis aqui minha mãe e meus irmãos; Porque, qualquer que fizer a vontade do meu Pai, que está nos céus, este é meu irmão, e irmã e mãe.

Mt 12, 46-50 (2009: 404)

Abalando as relações de parentesco consanguíneas, o filho de Deus valoriza a comunidade representada pelos seus discípulos que, tendo em vista um objetivo comum –fazer a vontade do Pai-, se torna a sua família. Nesta perspetiva de família universal, enlaçada por uma mesma finalidade, Adília Lopes dedica-se aos cães, gatos, às baratas e à lógica definida como batata, “a lógica é uma batata”

(*ibid.*: 414). A lógica da batata dá lugar a uma lógica batata, ou seja, a lógica enquanto ciência do pensamento e do raciocínio perde a sua validade atemporal para formar parte do absurdo, do impensável, do irrelacionável. Dessa forma, é permitido o juízo de Adília : “Deus gosta das famílias dos animais, dos ninhos, das ninhadas, mas das pessoas não. Por isso, para Deus, a maior invenção da humanidade é a contraceção” (*ibid.*: 406). A provocação da escritora ao emitir o parecer divino sobre a contraceção, assim como a sua determinação em apelar a uma cadeia da bondade universal, reencontram-se no livro anterior, de 1999, *Florbela Espanca espanca* (rebatizado de *Versos verdes* na última obra completa publicada). A relação sexual será tema privilegiado e desta vez o termo “foder” recorrente face, por exemplo, à expressão “fazer amor”, até então largamente utilizada. E o verso inicial do poema de abertura dá o mote: “Eu quero foder foder /achadamente”⁸³. O uso do termo vulgar “foder” é, desta feita, conjugado com ideais revolucionários:

se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma (...)
a revolução
faz-se na casa de banho (...)
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca
hoje é uma relação
de poder

⁸³Não é nosso interesse analisar, comparativamente, Adília e Florbela Espanca cujo hipotexto é evidente neste poema. Maria Lúcia Dal Farra, por exemplo, fá-lo e conclui “se o soneto ‘Eu quero amar, amar perdidamente’ é aqui invocado pela temperatura indubitável de uma proclamação de direitos femininos, a poética de Adília parece se prender mais, quero crer, aos versos finais desse poema. (...) Porque é do deterioramento, da desconvergência dos versos de Florbela, que Adília produz a sua obra” (2008: 240). Para uma análise deste livro, propomos ainda a leitura da crítica e professora universitária Anna Klobucka (2003, 2009), nomeadamente o artigo “Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”, *Portuguese Studies*, Vol. 19, pp. 190-204 ou ainda *O Formato Mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Angelus Novus.

(mesmo no foder) (*ibid.*: 376)

A libertação sexual que o “foder”⁸⁴ frisa, de forma impactante, deve começar na intimidade do espaço privado da casa de banho e tornar-se política, pública⁸⁵. O uso do verbo vernacular, utilizado sobretudo na linguagem oral e coloquial, enfatiza também que a revolução tem de começar no povo, nas mulheres e homens de todos-os-dias que vivem oprimidos, especialmente por causa das relações mercantis que estabelecem em todos os âmbitos da sua vida. Por outra parte, a aproximação gráfica e fonética de “foder” e “poder”, seguindo o gosto adiliano pelos jogos de palavras e outras trocas e permutas de sentido, ligam-se de forma visceral assumindo “hoje” uma centralidade que a autora lamenta. No “foder” encontramos, do mesmo modo, uma carga de violência sexual evidentemente conotada com a virilidade, pois, etimologicamente, o agente do verbo foder é masculino e o verbo significa copular (com mulheres) ou prejudicar⁸⁶. O uso deste verbo pela mulher Adília atesta da sua consciência feminista, pois a poetisa sabe que “como mujer, fue criada a través de tópicos pensados por una cultura (patriarcal) y se rebela contra su condición de producto

⁸⁴Burghard Baltrusch acrescenta ainda no artigo de 2004, “‘Joder’ etimológicamente – cómo ‘desentropiar’ a Adília Lopes”: “también el proceso de creación poética hay que joderlo, etimológicamente, aunque también ésta sea una estrategia vana, tautológica para contener la dispersión de la heteronimia postmoderna de Adília Lopes (y la nuestra) a través de una indiferenciación entre vida (cotidiana) y arte, entre arte e historiografía (personal)” (108).

⁸⁵Parecem-nos óbvios os ecos do feminismo da década de sessenta, marcado por movimentos de contestação, personificados no chamado *Women Liberation Movement*, com a enfatização do lema: “o pessoal é político, o político é pessoal”, tal como já o assinalamos anteriormente no corpo do texto.

⁸⁶Segundo o sítio *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, “o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, apenas acolhe a significação de ‘ter relações com mulher’, atestada na Idade Média (séculos XII e XIV). (...) as ocorrências de foder no *Corpus de Português*, de Mark Davies e Michael Ferreira, provêm todas de textos do século XX e já evidenciam os dois significados, ‘copular’ e ‘prejudicar’. Anote-se que o participio passado ‘fodido’ se especializou como adjectivo, designando ‘que ou o que está perdido, sem saída’ e ‘que ou aquele que está em péssima situação financeira; arruinado’” (Rocha, 2010).

imagológico de uma organização social impregnada de rígidas hierarquias estéticas” (Baltrusch, 2004: 105).

Contudo, focando-nos novamente em *Irmã Barata*, *Irmã Batata*, a reiteração da linha temática “fazer amor / prazer” versus “foder / morrer” deixa entrever uma divisão clara entre o ato sexual imposto pelos tempos que correm (foder) e o amor casto e puro cujo representante máximo, para Adília Lopes, é o amor de Deus, mesmo na sua lógica batata, isto é, nas suas contradições e paradoxos. Escreve a poetisa:

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 nunca se ter apaixonado. Acho que é o pior que pode acontecer a uma pessoa. Não é nunca ninguém se ter apaixonado por nós. É tão horrível alguém apaixonar-se por nós e nós não podermos corresponder.
(2009: 411)

O abandono momentâneo do verbo “amar” presente, por exemplo, no texto seguinte (“Posso morrer porque amei e fui amada”, *ibid.*), substituído por “apaixonar-se”, volta a sublinhar a estreita relação que instaura a autora entre amor, partilha, fraternidade, cristandade e, por outro parte, foder, poder, sofrer. Julgamos pertinente realçar a etimologia do verbo *apaixonar-se* e o seu uso bíblico, patente na paixão crística. A paixão sugere a entrega total ao outro e a consequente realização pessoal de quem se apaixonou. Remete-nos, ainda, ao sofrimento necessário, na visão católica, para se atingir a felicidade. A paixão em Lopes adota, precisamente, esta definição ambivalente. Interessa viver a paixão como um ato de amor / sofrimento comparável ao de Cristo.

Nos tempos que correm, escreve no mesmo livro, “as pessoas pensam muito em foder. E sofrem muito quando não fodem. (...) Mas as pessoas fodem e não são felizes” (*ibid.*: 415). O sofrimento, aliado ao foder e ao exercício do poder que gere

as relações interpessoais, expressa-se “através de um vocabulário e de uma sintaxe que não são exactamente aqueles que costumamos considerar próprios da poesia. Mas Adília Lopes precisa dessa ‘outra língua’ para desenvolver descrições alternativas e para se distanciar criticamente das evidências e do modo como tantas delas legitimam tantas formas de crueldade” (Martelo, 2010: 233). A “outra língua”, focada pela professora Rosa Maria Martelo, emana na poesia de Adília como um exemplo prático de intervenção escrita e social de teor feminista. A feminista e teorizadora Hélène Cixous, já em 1976, o havia anunciado quando, em “Le sexe ou la tête?”, afirmava:

vous comprendrez pourquoi je pense qu’une réflexion politique ne peut pas se dispenser d’une réflexion sur le langage, d’un travail sur la langue. En fait, dès qu’on est, on naît dans la langue et la langue nous parle, la langue nous dicte sa loi qui est une loi de mort: elle nous dicte son modèle familial, elle nous dicte son modèle conjugal et dès que l’on est en train de produire une phrase, qu’on fait passer de l’être, qu’on fait passer une question sur l’être, qu’on fait passer de l’ontologie eh bien on est déjà happé par un certain type de désir masculin qui fait marcher le discours philosophique (...). (7)

Com efeito, as várias vagas do feminismo advogam, em geral, o reconhecimento e a defesa de uma moral e cultura específicas das mulheres, em comunhão com o mundo e traduzidas, por exemplo, numa das facetas do feminismo, o feminismo da diferença. Enquanto fenómeno claramente europeu, o feminismo da diferença assenta no conceito de género, surgindo no neofeminismo dos anos setenta, como fruto da análise construtivista da teoria feminista, para a qual feminino e masculino correspondem a “constructos” culturais que ultrapassam a fronteira biológica entre os sexos. A variável género originou, por exemplo, os Estudos de Género que, nos Estados Unidos, impactaram, em particular, na teorização da autora de uma das obras básicas sobre género, sexo e identidade – *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity* – a norte-americana Judith

Butler. Porquanto, a noção de gênero abriu uma querela ideológica interna no aparato teórico feminista, dadas as diversas aceções desta noção.

Por um lado, o feminismo da igualdade denuncia as diferenças de gênero vendo o masculino e o feminino como construções patriarcais que devem superar-se para atingir uma sociedade não patriarcal de indivíduos iguais, não circunscritos a moldes genéricos e estereotipados. Por outra parte, e alimentado pelo pensamento francês de teóricas e escritoras como Annie Leclerc, Hélène Cixous e Luce Irigaray, surge o feminismo da diferença cujo nome, *diferença*, beberá nos pressupostos ideológicos da filosofia nietzscheana de Gilles Deleuze e, particularmente, no pós-estruturalismo de Jacques Derrida. Para este tipo de feminismo, a dualidade de gêneros é parte integrante da natureza, do cosmos, existindo como tal num sentido ontológico. O diferente é “o outro” aquele que não é idêntico, sem nenhum juízo de valor. O feminismo francês da diferença, e destacamos o que promove Luce Irigaray, foi objeto de múltiplas críticas, vindas de outras posições feministas. A teórica norte-americana Nancy Fraser alerta para as dificuldades, quando se transporta este tipo de discurso à vertente política, pelos abusos em que se incorre e pela falta reivindicativa e interventiva que deve, à partida, ter o discurso feminista, discurso iminentemente pragmático, em primeiro lugar. Teresa de Lauretis, pensadora de um feminismo ancorado a um conceito de pós-modernidade e assumindo, por essa mesma razão, a desestruturação e desagregação da identidade do sujeito, encara o feminismo da diferença como um feminismo da modernidade que atribui ao sujeito uma subjetividade essencial⁸⁷.

⁸⁷De Lauretis irá mais longe na sua proposta teórica pós-moderna, re-inventando o conceito “queer” para “evidenciar a dificuldade de as mulheres se representarem dentro de uma linguagem e de um aparelho conceptual criado por homens”. Assim, “queer” seria, na sua proposta, um “outro horizonte discursivo ou outra forma de pensar o sexual”, um aparato conceptual único “para definir

Num outro ângulo e com uma perspectiva da diferença própria, brota o pensamento da italiana Luisa Muraro, voz chave do grupo da Livraria das Mulheres de Milão. Em 1991, publica a sua obra mais conhecida cujo título, traduzido em espanhol – *El orden simbólico de la Madre* –, revê o conceito irigaryano da diferença, juntando-lhe um ingrediente fundamental: a necessidade de aceitar a ordem materna, a autoridade da mãe, para poder atingir, realmente, a independência e libertar-se do androcentrismo.

Esta ordem simbólica da mãe é, a nosso ver, sustentáculo essencial do projeto literário de índole feminista que é a própria Adília Lopes e legítima, da mesma maneira, a leitura centrada na mulher escritora. Com efeito, aceitando o poder materno, vive Adília Lopes “num apartamento que sempre habitou desde que saiu da maternidade” (Sousa, 2003: 63) e que representa, na verdade, a sua matriz / *mater* que desentropia “todos os dias para adiar o Kaos” e libertar-se do peso do “lixo” que passa, no seu caso específico, pelo peso literal e figurado (Lopes, 2009: 447).

Literal, porque, como tantas vezes o afirmou, sofreu, ao longo da sua vida, de uma variabilidade de peso sempre voltada para o excesso: “3/ Engordei 43 Kg / de 86 para cá / agora / gorda como estou / já caibo / num quadro de Rubens” e ainda “Tenho 41 anos. Não me acho velha. Acho-me feia e gorda” (*ibid.*: 481 e 412). Este excesso de que padece, fisicamente, afasta-a da norma vigente instaurada pela sociedade desigual que Adília denuncia, fazendo-se eco das vozes de todos aqueles que não cabem na norma. Assim, o “lixo biológico”, visível e incomodativo, é louvado, já em 1993, no livro *O Peixe na Água*:

um lugar necessariamente instável, de contestação de identidades fixas” (*Dicionário de Crítica Feminista*, 2005: 161).

o mongolóide alegra-se
com a viagem de autocarro
a que mais ninguém acha graça
e o atrasado mental diverte-se com a caixa de soutiens vazia
que traz uma menina na capa
com um simples soutien branco
e ar asseado
duas penas vivas para os outros
pobres de espírito ricos de espírito
lixo biológico da luta pela vida
ganhadores
alquimistas (*ibid.*: 193)

Do mesmo modo, noutro poema de 1999 (*Sete Rios entre Campos*), ironicamente intitulado “IPQ” (possivelmente, Instituto Português da Qualidade):

não há fetos
de má qualidade
a normalização
serve para catalogar livros
e para fazer tomadas
mas não serve
para fetos (*ibid.*: 330)

Após a leitura destes versos, levantam-se, obviamente, algumas questões sobre a natureza (e naturalidade) do sexo, género e desvios que podem ocorrer no padrão genético. Anne Fausto-Sterling, bióloga, feminista, historiadora de ciência e professora de Biologia e Estudos de Mulheres na Universidade de Brown, pergunta, provocatoriamente, num dos capítulos do seu livro *Sexing the Body*, se “should there be only two sexes?”, lembrando que o nascimento de intersexuais é uma realidade que a sociedade, regida pelo sistema dual de género e sexo, maquilha de forma a permitir a adequação à norma: “(...) infant genital surgery is cosmetic surgery performed to achieve a social result –reshaping a sexually ambiguous body so that it conforms to our two-sex system” (2000: 80).

Falavamos, igualmente, no peso suportado por Adília num sentido figurado. Este peso remete-nos, seguramente, para o “lixo” acumulado de ideias

estereotipadas, preconceitos, prejuízos que submergem a nossa vida e ditam a nossa atuação social. Este “lixo” presentifica-se, entre outros, no pó que asfixia os modelos literários canónicos e impede a sua revisão e reescrita. A mulher-a-dias, demiurga neste universo que domina por limpá-lo à sua maneira, desintegra-o da sua sujidade e dá-lhe uma ordem nova, “limpa”, mas instável e sempre a recuperar. Admitindo um dos eixos temáticos destacados por Baltrusch (Baltrusch e Almeida, 2003; Baltrusch, 2008), a dicotomia entropia / “desentropiar”⁸⁸, acreditamos que a poetisa estabelece uma cadeia do ser inclusiva que abarca a norma e a anormalidade, a ordem e o caos, a alta literatura e a literatura de massas, de forma a seguir o caminho da natureza, do cosmos, da lei científica e da lei divina. Os polos contrários compatibilizam-se nesta alquimia da vida e Adília comprova-o na junção de peças que, à primeira vista, não fariam parte do mesmo puzzle.

Assim a figura da ironista torna-se uma das faces de Adília que, não só questiona a ordem do mundo, como também o culto do poder e o “dinheiro, o *sex-appeal*, a inteligência, o snobismo” todos “faces do monstro do sucesso, do sussexo, esse tigre de papel, esse ópio do povo, de todos os povos, da burguesia e da aristocracia, da massa e da elite, das operárias e das tias, dos psiquiatras e dos carvoeiros” (Lopes, 2009: 653). Registra ainda nas mesmas “Notas” ao livro

⁸⁸Importa esclarecer a hipótese de leitura de um dos poucos críticos (juntamente com a professora Elena Losada Soler) da obra adiliana em território espanhol, Burghard Baltrusch: “en resumen, creo que el eje temático más destacado de su obra es la dicotomía entropía / “desentropiar”. AL (...) está fascinada con la segunda ley de la Termodinámica, también conocida como ley de la Entropía, que establece una dirección para toda la actividad en la naturaleza: de la concentración de las cosas siempre se pasará a la dispersión, el orden siempre cederá al caos, el desorden es siempre más verosímil que el orden. (...) El desorden en nuestra vida o en nuestra mente necesita ser controlado ininterrumpidamente, tenemos que explicar la convivencia de una literatura de masas con otra sofisticada, de un discurso demagógico con otro idealista, la convivencia de un discurso poético serio y sublime con otro que emplea la parodia una vez como arma destructiva y otra como arma constructiva, también la convivencia del kitsch y de la cursilería con la tragedia sublime y los sentimientos profundos y complejos” (2008: 240).

César a César de 2003: “quando o poder do amor ultrapassar o amor pelo poder, então haverá verdadeira paz’ diz a Sabedoria Sufi que transcrevo do calendário das Edições Paulinas para o mês de Março de 2003. Horroriza-me o poder e o culto do poder” (*ibid.*). Sendo Adília, como o defendeu exemplarmente a professora Rosa Maria Martelo, uma “ironista liberal”⁸⁹, figura descrita por Richard Rorty na obra *Contingência, Ironia e Solidariedade*, então será alguém “suficientemente historicista e nominalista para ter abandonado a ideia de que essas crenças e desejos centrais estão relacionados com algo situado para além do tempo e do acaso” (Rorty, 1994: 17). Possuirá também, e esta é a terceira condição apresentada por Rorty no perfil do ironista, a percepção

de que qualquer coisa pode ganhar um aspecto positivo ou negativo ao ser redescrita e a sua renúncia à tentativa de formular critérios de escolha entre vocabulários finais as colocam na posição a que Sartre chamou “meta-estável”: nunca muito capazes de se levarem a sério por estarem sempre conscientes de que os termos em que se descrevem a si próprios estão sujeitos a mudança, por estarem sempre conscientes da contingência e fragilidade dos seus vocabulários finais e, portanto, dos seus eus. (*ibid.*: 104)

Numa sociedade onde o sexo, o dinheiro, a aparência são considerados valores seguros para se atingir a felicidade pessoal e social, ir a contracorrente, promovendo o nomadismo das suas posições, significará ser posto de parte, ser ridicularizado. O “Poema 2”, que encerra o livro *Irmã Barata, Irmã Batata*, aponta neste sentido:

a falta
de um abraço
faz de mim
um palhaço
quando o poema
está
em vez

⁸⁹A este propósito, consultar o artigo da professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, -distinguida recentemente pela Associação Portuguesa dos Críticos Literários com o Prémio Jacinto do Prado Coelho, atribuído em Janeiro de 2012, pela obra *A Forma Informe-*, “Adília Lopes - ironista” publicado, pela primeira vez, na revista *Scripta* do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC de Minas Gerais, vol.8, n.º15, 2º semestre de 2004 e presente sob o título, “Contra a crueldade, a ironia” na coletânea de ensaios críticos, *A Forma Informe* (2010), pp. 223-234.

da foda
incomoda
torna-se coisa
de circo (Lopes, *op. cit.*: 424)

A pseudoliberalização sexual passa pelo ato sistemático da relação sexual (de preferência prazerosa) para atender ao figurino da época. Ser virgem, solteirona e, para cúmulo, poetisa não se ajusta à definição da mulher ideal cristalizada na sociedade capitalista de Adília Lopes. O incómodo causado pelo poema que “está / em vez / da foda” remete-nos, de maneira simultânea, para a inquietação provocada pela escrita de mulheres que desafia as imposições, abatendo os limites de uma canonicidade viril. De facto, a “menina” Adília transgride as normas poéticas no uso de uma sintaxe, de um vocabulário “antipoéticos” e, ao fazê-lo, cria uma outra linguagem, (im)própria, insubmissa às regras sociais e literárias, apanágio do modelo da *virilidade*.

Contingência, mudança e fragilidade caracterizam o contexto histórico, social e político que enforma a escrita adiliana. Adília Lopes, “nome de crisma” de Maria José, nasce em 1983⁹⁰, após uma viagem “ao fim da noite” que provoca as contrações do parto que anunciam a vinda ao mundo da gasosa Adília: “desse mergulho até ao fundo do pantanal, da fossa [após a sua “grande depressão”], como se eu fosse Prometeu, um Prometeu que vai buscar o fogo às profundezas do lodo, é que nasceu a Adília Lopes em 1983. Adília Lopes é um nome de crisma. Maria José é o nome de batismo” (Entrevista a *Inimigo Rumor*, 2000: 10).

A escritora revela-se ao mundo numa era marcada pela perigosidade do espírito

⁹⁰Em 1983 é também organizada uma exposição, voltada para as artes plásticas, que se apresentava sob o signo de “Depois do Modernismo” e revelava o espírito de renovação ou melhor “diferença” que se fazia sentir na década de oitenta. O “depois” mostra a urgência de pôr em causa o que já se havia tornado um dogma (o modernismo) e tentar encontrar outras formas de significar. Ver, neste sentido, Fernando Guimarães (1992), *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lello & Irmão Editores, Porto.

pós-modernista, clamado nas vozes dos seus intelectuais proeminentes: Lyotard, Foucault e Derrida. Relembremos, neste sentido, o título do seu primeiro livro publicado –*Um jogo bastante perigoso* (1985)– que prenuncia esta temerária arte poética na qual

escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos (...)
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois (...) (*ibid.*: 13)

2. Avatares: Feminismo e Pós-modernismo – Feminismo pós-moderno? Pós-feminismo(s)?

Em 1975, Charles Jencks utiliza, no campo da arquitetura, o termo pós-moderno para descrever um novo movimento híbrido, diferente do movimento moderno. Quatro anos mais tarde, Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-moderna* descreve o pós-moderno como o questionamento das meta-narrativas da modernidade. Explica, na introdução deste estudo, que a palavra “pós-moderno” “está em uso no continente americano, na escrita de sociólogos e de críticos. Ela designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à ‘crise das narrativas’” (1989: 11).

A esta definição, aparentemente simples, serão levantadas inúmeras questões e contestações. Este novo “-ismo” nasceria de uma crise, de uma transformação da modernidade, complexa e múltipla. Por essa razão, “existe obviamente pouca concordância em torno do que se possa constituir

precisamente o pós-modernismo, e ainda menos em torno de saber se a própria noção possui qualquer legitimidade” (Calinescu, 1999: 234). Deste modo, tendo assumido diferentes e abundantes definições, o pós-modernismo tornou-se, pela sua complexidade, impossível de definir, como o admite Paul Cilliers, num livro justamente intitulado *Complexity and Postmodernisms – Understanding Complex Systems*.

Simultaneamente entendido como problema estético e político, o pós-modernismo situa-se, periodologicamente, com certa dificuldade. Dificuldade reforçada por afirmações visivelmente surpreendentes como a de Lyotard: “uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo entendido assim, não é só o pós-modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante” (1993: 24). Evidenciado o poder de renovação inerente à essência do pós-modernismo, compreende-se a conflitualidade no estabelecimento de balizas temporais rigorosas. Daí Fredric Jameson, nome chave na temática pós-modernista, preferir falar do pós-modernismo como uma “dominante cultural”, vista enquanto “perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros” (2005: 3). Assim, consente-se, comumente, que a mudança de paradigma, representada por esta nova cosmovisão, é gerada pelas contingências político-económicas advenientes das duas grandes guerras mundiais e das suas conseqüentes repercussões no domínio sociocultural. Assistimos, a partir de este momento, à passagem de uma estética *pop*, impregnada pelo pós-guerra de reconstrução e de consumo que ergue o cenário de uma vida sem ilusões, em que a banalidade quotidiana aparece capturada em montras comerciais e painéis publicitários. Equaciona-se, neste novo mundo, uma

antiliteratura subordinada a uma antiarte que implicam, indubitável e obviamente, a alienação da razão, da sociedade e da própria arte, agora conectadas ao “nonsense” e à subversão, quer no domínio formal, quer no campo linguístico, num crescendo que culmina numa forma de dissolução do mundo conhecido e da sua história. No entanto, e de modo paradoxal, é nesta decomposição que emergem outras formas de re-criação do real e novos sentidos do ato literário onde, plural e conscientemente, convivem a escrita, o leitor, a arte e a realidade, derrogando quaisquer pretensões autoritárias, seja na afirmação de sentido(s), seja na construção linear e unívoca do mundo.

Manifesta-se, neste âmbito, uma das características pós-modernas relacionada com o desconstrucionismo e baseada na experiência de uma dúvida epistemológica e ontológica subjacente a todo o pensamento e ao indivíduo por ele estruturado. A efemeridade e a fragmentação do indivíduo tornam-se alicerces fundamentais da sua construção e projeção num mundo desencantado. Culturalmente, o colapso dos horizontes temporais, a falta de projeção do ser no tempo –a consequente perda de consciência no que diz respeito à subjetividade individual– e a excessiva preocupação com o instante resultam na produção do acontecimento, na ênfase na imagem mediática, numa cultura do dia-a-dia. Arte e cultura sobrepõem-se e confundem as suas fronteiras. Fala-se, neste sentido, de uma nova “lógica cultural” que designa, seguindo o juízo de Marc Jimenez, “un processus d’universalisation répondant à l’exigence de démocratisation dans la société moderne” (1998: 421), sociedade do capitalismo tardio. A indústria cultural, respondendo às exigências de uma lógica democrática estandardizada e fortemente comercial, segue a via mercantil dos bens de consumo comuns, pondo a nu o aniquilamento de fronteiras entre o objeto

considerado artístico e o objeto banal. O controlo da aparição ou não da obra de arte é deixado ao recetor / leitor e à própria vontade interpretativa veiculada.

Devemos chamar a atenção para o facto de que a rutura anunciada nas teorias pós-modernas partilha uma base ideológica comum às novas formações sociais, sejam elas conhecidas pelo nome de “sociedade de consumo”, “sociedade dos media”, “sociedade da informação”, “sociedade eletrónica ou da alta tecnologia”. Da mesma forma, e uma vez mais Jameson acentua este ponto, outro dos rasgos comuns às pós-modernidades⁹¹ é o desaparecimento da antiga fronteira (caracteristicamente moderna) entre a alta cultura e a cultura de massas ou comercial, assim como a introdução, enquanto elemento artístico, de materiais degradados sejam eles, por exemplo, considerados kitsch ou paraliterários. O perigo de derrocada do conceito de arte parece, por isso, iminente. Até porque a hoje chamada arte pós-moderna utiliza o processo paródico para se vingar, certamente, da ameaça trazida por um sistema mundial globalizado, uniformizado e sem espaços para a afirmação de uma real noção de individualidade e personalidade. A paródia, paradigma da pós-modernidade⁹², coloca as histórias e a História numa situação de reflexão e de desestabilização no tempo. O terreno

⁹¹Fredric Jameson no ensaio já citado, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, fala em “pós-modernidades” quando se refere à lista “heterogénea e caótica” de tudo o que veio depois do modernismo: “Andy Warhol y el arte pop, pero también el fotorrealismo y, más allá de éste, el ‘neoexpresionismo’; en música, la impronta de John Cage, pero también la síntesis de estilos clásicos y ‘populares’ que hallamos en compositores como Phil Glass y Terry Riley, así como el punk y el rock de la nueva ola (los Beatles y los Stones representan ahora el momento moderno de una tradición más reciente y en rápida evolución); en el cine, Godard, el post-Godard y el cine y el vídeo experimentales, pero también un nuevo tipo de cine comercial (del que hablaré más adelante); Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, por un lado, y el nouveau roman francés y sus herederos, por otro, junto con las inquietantes modalidades nuevas de crítica literaria basadas en una nueva estética de la textualidad o de la écriture...” (2005: 1).

⁹²Seguimos a afirmação feita pela teorizadora Linda Hutcheon nos seus numerosos estudos sobre o conceito de paródia, em particular *Uma Teoria da Paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Este conceito é fundamental para a compreensão da arte atual e, em especial, para a interpretação da obra de Adília Lopes. Porém, e tal como a estudiosa canadiana o refere, é difícil o consenso em torno da especificidade paródica.

movediço no qual se move esta reflexão patenteia a debilidade e fragilidade do material que lhe dá corpo. De facto, “no universo do pós-modernismo, as palavras inventam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornaram-se a única justificação para o nosso mundo” (Fokkema, s/d: 70). Inegável é, do mesmo modo, a extraordinária fragilidade do indivíduo pós-moderno que, na grande narrativa universal⁹³, multiplica, com palavras, os mundos possíveis de todos os modos e feitios. A beleza, enquanto código esteticamente consagrado e consensualmente aceite, deixou de ter razão de ser, pois “como uma espécie domesticada de (anti)modernismo, confinado a um inevitável ‘textualismo’ circular e recusando distinguir entre o estético e o não-estético, o pós-modernismo não tem alternativa senão desempenhar, ainda que inconscientemente, o papel de um ‘reforçador do capitalismo consumido’” (Calinescu, 1999: 255).

2.1 Escrita feminina pós-moderna: a proposta adiliana

Nesta lógica de mercado capitalista, a arte pós-moderna, envolta no ar do seu tempo, difunde este processo mercantil. Com efeito, o código pós-modernista liga-se a um certo modo de vida e a uma certa visão da mesma nas sociedades ocidentais capitalistas. A poetisa em estudo participa desta lógica capitalista pós-modernista ao proclamar, por exemplo, que escreve “para todos (...) os meus

⁹³A referência feita à “grande narrativa” baseia-se em “a condição pós-moderna” defendida por Jean-François Lyotard. O filósofo francês, de forma intransigente, constata a deslegitimação das grandes narrativas constituintes da nossa história, mostrando a sua inadequação à sociedade atual. De acordo com este autor, a condição pós-moderna (entenda-se o Ocidente pós-industrial desenvolvido) “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX”, possibilitando, assim, por volta de 1950, a mudança de estatuto do saber “ao mesmo tempo que as sociedades entram na era pós-industrial e as culturas na era dita pós-moderna” (1989: 7 e 11, respetivamente).

livros são para todos, da minha empregada ao meu professor da faculdade ou até ao Mário Soares, já lhe tenho mandado alguns” (2001: 175)⁹⁴.

Todavia, este desejo de comunhão universal com todos os leitores é esbatido pela poética pós-moderna de indeterminação, indecibilidade e, cada vez mais, silenciamento que atravessa, do mesmo modo, a obra adiliana. Comprova-o a sua “Arte Poética”, cujas regras que normativizam a construção do poema são deveras obscuras e ambíguas:

escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos
nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim (...) (Lopes, 2009: 12-13)

À perplexidade inicial veiculada pela comparação piscatória, junta-se a desconstrução da arte poética enquanto preceituário normativo universal. No entanto, a oposição estabelecida e introduzida pela conjunção adversativa “mas” sugere implicações mais profundas: “nunca pesquei assim um peixe / mas posso falar assim” (*ibid.*). De facto, se a pesca manual possivelmente nunca aconteceu empiricamente, a sua representação pela linguagem é, porém, verosímil. A palavra poética, palavra sagrada e simbólica, permite fixar e justificar o mundo criado não só na ficção poética, como também numa outra realidade. A estrutura de horizonte proposta pelo texto poético conduz a uma dilaceração entre o sujeito da escrita e o sujeito que, fisicamente, a executa. Aquela que Adília transporta na sua escrita não é, como vimos, Adília apesar da reiteração tautológica do “eu sou eu” ou “este livro / foi escrito / por mim”. Até porque Adília não é, materialmente, responsável pelo que escreve. A sua identidade e identificação estão num horizonte, em devir constante, em migração, entre os territórios de cada “eu” que

⁹⁴Entrevista concedida à revista *Livros*, em Dezembro de 2000, citada por valter hugo mãe em *Quem quer casar com a poetisa?*, seleção, organização e posfácio de valter hugo mãe.

entra no seu círculo poemático. Não se pesca um peixe com as mãos porque dificilmente o conseguimos pescar. O peixe foge-nos, escapa-se, tal como Adília.

Deste modo, a escrita pós-moderna, praticada no laboratório de escrita que é a própria poetisa, reflete e reflete-se num duplo discurso que corresponde, socorrendo-nos da terminologia platónica, ao segundo tempo da criação. A escrita de Adília ecoa uma primeira inscrição feita por uma personalidade que usa, funcionalmente, o corpo e a alma da criação ficcional cuja assinatura e marca de autenticidade é Adília Lopes. A unidade primordial e vital deste primeiro sujeito demiurgo desagregado é reconstituída na ficção, potenciadora de linhas múltiplas de vida e, em consequência, de personalizações⁹⁵. O processo multiplicador assim engendrado é, especificamente, pós-modernista. Neste âmbito, a paródia de Adília retoma questionamentos próprios da arte pós-moderna e põe em crise a escrita.

Um artista, um escritor pós-moderno 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 a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer regras daquilo que foi feito. (...) Pós-moderno devia ser entendido segundo o paradoxo do futuro (pós anterior (modo)). (Lyotard, 1993: 26)

A concepção do pós-modernismo avançada por Lyotard não é, como referimos, estanque. Com efeito, desde a pré-história da teorização pós-modernista até ao presente, vários foram os conceitos e teorias que perspetivaram ora positivamente, ora negativamente este “-ismo”. Margaret Rose esboça um resumo das diversas tendências pós-modernas, assinalando os textos e os autores chave no percurso teórico e crítico deste movimento. Começando pela visão negativa de

⁹⁵A aproximação da poetisa à heteronímia pessoana foi já avançada por alguns estudiosos da obra adiliana, nomeadamente Burghard Baltrusch ou ainda Sofia de Sousa Silva, na sua tese de doutoramento.

Rudolf Pannwitz que, já em 1917, encara o “homem pós-moderno” como “decadente”, até aos anos sessenta, primeiro com Leslie Fiedler e de seguida com Ihab Hassan, que declararam o pós-modernismo como irracional, indeterminado mas também capaz de estabelecer pontes entre a alta cultura e a cultura popular. Chegamos, nos anos setenta, a Lyotard, Jürgen Habermas ou ainda Jean Baudrillard que voltam a sublinhar a vertente destrutiva do pós-moderno, enquanto questionamento radical da história e do seu significado, fruto de um capitalismo selvagem. Nesta panorâmica, merecem ser destacados autores como Hal Foster, Fredric Jameson ou ainda Craig Owens⁹⁶. Hal Foster, crítico, editor e prefaciador do volume *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture* (1983), expõe, no seu prefácio, as questões recorrentes no âmbito da reflexão pós-modernista: “postmodernism: does it exist at all and, if so, what does it mean? Is it a concept or a practice, a matter of local style or a whole new period or economic phase?” (1983: 9). Ao longo deste prefácio, Foster levanta ainda um leque de indagações e estabelece uma diferença que norteará os artigos propostos: o contraste entre um pós-modernismo de resistência (“postmodernism of resistance”) e um pós-modernismo de reação (“postmodernism of reaction”) (*ibid.*: 12). O pós-modernismo de resistência será entendido como a “counter-practice not only to the official culture of modernism but also to the ‘false normativity’ of a reactionary postmodernism. In opposition (but not *only* in opposition), a resistant postmodernism is concerned with a critical deconstruction of tradition” (*ibid.*, itálico original).

⁹⁶Para a síntese completa elaborada por Margaret Rose sobre “Conceitos e Teorias do Pós-moderno: um resumo”, consulte-se o capítulo “Contemporary late-modern and post-modern theories and uses of parody” in *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 198-205.

Num dos artigos incluídos na obra editada por Hal Foster, Craig Owens lança a primeira pedra do edifício que, a partir de então, albergará legalmente a dupla feminismo e pós-modernismo. Em “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”⁹⁷, Owens trata o feminismo como um exemplo do pensamento pós-moderno, concebendo-o como uma das várias estratégias pós-modernistas praticadas para questionar a tirania do significante e admite que o pós-modernismo representaria um momento de “crise” na representação ocidental, na sua autoridade e narrativas universais. Crise anunciada pela eclosão dos “discursos dos outros” cujo expoente representativo máximo seria, na opinião deste crítico, o feminismo. Enquanto crítica das grandes narrativas masculinas tidas como universais, o feminismo, segundo Owens, é um evento político e epistemológico. Político, pois põe em causa as estruturas da sociedade patriarcal, e epistemológico na medida em que questiona as estruturas das suas representações.

Ana Gabriela Macedo, co-organizadora do *Dicionário da Crítica Feminista* (2005) e pioneira no enfoque dos Estudos Feministas em Portugal, notabiliza, neste sentido, “o questionamento que o feminismo faz das noções de diferença, diferença sexual, identidade e subjectividade no centro do debate do pós-moderno em torno do conceito de representação” (2008: 21) e, de forma pertinente, problematiza a relação entre pós-modernismo e feminismo, partindo da questão de Laura Kipnis: “será o feminismo a consciência política do pós-modernismo?” (*ibid.*). A “liaison dangereuse” entre feminismo e pós-modernidade

⁹⁷Ver Foster, Hal (1983), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, pp. 57-82.

e a “difícil aliança”⁹⁸ que protagonizam serão temas que nos ocuparão nas próximas páginas.

2.2 Feminismos e pós-modernidade num *jogo bastante perigoso*

Boaventura de Sousa Santos reitera o uso necessário, autêntico, contudo inadequado do término pós-modernidade: “como todas as transições são simultaneamente semicegas e semi-invisíveis, não é possível nomear adequadamente a presente situação. Por esta razão lhe tem sido dado o nome inadequado de pós-modernidade. Mas, à falta de melhor, é um nome autêntico na sua inadequação” (1996: 70).

Apoiando-se no “Postmodern Turn” de Ihab Hassan, o sociólogo português elenca ainda algumas das características da pós-modernidade: “indeterminação, ou melhor indeterminações; fragmentação; descanonização; descentração e superficialização; irrepresentabilidade; ironia; hibridização; carnavalização no sentido de Bakhtin; desempenho (performance) e participação; construcionismo; imanência” (*op.cit.*: 207). Assim, apesar de nos encontrarmos numa “situação de transição” de difícil denominação, podemos enumerar características que nos auxiliem na determinação “científica” da classificação periodológica. Se o pós-modernismo “descanoniza” e “descentra”, então a hegemonia do conhecimento único, masculino e falo-centralizado ver-se-á abalada. Retomando Sousa Santos afirmaremos que

não há uma forma de conhecimento válido. Há muitas formas de conhecimento, tantas quantas as práticas sociais que as geram e as

⁹⁸Utilizamos, respetivamente, as expressões da filósofa espanhola Celia Amorós e da americana Seyla Benhabib. Ver Amorós, Celia (1997), *Tiempo de feminismo – Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad* e Benhabib, Seyla (1995), “Feminism and Postmodernism: an uneasy alliance” in *Feminists Contentions – A Philosophical Exchange*.

sustentam. Práticas sociais alternativas gerarão formas de conhecimento alternativas. Não reconhecer estas formas de conhecimento implica deslegitimar as práticas sociais que as sustentam e, nesse sentido, promover a exclusão social dos que as promovam. (*ibid.*: 283)

Mantidas durante séculos excluídas, verdadeiras “colônias do homem”, as mulheres permaneceram à margem da cultura, alienadas no espaço doméstico, silenciadas e com poucas armas disponíveis: “que pode a literatura, irmãs, as palavras, contra tudo isto? Havendo ainda por cima a contar sempre com que: ‘a mulher não tem uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura, alienada...’” (Barreno *et al.*, 1998: 236). Neste apelo “às irmãs”, ao espírito de “sororidade”, as autoras das *Novas Cartas Portuguesas* vinculam a urgência em responder a perguntas deixadas em aberto, entre as quais: “que pode a literatura, irmãs, as palavras, contra tudo isto?”. A esta pergunta retórica, respondem as reticências finais que anteveem, em jeito de previsão ou desejo futuro, a luta lançada pelas mulheres desde o seu habitat feminino. Consideradas, durante séculos, “incapazes de literatura”, no diagnóstico feito por Luciana Stegagno Picchio, por razões de “constituição e definição”⁹⁹, as mulheres portuguesas mantiveram-se afastadas, como autoras, do objeto literário, embora tenham participado sempre, de forma indireta, no espaço textual da tradição literária portuguesa¹⁰⁰, através da voz e

⁹⁹Luciana Stegagno Picchio apresenta, em 1980, o seguinte diagnóstico sobre a “Herstory” portuguesa: “per secoli la letteratura femminile in Portogallo altro non sai stato che una letteratura quale i letterati uomini, portoghesi o no, immaginavano potuto essere una letteratura femminile portoghese se le letterate portoghesi non fossero state donne e cioè, per costituzione e definizione, incapaci di letteratura” (1980: 6-7).

¹⁰⁰A participação do sujeito discursivo feminino na literatura lusa é evidenciada, por exemplo, nos estudos sobre as cantigas de amor e de amigo da lírica medieval galaico-portuguesa, da autoria de Isabel Allegro de Magalhães ou ainda Maria Graciete Besse. Tal como nos relembra Anna Klobucka: “longe de se encontrar excluído do espaço textual da tradição literária portuguesa, o sujeito discursivo feminino manteve nela uma posição importante, desde a lírica medieval, através da narrativa romanesca da Menina e Moça e epistolográfica das *Cartas Portuguesas*, até à aventura efémera (...) de Violante de Cysneiros, colaboradora inventada do grupo de Orpheu” (2008: 22).

autoria masculinas. Na pugna pela re-visão da “história delas” (“herstory”), as implicações ideológicas trazidas pelo pós-modernismo podem ser um suporte, um apoio, às teorizações feministas e a todas as demandas pelo descentramento, pela hibridização e mesclagem; em suma, pela aceitação de outros pontos de vista, de outros “protocolos de leitura”¹⁰¹, de outro aparato crítico.

Esta nova visão do mundo trazida, simultaneamente, quer pela leitura pós-modernista da história, quer pela utilização de um filtro feminino, acarreta interessantes mas complicadas relações. Os contributos vantajosos de um relativamente a outro não parecem de todo evidentes e o casamento de ambos surge como um projeto feliz para uns e impensável para outros. Num livro de crucial importância na contenda feminismo / pós-modernismo e intitulado *Feminist Contentions – A Philosophical Exchange*, quatro teorizadoras e filósofas dos estudos feministas acertam contas numa batalha dialógica de frutífera inspiração. Explicando a razão do presente volume, Linda Nicholson, na sua introdução, relembra que a conversa destas quatro mulheres teve origem num simpósio organizado pela “Greater Philadelphia Philosophy Consortium”, em setembro de 1990. As intervenientes “originais” foram então Seyla Benhabib e Judith Butler, tendo Nancy Fraser como interlocutora (“respondente”). Enfatiza também a escolha deste grupo dado o seu reconhecimento enquanto teóricas feministas e representando três perspetivas diferentes sobre o tema anunciado. Da mesma forma, elucida a inclusão do contributo de Drucilla Cornell para formar o “gang” das quatro que se co-respondem. Linda Nicholson resume igualmente, nesta parte introdutória, as intervenções e contra-argumentações das quatro mulheres.

¹⁰¹Cf. Scholes, Robert (1991), *Protocolos de leitura*, Ed. 70, Lisboa.

Assim, segundo o juízo rigoroso de Nicholson, as posições de Benhabib / Butler, apesar das diferenças acentuadas, tendem à conciliação, tal como o demonstrará Nancy Fraser na sua resposta crítica às duas filósofas.

No artigo referencial de Seyla Benhabib, “Feminism and Postmodernism: an uneasy alliance”, a filósofa política divide a sua reflexão em quatro pontos claramente delimitados. No primeiro ponto – “The Feminist Alliance with Postmodernism” - a autora coloca a questão orientadora de toda a sua posterior argumentação: “yet certain characterizations of postmodernism should make us rather ask ‘feminism or postmodernism?’” (1995: 17). Tendo em consideração que feminismo e pós-modernismo não são apenas categorias descritivas, dado que ambas constituem, avaliam e definem as práticas que pretendem descrever, torna-se essencial entendê-las para, de facto, aceitar ou recusar a relação entre ambas. Explicitando esta afirmação, a teórica norte-americana, referindo e citando o livro de Jane Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West* (1990), caracteriza a posição pós-moderna graças às três mortes a ela associadas: a morte do Homem, a morte da História e a morte da Metafísica. O primeiro homicídio relembra a posição do homem enquanto simples artefacto linguístico, “another position in language” (Flax, 1990: 32). A segunda morte implica a perda da homogeneidade, unidade e identidade pressupostas pela existência da História. A ideia de que a História existe é apenas, nas palavras de Flax, outra das precondições e justificação da ficção humana. A última morte – a da metafísica – supõe a destruição de todo o sistema ilusório de verdade e de unidade do ser.

Foi nesta caracterização sumária da pós-modernidade que o feminismo, na ótica de Benhabib, esboçou as suas versões. Em primeiro lugar, a morte do Homem poderia encontrar um contraponto na “demistificação do sujeito da razão masculino” (“Demystification of the Male Subject of Reason”). Não existindo, no contexto pós-moderno, um sujeito estável, histórica e culturalmente sedentário, o feminismo utilizará o conceito de “género” e as várias representações simbólicas e relativas da masculinidade e feminilidade. A morte da história equivalerá, na versão-de-mundo feminista, ao fim da história do “último homem”, ou seja, o fim da história do homem hegemónico: branco, proprietário, cristão e cabeça de casal. Quanto à morte da metafísica, o seu contraponto feminista seria, nas palavras de Benhabib, “feminist skepticism toward the claims of transcendent reason”. Nesta perspetiva, o sujeito define-se pelo contexto, como também no âmbito das relações de género e na constituição das diferenças de género, promovidas por parâmetros social, económico, político e simbólico.

Porém, e apesar desta afinidade entre pós-modernismo e feminismo, Benhabib alerta para o facto destas três mortes puderem, *mutatis mutandis*, ser interpretadas de forma totalmente divergente e levar, por isso, a consequências críticas para a sobrevivência do feminismo e, em particular, do seu carácter emancipatório. Com efeito, no segundo ponto do seu artigo – “Feminist Skepticism toward Postmodernism” – a pensadora contemplará, para cada tese constituinte do pós-modernismo, uma versão fraca, “weak version”, e uma versão forte, “strong version”. Demonstrará, desse modo, que as versões fortes de cada tese não são compatíveis com os objetivos do feminismo porque aniquilam a ideia de sujeito que se torna um mero artefacto da linguagem, sem autonomia, intencionalidade ou história identitária e identificativa:

a certain version of postmodernism is not only incompatible with but would undermine the very possibility of feminism as the theoretical articulation of the emancipatory aspirations of women. This undermining occurs because in its strong version postmodernism is committed to three theses; the death of man, understood as the death of the autonomous, self-reflective subject (...); the death of history, understood as the severance of the epistemic interest in history of struggling groups in constructing their past narratives; the death of metaphysics, understood as the impossibility of criticizing or legitimizing institutions, practices and traditions (...). (1995: 29)

E Benhabib termina acrescentando a última pedra de toque à sua exposição, considerando que o pós-modernismo teve como consequência a perda do espírito utópico do feminismo: “postmodernism has produced a retreat from utopia within feminism” (*ibid.*). A utopia, enquanto princípio regulador de esperança e busca de uma transformação radical, reúne as condições para atingir o “topos” idílico e permitir a consecução do feminismo como ética, política e estética.

Em resposta a Benhabib, surge Judith Butler. Ensaísta, filósofa e professora do departamento de Retórica da Universidade de Berkeley, Butler marcou posição graças aos seus estudos sobre gênero e sexualidade, nos quais “des-faz” determinados conceitos, como sexo e gênero, encarados como ideais reguladores, artificialmente construídos. Em “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’”, Butler começa por questionar e desconstruir o próprio termo “pós-modernismo”. Tal como o fez relativamente aos conceitos de gênero e sexo, esta teorizadora basilar da doutrina feminista contemporânea procura cingir o término e enquadrá-lo. Ao fazê-lo, esclarece a dificuldade de tal enquadramento e o “melting-pot” que é o próprio conceito. Assinalando que parte do projeto pós-modernista pretende questionar, pôr em causa paradigmas, Butler assume que

if postmodernism as a term has some force or meaning within social theory, or feminist social theory in particular, perhaps it can be found in the critical exercise that seeks to show how theory, how philosophy, is always implicated in

power and perhaps that is precisely what is symptomatically at work in the effort to domesticate and refuse a set of powerful criticisms under the rubric of postmodernisms. (1995: 38)

Apoiando a sua reflexão nos atos linguísticos de Searle e fazendo eco da sua maior obra publicada até então -*Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity* (1990)- a autora assume que a crítica do sujeito não institui uma negação do sujeito, sendo, pelo contrário, uma forma de interrogar a sua construção, tal como uma premissa pré-dada ou fundacional. Mas de que sujeito falamos?

Os contributos dos estudos pós-coloniais, em particular, sublinham que o sujeito tido em conta representa um instrumento manipulado pela hegemonia imperialista ocidental¹⁰². Assim Butler questiona: “through what exclusions has the feminist subject been constructed and how do those excluded domains return to haunt the ‘integrity’ and ‘unity’ of the feminist ‘we’? And how is it that the very category, the subject, the ‘we’, that is supposed to be presumed for the purpose of solidarity, produces the very factionalization it is supposed to quell?” (*ibid.*: 48).

¹⁰²As novas mulheres mestiças, impuras que atravessam a fronteira estabelecida pelos padrões normativos de uma sociedade de homens, revelam que a representação da mulher assume as múltiplas construções culturais cristalizadas em tempos determinados. A noção de fronteira remete-nos, uma vez mais, para as contribuições de Gloria Anzaldúa e Cherríe Moraga, ambas norte-americanas de ascendência hispânica, entre outras vozes emergentes do chamado “Terceiro mundo”, que são de grande importância para uma nova configuração do movimento das mulheres e para a teorização, por exemplo, de Adrienne Rich. Estas autoras compreendem a fronteira como um espaço de tensão entre origem, género, classe, etnia, orientação sexual e outras temáticas que permeiam a cultura ocidental e que permitem que a mulher possa repensar o seu lugar. Existe uma preocupação em valorizar a cultura de origem, recuperar o vínculo com o seu passado histórico e estabelecer a figura da “new mestiza” (“nova mestiça”) como se lê em *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa. A filósofa “pós-colonial” Gayatri Spivak e em particular o texto *Can the Subaltern Speak?* (1999), onde reflete nomeadamente sobre a situação da subalternidade feminina, chama a atenção para a marginalização da mulher no cenário da produção colonial dominado pelo género masculino. A autora assinala que refletir sobre a “mudez” feminina não pode restringir-se a uma simples questão idealista, mas deve configurar-se como um exercício de fala e de reposicionamento da mulher no espaço social.

Neste sentido, desconstruir o sujeito, e em particular o sujeito do feminismo, implica abri-lo a uma re-significação e a uma pluralidade de sentidos em permanente mutação – “la femme, ce n’est jamais ça”, escrevia Julia Kristeva em 1977– que não o cristalizam, nem normativizam e permitem a ação (“agency”) da mulher. No final da sua exposição, Butler apresenta a questão da materialidade do corpo da mulher relacionada, por um lado, com a materialidade do próprio sexo e, por outro, com a necessária “materialização” da *essência* feminina, ideias que retomará num livro posterior - *Bodies that Matter – On the Discursive Limits of “Sex”* (1993). Na perspectiva crítica da desconstrução e “morte” figurada proposta pelo pós-modernismo, a autora de *Des-hacer el género* confirma que, apesar de não se saber exatamente definir pós-modernismo, desconstruir o conceito de matéria ou corpo não equivale a negar ou recusar estes conceitos. Trata-se simplesmente de subvertê-los, deslocando-os dos seus lugares de origem, onde foram utilizados como instrumentos de poder opressivo, para outros lugares onde o seu significado poderá ser re-utilizado ao serviço de uma produção alternativa. E Butler conclui “if there is a fear that, by no longer being able to take for granted the subject, its gender, its sex, or its materiality, feminism will founder, it might be wise to consider the political consequences of keeping in their place the very premises that have tried to secure our subordination from the start” (*ibid.*: 54).

Como resposta conciliadora às duas pensadoras em diálogo, Nancy Fraser clarifica, no título do seu artigo, o tom que o caracterizará: “False Antitheses: A response to Seyla Benhabib and Judith Butler”. Destaca, deste modo, que ambas as autoras generaram uma série de falsas antíteses polarizando-se, de forma dicotômica, extremando o debate, desnecessariamente. De maneira sintetizadora,

Fraser aproxima as reflexões propostas pelas duas teóricas e resume: “in sum, we might try to develop new paradigms of feminist theorizing that integrate the insights of Critical Theory with the insights of poststructuralism” (1995: 72).

Prossegue a troca reflexiva entre as várias autoras deste “philosophal exchange” com um artigo de Drucilla Cornell, à margem do debate Benhabib / Butler / Fraser. Cornell, professora norte-americana de Ciência Política, Literatura Comparada e Estudos de Mulheres, promove uma explicitação do feminismo ético em “What is Ethical Feminism?” lembrando que as construções simbólicas que conhecemos sob o nome de *mulheres* estão condicionadas, pela hierarquização genérica e as normas da chamada heterossexualidade, que restringem a concetualização do feminino apenas ao que não é próprio do homem. O feminismo ético tende a uma relação não violenta com o Outro e os Outros, apesar da sua luta permanente pela individualização e superação das estruturas hierárquicas do género e da identidade atribuída pelo género.

O debate ideológico termina com um último artigo de Drucilla Cornell, “Rethinking the time of Feminism”; outro de Seyla Benhabib, resposta a Fraser e Butler -“Subjectivity, Historiography, and Politics: Reflections on the Feminism / Postmodernism Exchange”- e a defesa de Judith Butler face às críticas de Fraser e sobretudo Benhabib – “For a Careful Reading”. Finalmente, Nancy Fraser fecha o diálogo com o derradeiro contributo reflexivo: “Pragmatism, Feminism, and the Linguistic Turn”.

Importa-nos, neste momento, reter uma afirmação feita por Drucilla Cornell em “Rethinking the Time of Feminism”, a propósito de pós-modernismo e pós-modernidade, pois temos consciência de que estes termos não são equivalentes,

embora não os tenhamos ainda distinguido: “the term of “postmodernism” should be separated from “postmodernity”, when “postmodernity” is understood as an identifiable historical period with a “positive” set of characteristics that distinguish it from modernity” (1995: 145). Pós-modernismo aparece, uma vez mais, associado a aspetos negativos, conotados apocalipticamente com o fim:

the term “postmodernism” was used to mark a diffuse sense of time-consciousness. This consciousness was defined by the widespread sentiment of the exhaustion of the project of modernity, of being at the end of certain cultural, theoretical, and social-politic paradigms. As is often the case with terms attempting to capture the *Zeitgeist*, the very definition of these terms themselves become aspects of the *Zeitgeist*. (Benhabib, 1995: 107)

Assim, a “pós-modernidade” seria a categorização estritamente cronológica do período temporal que sucede à modernidade, ao passo que pós-modernismo seria um fenómeno contraditório, usado e abusado, que permitiria questionar a realidade e a verdade, problematizando estas duas noções e ligando-as ao conceito de História, símbolo de um pensamento fixo, rígido, normativo e falocêntrico. Nesta linha, o pós-modernismo, ancorado num tempo líquido¹⁰³, que também ajuda a construir, é, antes de mais, questionamento(s): “this questioning of the will-to-truth through an examination of the limits of truth is ‘characteristic’ of postmodern writing and reading, in which this interruptive questioning is done” (Nealon, 1993: 84).

Como conceito esquivo, o pós-modernismo transporta, concetualmente, a mudança de uma época, a morte de uma razão e de um projeto histórico. Aparece aliado à própria morte de um sujeito constituinte, assumido como centro da razão e cujo “cogito” cartesiano será a sua expressão paradigmática exemplar. O sujeito

¹⁰³A *modernidade líquida*, término cunhado por Zygmunt Bauman (2007), enquanto categoria sociológica, é uma figura da mudança e da transitoriedade, da desregulação e liberalização dos mercados. A metáfora da liquidez, proposta pelo filósofo, sociólogo e ensaísta polaco, tenta também dar conta dos vínculos humanos numa sociedade individualista e privatizada, marcada pelo carácter transitório e volátil das suas relações. Para Bauman, a identidade, nesta sociedade de consumo, recicla-se. É ondulante, espumosa, resvaladiça, aquosa.

unitário, total e plenamente consciente, converter-se-á, no tempo pós-moderno, num sujeito possuído, função ou efeito de forças impessoais cuja principal será a da linguagem. Num mundo onde tudo é linguagem, a escrita colocará os mesmos desafios, problemas e questões do que a própria natureza humana. Em jeito de conclusão, é conveniente referir um conceito que tem por mérito abranger outros conceitos satélites do pós-modernismo e do feminismo: o denominado pós-feminismo ou pós-feminismos, pluralizado tal como no título de Ann Brooks, *Postfeminisms – Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms* (1997). Seguindo a definição de Brooks, encaramos o pós-feminismo enquanto “a useful conceptual frame or reference encompassing the intersection of feminism with a number of other anti-foundationalist movements including postmodernism, post-structuralism and post-colonialism. Postfeminism represents the ‘maturity’ of feminisms” (1997: 1). Desta forma, o pós-feminismo, apogeu das ligações feministas às várias correntes filosóficas, sociológicas, linguísticas e psicanalíticas, seria parte da nova gramática, do tenro sistema simbólico que Rosi Braidotti, por exemplo, deseja tornar efetivo (Braidotti, 2004: 55-67). Perante esta subjetividade nómada que desenham os tempos pós-modernos e a aparição de um sujeito em “devir”, conectando-se em rede e de forma global, dever-se-á promover uma identidade móvel e transitória, totalmente empenhada na transformação política e social da vida no planeta terra.

Ana Gabriela Macedo, em artigo sobre o “Pós-feminismo”, elucida que tal conceito deve ser analisado à luz de outros conceitos satélites. Partindo do verbete sobre pós-feminismo do *Dicionário da Crítica Feminista* organizado por ela própria e Ana Luísa Amaral, a professora da Universidade do Minho suscita a discussão do conceito de pós-feminismo, relacionado-o com outros termos e

conceitos que o possam clarificar ou delimitar. Contra-feminismo, contra-dicção, diferença, imagem, ginocrítica, corpo, ciberfeminismo atestam da natureza intrincada do debate em torno dos feminismos e, em particular, do pós-feminismo. Tendo em conta a definição proposta no *Dicionário da Crítica Feminista*, concluímos que o termo pós-feminismo veicula variadas e diferentes definições¹⁰⁴. Visto, ora como um discurso pós-modernista, na medida em que destrutura o género enquanto categoria fixa e imutável, ora como incorporando um feminismo da “terceira vaga”, é então identificado com uma agenda liberal e individualista, depois de ultrapassadas as reivindicações coletivas e políticas e instaurada uma igualdade dos sexos que torna, de algum modo, o feminismo atual obsoleto. Esta versão conservadora e acomodada entra em choque com outra aceção do término. Assim,

esta corrente focando privilegiadamente a representação e os *media*, a produção e a leitura de textos culturais, mostra-se empenhada, por um lado, no reafirmar das batalhas já ganhas pelas mulheres, e por outro, na reinvenção do feminismo enquanto tal, e na necessidade de o fortalecer, exigindo que as mulheres se tornem de novo mais reivindicativas e mais empenhadas nas suas lutas em várias frentes, tal como afirmam, entre outras, Germaine Greer (1999), Teresa de Lauretis, Griselda Pollock, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Judith Butler, Donna Haraway. (AA.VV., 2005: 154)

No juízo de Ana Gabriela Macedo, parece desajustada a denominação de pós-feminismo global “sem atender a diferentes ‘localizações’ espaçotemporais”, pois tal equivaleria a “reconhecer a entrada num mundo pós-feminista sem nunca termos ‘globalmente’ conhecido um mundo feminista” (Macedo, 2006: 815). Em consequência, deduz que “vivemos tempos de feminismos plurais” (*ibid.*: 817) que

¹⁰⁴Ana Gabriela Macedo, co-organizadora do primeiro dicionário da crítica feminista em solo luso, afirma a vontade das organizadoras em manterem a variedade de abordagens inerente ao conceito pós-feminismo no verbete do mesmo nome. Escreve a co-organizadora: “nesse verbete apresenta-se uma súmula das diferentes perspectivas com que esse conceito tem sido assumido pelo próprio feminismo, e, ao assim fazê-lo, foi nossa intenção evitar definições redutoras ou demasiado apressadas do mesmo. Por esse motivo, ao oferecermos essa nossa discussão do termo, propusemos, tal como é uso fazer em dicionários, que o próprio termo *pós-feminismo* fosse visto não por si só, enquanto lexema traduzindo isoladamente uma realidade linguística e social, mas por oposição a outros conceitos próximos que traduzem a própria realidade do feminismo hoje” (2006: 814).

reconhecem a diferença e recusam o estabelecimento de discursos e formações hegemónicas. João Manuel de Oliveira retoma a ideia da pluralidade dos feminismos declarando que “os feminismos habitam espaços hifenizados”, ou seja, os feminismos contemporâneos localizam-se em “espaços dialógicos (...) marcados por uma necessidade de estabelecer um diálogo com outras áreas de produção teórica. Mais do que espaços dialogantes, são espaços conceptualmente intersticiais (...) marcados pela liminaridade e pela recusa da erecção de fronteiras estanques entre os saberes” (2010). O habitat dos feminismos é, então, um espaço nómada que se encontra no cruzamento, na intersecção de saberes, produto precário em permanente construção / desconstrução. Neste sentido, sintetiza Oliveira,

habitar esse espaço conceptual híbrido, marcado pelo hífen e já não apenas com o plural da ideia de mulher implica um reposicionamento das propostas feministas. Nomeadamente a recusa de um sujeito histórico do qual o feminismo se ocupa inteiramente e a substituição dessa noção fundacionalista por uma preocupação com os múltiplos cruzamentos conceptuais e políticos, uma recusa da erecção de fronteiras. (*ibid.*)

Hifenizar o espaço feminista sinaliza um ponto de partida imperativo para se entender, na atualidade, a premência de distintos projetos feministas e aceitar, no encaço de Ann Brooks, a ideia ainda controversa mas plausível de “pós-feminismos”.

O projeto literário Adília Lopes é lido como um projeto também ele hifenizado, graças às pontes que tece quer literariamente com a memória canónica e marginal, quer social e politicamente, enquanto olhar crítico e analista sobre o quotidiano. Daí que, a nosso ver, seja de importância crucial entender que este projeto de trabalho, devidamente planificado e portanto premeditado, contém uma carga política e feminista intrínseca. O “gesto político feminino” casual de que fala

Raquel Góes Menezes (2011: 31) assume-se mais do que um gesto impensado ou simples coincidência; converte-se num corpo total reivindicativo, precisamente por julgarmos que o projeto de escrita adiliano só existe porque os feminismos o permitem. Feminismos estabelecidos como possibilitadores das resistências, do mesmo modo plurais, face aos discursos das maiorias políticas, sociais, culturais, literárias. Resistência da linguagem a ela própria, ao seu fascismo de género que atribui ao masculino a supremacia. Resistência da mulher individual às mulheres deslocalizadas, plurais, sem corpo, nem rosto. Finalmente, resistência da artista à sociedade da norma, à sua própria arte poética na qual se entrega e da qual se escapa, dobrando-se, enrugando a *Obra*, o poema, a literatura alta, duplicando-a para escancarar espaços, criar roturas, reparar brechas e impessoalizar-se. Com efeito, é de notar que a *Obra* se projeta em *Dobra*, título menos ambicioso¹⁰⁵ segundo a autora, e que, claramente, marca o desejo adiliano de se eclipsar, se (con)fundir, estar ausente da sua obra para “reparar brechas”, atingir a graça, no sentido weiliano do termo. No caminho impessoal que enceta a poetisa, a *Obra*, enquanto símbolo de completude, finitude e individualidade, não é mais possível; a *Dobra* irrompe nesse instante como o reflexo da unidade na multiplicidade, do “eu” no “outro”, do pessoal no impessoal. Será este o nosso percurso analítico no próximo capítulo.

¹⁰⁵Assim o explica, na primeira Nota da Autora, publicada na sua *Poesia Reunida 1983-2007* cujo título é *Dobra*: “os títulos *Obra* e *Poemas Novos* eram demasiado ambiciosos. Mudei-os para *Dobra* e *Ovos*, respectivamente”(2009: 7).

CAPITULO III

ADÍLIA, MULHER FEITA (D)OBRA

As mulheres aspiram a casa para dentro dos pulmões
E muitas transformam-se em árvores cheias de ninhos –
digo,
As mulheres – ainda que as casas apresentem os
telhados inclinados
Ao peso dos pássaros que se abrigam. (...)

As mulheres aspiram para dentro
E geram continuamente. Transformam-se em pomares.
Elas arrumam a casa.
Elas põem a mesa
Ao redor do coração. (Faria, 1998: 65)

1. Adília, reparadora de brechas

O poema “Absolver (com algumas coisas de Herberto Helder)”¹⁰⁶, do livro *O Peixe na Água* (1993), expõe, de forma gritante e sublime, a vulnerabilidade e a crueldade às quais está sujeito o ser humano:

“Mas Maria guardava todas estas coisas,
conferindo-as em seu coração”
Lc 2,19

Chama-se sexo
a uma parte do corpo
como se todo o corpo
as mãos os pés a cabeça
não fossem também sexo
o pênis a vagina
os testículos as maminhas
são frágeis
vulneráveis
estão expostos
à crueldade
são flores
ou musgos
posso estar nua e ser casta
não tenho nada de freira viciosa
e devassa
com toda a minha atenção
toco-te
dou-te os meus sentidos
os meus sentimentos
sinto muito
ter estado muito contigo
é uma coisa boa
que melhora o mundo
que o embeleza
agradeço ter-te encontrado
e ter feito o que fiz contigo
com a cabeça nas mãos
e os olhos cheios de lágrimas
sonho contigo comigo (2009: 190)

A indagação inicial, acerca da definição restritiva do vocábulo “sexo”, inaugura um conjunto de considerações que interpelam a natureza (supostamente inata) do sexo, do corpo e da sua representação, articulando-se com a problematização da

¹⁰⁶A aproximação ao poeta português Herberto Helder situa-se, em larga medida, no uso de um campo lexical comum ao poemário do autor madeirense espelhado nas palavras pênis, vagina, testículos, mamas assim como na metáforização vegetal destes elementos eróticos.

identidade, debate central no feminismo contemporâneo e no poemário adiliano. Como anteriormente referíamos, o conceito de corpo, no seio da crítica feminista, prende-se ao contexto social o que se traduz numa forçosa política da localização, ou seja, no reclamar de um território espacial e temporal ocupado. Atendendo aos sete primeiros versos do poema de Lopes, sexo e género surgem como sinónimos: não há sexo que não seja desde logo género, pois não há corpo “natural” que fuja a uma inscrição cultural e logo a uma representação identitária. Sexo não corresponde, então e apenas, a “uma parte do corpo” mas a “todo o corpo”. Deciframos, claramente, nestes versos o questionamento fomentado por um nome incontornável do pensamento feminista contemporâneo, Judith Butler que retomaremos ainda neste capítulo. Desde 1990 e o seu livro *Gender Trouble*, Butler argumenta de que forma a identidade de género é construída no discurso e pelo discurso. A turbulência do género advém do facto da pensadora norte-americana colocar em causa a categoria de sujeito, alegando que se trata de um “constructo performativo” e que existem várias formas de “fazer” a identidade, abatendo as divisões binárias excluentes como homem/mulher ou hetero/homossexual. Neste sentido, o género não é natural, não havendo relação obrigatória entre o corpo que se tem e o género que se apresenta. Tendo assumido que as construções de género se solidificam em moldes que parecem genuínos e eternos, Butler mostra a discursividade destes conceitos e a inexistência de um corpo “virgem”, pré-dado, já que o próprio corpo é genderizado desde o início da sua existência social. O género assemelha-se, assim, a uma sequência de atos dinâmica que atua e prova ser performativo. A performance linguística suporta o género, dado que o género é um ato que dá essência ao que nomeia. As identidades de género são construídas e constituídas pela linguagem,

o que significa que nenhuma identidade de género precede o sistema linguístico. Apesar de Butler não pretender dar respostas às questões que levanta pois, para ela, “a dialética é um processo aberto e sem-fim” (Salih, 2007: 7, tradução nossa), algumas vozes críticas se ergueram contra a contestação teórica butleriana. Seyla Benhabib interpelando, uma vez mais, o pensamento butleriano, pergunta de que forma poderão as mulheres mudar as suas “expressões”, utilizando uma linguagem igualitária na sua performance discursiva, se não existe identidade por detrás das expressões de género. Talvez porque a proposta de Butler arrasa, drasticamente, os pressupostos ontológicos do ser num mundo construído na dualidade e nas oposições do yin e do yang, do bem e do mal, do macho e da fêmea, a desejada fuga às categorias feminino e masculino, social e politicamente reguladas, resulta um empreendimento titânico. Daí que, os versos de Adília retomem os atributos classificativos primários do homem e da mulher - “pénis/vagina”; “testículos/maminhas”- e evidenciem a depreciação de um dos elementos: as mamas são “maminhas” e o uso do diminutivo transmite a fragilidade desta parte do corpo da mulher e, por sinédoque, da categoria mulher face ao órgão sexual masculino. Por outro lado, a partir do momento em que são desafiadas as alegadamente estáveis categorias matriciais que delineam os corpos sociais hegemónicos –homem e mulher-, há uma exposição do indivíduo “indefinido” à crueldade de uma sociedade arquitetada de forma heteronormativa, consolidada numa matriz cultural que institui a heterossexualidade compulsiva como norma perante a qual todo desvio deve ser julgado. Da mesma forma pensamos, por exemplo, no hermafroditismo e voltando a Herberto Helder referenciado no título do poema, ao desejo andrógino como resolução da

dualidade¹⁰⁷. Com efeito, “a ambição herbertiana da perfeição”, cuja poesia “investe numa antiga natureza que ambiciona de dois fazer um só” (Maffei, 2007: 141), valer-se-á da junção erótica como única possibilidade para restaurar a completeza perdida de um ser único, apesar de duplo.

Associando ainda a bioética (definição de sexo) e a beleza estética (as flores e os musgos), a poetisa reitera a premência da atenção ao outro e da dádiva de si, como meio de reparação e absolvição pelas injustiças de uma sociedade demasiadas vezes intolerante e superficial nos juízos que faz da diferença. Atentar nos outros implica, para Adília, a experiência do quotidiano, do estar junto a, para entender a vida em toda a sua diversidade e verdade. Os discursos teóricos e artísticos afastam-se muitas vezes do chão, do mundo que está “rente ao chão”, onde a autora se posiciona e de onde tece o seu discurso que alcança um teor místico precisamente na alta concentração de atenção meticulosa que é dada ao dia-a-dia. Adília pratica, desta forma, a “mística do instante” como a define o poeta José Tolentino Mendonça cuja afinidade literária e pessoal com a poetisa lisboeta é conhecida. Com efeito, integrando a mística na vida, vendo-a como uma componente do quotidiano do indivíduo, o poeta padre converte a mística do instante numa “declaração de amor à vida e um empenho na construção de um futuro comum” (Mendonça, 2014: 40).

Esta preocupação pelo mundo “rente ao chão” e a questão do amor salvador reencontram-se num texto em prosa contido num dos livros mais recentes, datado

¹⁰⁷O travestismo pode também ser assinalado e lembrar o poema “Etc.” de Herberto Helder no qual o “travesti shakespereano” simboliza a reunificação e superação da dualidade. Analisa Luís Maffei: “o ‘sentido enigmático’ está no que se encontra dentro do ‘dentro’, e nada melhor que o teatro para essa sheakespereana metáfora de uma possível e simbólica reunificação, já que, na aparência, vê-se uma moça vestida de rapaz que interpreta, ao final, uma moça mesmo, e vice-versa no caso do rapaz. Ao assumirem a categoria do outro, ambos se misturam para, ‘através das armadilhas’ do jogo cênico, restituírem a ‘coisa exacta’, que é uma e uma à maneira dos hermafroditas (...)” (2007: 140).

de 2006, *Le Vitrail la nuit* * *A árvore cortada* e intitulado “Haverá uma beleza que nos salve?” (Lopes, 2009: 601-602), no qual Adília questiona o devir e as consequências da sua arte. Adília, poetisa de papel, “poetisa op-art” ou ainda “freira poetisa barroca” é um dos elos da cadeia do ser e considera que “só a bondade nos salva”. “Se a nossa obra artística, ou outra, não implica a renúncia às coisas inúteis e a partilha, então é bastante inútil. E as coisas inúteis, para uma poetisa, são o desejo de escrever obras perfeitas e o de ser reconhecida pelos seus pares”. A partilha consubstancia-se na solidariedade e na escrita solidária da qual se faz porta-voz. “A arte é feita para construir a paz. Não é um esgrimir no vazio. Não pode ser” (*ibid.*: 602). Nesta perspectiva, o projeto adiliano traduziria uma experiência mística, extática por excelência, no quadro da doutrina cristã, consentindo a ascensão à bondade e à paz, ao reencontro da unidade perdida, da perfeição e do conhecimento. O recente livro de José Tolentino Mendonça, *A Mística do Instante – O tempo e a promessa* (2014), reitera, como vimos, a exigência do *hic et nunc* na experiência mística e a sua localização no corpo do presente, nos instantes da vida diária, tão prezados por Adília. Escreve Mendonça:

Thomas Merton percebia que a mística só pode ser uma experiência quotidiana, solidária e integrativa. Ancorados na semente divina que não apenas transportam, mas que eles próprios são, mulheres e homens descobrem-se chamados a apropriar-se criativamente, e com todos os seus sentidos, do desabalado prodígio da vida. A vida é o imenso laboratório para a atenção, a sensibilidade e o espanto que nos permite reconhecer em cada instante, por mais precário e escasso que este seja, a reverberação de uma fantástica presença: os passos do próprio Deus. (11)

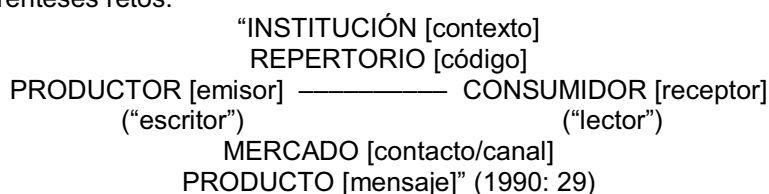
O apego ao quotidiano, aos momentos (in)significantes da vida e aos sentidos do corpo como portas de entrada e saída não só da graça divina, como também da nossa própria humanidade, reencontram-se no pensamento da filósofa francesa

Simone Weil, em particular na sua relação com a trivialidade diária e nos conceitos de supranatural e graça.

Porém, e antes de atentarmos nos conceitos weilianos e nas suas correspondências com a poesia adiliana, julgamos pertinente retomar a frase paradoxal de Lopes acima citada -“e as coisas inúteis, para uma poetisa, são o desejo de escrever obras perfeitas e o de ser reconhecida pelos seus pares”-, pois apresenta uma (das muitas) aporias desta escrita. Com efeito, se “tout acte de production culturelle implique l’affirmation de sa prétention à la légitimité culturelle” (Bourdieu, 1971: 59) e, por extensão, de reconhecimento pelos pares, onde se situa a marca Adília Lopes na bolsa de valores culturais?

O sentido público da obra adiliana, que define a autora e relativamente ao qual a autora se delimita, revela, embora a poetisa assegure não pretender reconhecimento e prestígio, precisamente, o oposto. Recuperando Bourdieu, lembraremos que “il est peu d’agents sociaux qui, autant que les artistes et les intellectuels, dependent dans ce qu’ils sont, dans l’image qu’ils ont d’eux-mêmes et par là dans ce qu’ils font, de l’image que les autres, et en particulier, les autres écrivains et les autres artistes, ont d’eux et de ce qu’ils font” (*ibid.*: 58). Neste sentido, a “qualidade” de artista só existe na relação circular de reconhecimento recíproco entre os homólogos. Ao retomar o repertório do sistema literário¹⁰⁸ luso, ou seja, o conjunto de regras e materiais que regem a confeção, tal como o uso dos produtos culturais, a obra de Lopes reativa este capital simbólico, adaptando-

¹⁰⁸Utilizamos a noção de sistema literário desenvolvida por Itamar Even-Zohar a partir do clássico esquema da comunicação e da linguagem de Roman Jakobson cujos términos aparecem, no esquema do teórico israelita que a seguir citamos, entre parênteses retos:



o, negociando com a autoridade representada pelo repertório¹⁰⁹ e, paradoxalmente, tentando desvincular-se dos agentes / produtores do mesmo. No entanto, as tensões à volta da autora Adília Lopes, entre o produto que apresenta e o repertório que utiliza, instigam-nos ainda a considerar questões que fugazmente esboçaremos visto que, apesar de pertinentes, levar-nos-iam para outras análises. A estratégia posta em prática pela poetisa, de modo a apaziguar as tensões que cria, será incorporar a genealogia feminina da literatura de língua portuguesa através, por exemplo, da figura de Mariana Alcoforado ou das várias dedicatórias “clin d’oeil” a autoras do cânone (Agustina Bessa-Luís, Sophia de Mello B. Andresen, Clarice Lispector, Fíama Pais H. Brandão). cremos, então, que a distensão provocada por Adília, entre este suposto desejo de não pretender ser legitimada culturalmente e a sua atuação no mercado dos bens simbólicos, a remete para um espaço do entre, um espaço que, apesar de chefiado por leis do mercado, se pensa fora dele, se constrói exatamente através de uma arte escrita coincidente com a própria vida e presa às necessidades primárias da mesma. Adília executa, magistralmente, este pasodoble, pois é a palavra escrita, ciborgue literário dos tempos pós-modernos.

¹⁰⁹Nas palavras do professor da Universidade de Tel-Aviv: “‘repertorio’ designa el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto. Estas reglas y materiales son así indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo” e ainda “si los ‘textos’ se consideran la más evidente manifestación de la literatura, el repertorio literario es el agregado de reglas y unidades con las que se producen y entienden textos específicos” (Even-Zohar, 1990: 38). Como o próprio o acentua, a teoria do *habitus* do sociólogo francês Pierre Bourdieu entronca-se na conceção de repertorio: “la teoría del habitus de Bourdieu es una significativa contribución a la conexión entre el repertorio generado socialmente y los procedimientos de inculcación e internalización individual. Bourdieu defiende la hipótesis de que los modelos puestos en funcionamiento por un individuo o grupo de individuos no son esquemas universales o genéticos, sino ‘esquemas o disposiciones adquiridos mediante la experiencia, esto es, dependientes del tiempo y el lugar’ (Sapiro, en prensa). Este repertorio de modelos adquiridos y adoptados (así como adaptados) por individuos y grupos en un medio dado, y bajo las constricciones de las relaciones sistémicas vigentes que dominan este medio, se denomina habitus” (*ibid.*: 41).

1.1 A ordem do mundo de Weil

Configurando um projeto literário do “entre”, outra figura do impessoal, a visão de Lopes cruza-se com a cosmovisão da francesa Simone Weil. Filósofa, militante de extrema-esquerda, mística, a difícil “catalogação” de Weil comprova o sincretismo da sua obra. A sua efêmera existência não diminuiu a densidade dos seus escritos e do seu pensamento que percorrem as diversas áreas da filosofia e refletem sobre variados problemas, desde os “clássicos” questionamentos filosóficos até aos suscitados pelos acontecimentos do seu contexto espaço-temporal. Nascida em 1909, em Paris, oriunda de uma família da burguesia israelita, Weil sofrerá as convulsões das guerras e da perseguição judia. Testemunhará, também, a condição obreira relatando a sua experiência laboral de empregada fabril no livro publicado em 1951, *La condition ouvrière*. Na ponte que pretendemos lançar entre a filósofa francesa e a poetisa portuguesa, interessam-nos algumas ideias de Weil que, paulatinamente, explanaremos por esclarecerem a argumentação que apresentamos acerca da escrita impessoal de Adília Lopes.

Apelando à ideia de Pascal sobre o homem enquanto “caniço, o mais fraco da Natureza, mas caniço pensante”¹¹⁰, Weil postula que o homem, escravo da “pesanteur” (gravidade) e libertado pela “grâce” (graça), tem de se harmonizar

¹¹⁰A condição paradoxal do homem dividido entre grandeza e miséria resume-se num dos excertos mais conhecidos das *Pensées* do filósofo francês Blaise Pascal, uma das leituras essenciais de Simone Weil: “l’homme n’est qu’un roseau, le plus faible de la nature, mais c’est un roseau pensant. Il ne faut pas que l’univers entier s’arme pour l’écraser; une vapeur, une goutte d’eau suffit pour le tuer. Mais quand l’univers l’écraserait, l’homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu’il sait qu’il meurt et l’avantage que l’univers a sur lui. L’univers n’en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C’est de là qu’il nous faut relever et non de l’espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser voilà le principe de la morale” (Pascal, 1671: 39).

com a ordem do mundo que lhe é comunicada mediante a contemplação da beleza e do “malheur” (desgraça). Na concepção weiliana, o Bem é o único fim de todo o ser humano e identifica-se com Deus estando, por isso, ausente do mundo. Dado não estar ao alcance do homem ir ao encontro de Deus, é-lhe somente permitido esperar que o Divino, por intermédio da graça, o tome e o eleve até Ele. A beleza torna-se uma via através da qual a alma humana é acessível à manifestação da graça que possibilitará o contacto definitivo com a verdade ou o seu equivalente, Deus. Formula Weil: “en tout ce que suscite chez nous le sentiment pur et authentique du beau, il y a réellement présence de Dieu. Il y a comme une espèce d’incarnation de Dieu dans le monde, dont la beauté est la marque. Le beau est la preuve expérimentale que l’incarnation est possible. Dès lors tout art de premier ordre est par essence religieux” (1991: 236). Para atingir a graça, por meio da contemplação da beleza, há que renunciar ao desejo “de escrever obras perfeitas e o de ser reconhecida pelos seus pares” (Lopes, *ibid.*), já que “une oeuvre d’art a un auteur, et pourtant, quand elle est parfaite, elle a quelque chose d’essentiellement anonyme. Elle imite l’anonymat de l’art divin. Ainsi la beauté du monde prouve un Dieu à la fois personnel et impersonnel, et ni l’un ni l’autre” (Weil, *op.cit.*: 234). Resgatando, ao mesmo tempo, o carácter pessoal e impessoal de Deus, ambos atributos divinos indispensáveis e mutuamente correlatos, Simone Weil caracteriza a sua própria experiência mística. Deus entra em contacto real com a filósofa, de pessoa a pessoa, e mediante a sua pessoalidade, revela a impessoalidade do seu amor expressa na ordem do mundo (Nicola e Danese, 2003: 193). Daí compreendermos que, para Weil, tal como para Adília, a verdadeira grandeza

consiste em desaparecer na impessoalidade de forma a se “descriar”¹¹¹, pois se “la pesanteur était la loi de la création, le travail de la grâce consiste à nous ‘décréer’. Dieu a consenti par amour à ne plus être tout pour que nous fussions quelque chose; il faut que nous consentions par amour à n’être plus rien afin que Dieu redevienne tout. Il s’agit donc d’abolir en nous le moi (...)” (Thibon, 1991: 28).

A abolição do “eu” e a experiência da impessoalização definida como fusão com o mundo, em especial com os renegados, excluídos, sofredores, isto é, com o “último” escalão da cadeia social, reencontra-se na *démarche* adiliana. À sua maneira, Adília conjuga, no nosso entendimento, o pensamento weiliano e as abordagens feministas da realidade, hifenizando estes modos de ver o mundo, pluralizando as perspectivas de cosmovisão. Enquanto prática de escrita, Adília é sempre impessoal e, simultânea e conseqüentemente, feminina, masculina e outra, em busca da harmonia cósmica. Neste sentido, é importante realçar, novamente, o texto meta-artístico, “Haverá uma beleza que nos salve?”.

Com efeito, após uma leitura aprofundada, notamos que a violência denunciada pela autora e contida na arte é associada a dois artistas identificados como homens: Fra Angelico e Rimbaud. No primeiro caso, a poetisa sublinha o facto de não ser “contemporânea” de Fra Angelico e por isso não poder “tomar café e tagarelar com ele”, apenas pode olhar para a beleza do anjo pintado por este artista o que não lhe garante que “Fra Angelico ressuscitará” (*ibid.*). No caso do poeta Rimbaud, a beleza violenta dos seus textos condu-la à seguinte conclusão: “preferia que Rimbaud não estivesse

¹¹¹Voltaremos a este conceito no ponto 2.

ferido a ponto de escrever daquela maneira? Preferia. Mas não posso dizer isto assim” (*ibid.*). A escolha de dois artistas homens que Adília associa ao sofrimento não nos parece casual. Lembremos que a própria autora assume a sua “doença mental” e fá-lo de forma a servir de exemplo: “há um preconceito em relação à doença mental que não há em relação às outras doenças. É para ajudar a desfazer esse preconceito que escrevo isto”, afirma Adília numa das suas crónicas —“Mental e mentol” (2002)— publicadas na revista *Pública* na rubrica “Cartas do meu moinho”; ou ainda “Tenho uma doença mental, tenho uma doença de pele. A pele é exterior, o cérebro é interior” (Lopes, 2009: 421). Admite, na crónica referida, que “ser poetisa, ser artista, é, neste caso, um escudo visível que me protege”. Apresentando-se como modelo, a par com o exemplo de dois artistas homens, Lopes evidencia que a fragilidade e o desespero patológico, expressos na arte de homens ou mulheres, ultrapassa a fronteira do sexo ou do género, indefinindo-os e descentrando-os. Por outro lado, e relativamente ao preconceito da doença mental, a experiência literária ou artística da “loucura” permite, de algum modo, a aceitação de seres à partida marginalizados que, ao atualizarem na criação artística o seu drama psíquico, mantêm vivos o seu pensamento e discurso, fugindo ao silenciamento, ou seja, à supressão da vida e à queda inexorável na insanidade. Como verifica Michel Foucault, a insanidade significou para muitos artistas —citemos apenas Nerval, Allan Poe, Van Gogh, Artaud, Nietzsche— a supressão da obra, o silenciamento da criação (Foucault, 1991: 505-530).

1.2 Uma sociedade de homens: novos habitats

O jovem poeta Daniel Faria, desaparecido prematuramente, descreve, no excerto do poema que abre este capítulo, as mulheres como geradoras contínuas de vida, absorvendo o mundo e transformando-se ao ritmo do tempo universal. Organizadoras da vida em todas as suas facetas, desde a banalidade de um gesto como “pôr a mesa” até à vida afetiva, emocional de o fazer “em redor do coração”, as mulheres, pluralizadas, assumem um papel criador sem igual, que, como observamos, lhes foi repetidas vezes negado e que as próprias também declinaram. Adília Lopes considera, por exemplo, que

vivo numa sociedade
de homens
posso convidar
um homem
que conheço mal
para sair
mas ele achava estranho
e nem eu gostava
de fazer isso (2009: 199, itálico nosso)

A oração coordenativa copulativa introduzida pelo “e” reforça a sensação de estranhez, provocada pela atitude fora de normas do processo de galanteio habitual entre homem e mulher, patenteando o visível mal-estar da mulher numa “sociedade de homens”. Por outro lado, “e nem eu gostava / de fazer isso” sublinha, do mesmo modo, que a mulher aceita a distribuição de papéis sociais e se submete à codificação dos mesmos. Com efeito, a sociedade é construída pelos “homens”, termo genérico, universal e representativo de todo o tecido social. Esta afirmação taxativa e de uma aparente cientificidade instaura-se como um axioma válido para todos aqueles que a constituem. Porém, nos versos seguintes, “posso convidar / um homem / que conheço mal / para sair / mas ele

achava / estranho”, o genérico “homens” particulariza-se em “um homem / que conheço mal” que não entende o convite feito por um elemento outro da sua sociedade (sublinhado nosso), pois esta é uma sociedade de homens, determinação específica, não abrangente da multiplicidade. Por essa razão, a alteridade, o outro, o diferente não se revê neste conjunto “de homens” que, de forma análoga, rejeita a diferença. O complemento determinativo “de homens” acaba retirando a força genérica e inclusiva que o termo “sociedade” exhibe e que a poetisa, a partir de um acto prosaico da vida social (convidar alguém para sair), denuncia. Neste sentido, o sujeito poético confirma que a sua sociedade é exclusivamente de homens e as regras estabelecidas no jogo social são da sua autoria. Expondo a falácia de uma sociedade pretensamente pluri-representativa, a poetisa desvela a precaridade do tabuleiro social dominado por um grupo que impõe as suas regras.

Outro poema que segue a mesma dinâmica de repartição social é o conhecido “Poetisa-fêmea, Poeta-macho (cliché em papel couché)” que passamos a citar:

1

Eu estou nua
eu estou viva
eu sou eu

Eu uso gravata
e, olhe, não foi barata

2

Sou uma poetisa-fêmea
falo do falo

Sou um poeta-macho
sacho

3

Sou um poeta-macho
sou um desmancha-prazeres
sou um empata-fodas

Sou uma poetisa-fêmea
para mim

é tudo bestial

4
Sou um poeta-macho
sou arrogante
sou um pé de Dante

Sou um poeta-macho
sou um facto
sou um fato

5
Sou um poeta-macho
tenho um gabinete
sou uma poetisa-fêmea
escrevo na retrete

Sou um poeta-macho
sou um badalo
sou uma poetisa-fêmea
calo-me

6
A poetisa-fêmea
toca viola
o poeta-macho
viola-a

7
Senhora doutora,
os seus seios
são feios

O poeta-macho
assina o despacho

8
Não tenho culpa
não tenho desculpa
não tenho cuspo
não tenho tempo

9
Natália Correia, Mário Soares
antes me ponha
um cacto
mas não me mato (2009: 462)¹¹²

Iniciando pela voz “feminina” da poetisa e por três máximas vitais (“Eu estou nua / eu estou viva / eu sou eu”), o poema apresenta uma série de definições essenciais expressas pela forma verbal “sou”, uma insistência em formas

¹¹²A *mulher-a-dias* (2002).

pronominais e verbais de primeira pessoa (“eu, estou, uso, falo, sacho, tenho, escrevo, mim”), assim como uma reiteração do determinante indefinido um / uma (“uma poetisa, um poeta”). Voltando ao título, a dicotomia poetisa / poeta encerra claramente “clichés” preconcebidos, construções culturais e representações identitárias vinculados à hegemonia opressiva patriarcal, assim como à única figura autoral digna de literatura que foi a masculina durante séculos e séculos. O próprio termo “poetisa”, pela pejoratividade latente no sufixo “-isa”, não é ainda hoje de uso consensual entre mulheres poetas/poetisas. Importa realçar que a opção pelo termo poetisa, por parte de Adília Lopes, acarreta reveladoras implicações no que é convencionalmente chamado “feminino”, ou no que é produzido por sujeitos que, social e culturalmente, surgem na categoria “mulher”. Vale a pena, neste sentido, lembrar as palavras de Natália Correia, invocada na última estrofe, dirigidas a Maria Teresa Horta: “Somos poetisas e não poetas. Teresa, nunca se esqueça. Para fazermos boa poesia não necessitamos de tomar para nós o que é do masculino” (Correia, 2003: 18). Como também as palavras de Adília quando entrevistada por Carlos Vaz Marques:

- Ainda se define como poetisa *pop*, como num dos seus versos?

- Eu não sou poetisa *pop*. Eu sou poetisa. Não gosto muito que me chamem poeta. Sou uma mulher, não sou um homem. E se há as palavras poetisa e poeta... Há palavras que não têm feminino e masculino mas esta tem. (Entrevista de Adília Lopes conduzida por Carlos Vaz Marques, *Diário de Notícias*, 17 de Junho de 2005)

Apropriando-se do formato mulher¹¹³, a poetisa (auto)gere a sua definição. As formas de primeira pessoa, aplicadas quer ao “eu” feminino, quer ao masculino,

¹¹³Fazemos referência a *O Formato Mulher* (2009) destacado por Anna Klobucka, livro no qual a investigadora examina as circunstâncias e as consequências da emergência da autoria feminina no campo cultural da poesia portuguesa moderna, detendo-se nas grandes figuras que elege: Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes.

respondem-se de maneira dialógica, dado que a poetisa e o poeta se autodefinem seguindo uma lógica de verdadeiro *slam*, onde a poetisa “fala”, em primeira posição na troca comunicativa, dando o mote ao seu interlocutor másculo. Expressando-se como poetisa, ostenta, *in praesentia*, o seu corpo físico marcado pelos géneros sexual e gramatical, que se confundem. Esta tomada de palavra por parte da voz feminina, no espaço dialógico dominado pelo “falo”, sublinha a escrita transgressora que produz Adília, penetrando, sem pedir licença, no império do macho. A poetisa escreve como fala e não como “phalo” apesar de falar sobre ele, toma a palavra, materializa o seu corpo na genderização assumidamente feminina. A violação da qual é vítima, associada ao silêncio forçado, traduz-se num recolher obrigatório da poetisa-fêmea na “retrete”, lugar da intimidade absoluta, onde a presença física do órgão sexual irradia através da sua função escatológica. Lopes recicla deste modo, deturpando-os, os tradicionais clichés associados à escrita feminina, enquanto testemunho da intimidade da mulher cuja produção escrita versa sobre o amor e o seu desespero, a paixão, o ambiente doméstico, maternal e rosado de uma poetisa-fêmea delicada que “toca viola”. Sem embargo, a força do vocabulário cru, “sujo” utilizado, quando se refere à poetisa-fêmea, põe em causa o universo idílico, “bestial” da mesma. A “retrete”, o verbo pronominal “calo-me” e a forma verbal “viola-a” violentam também o/a leitor/a ao tornar claro o destino destas poetisas. Longe de um mundo cor-de-rosa, no firmamento da escritora a luta trava-se pela sobrevivência, pois a sua escrita é imunda, obscena, vinda do buraco da retrete e do centro do seu corpo. O adjetivo “bestial”, pela sua dupla denotação, ganha preponderância, pois instila, de modo velado, a repugnância que sente a poesia encarcerada numa lógica social destrutiva. Dessa forma, é imprescindível atestar de que “eu estou viva”,

apesar de não escrever num gabinete. A poetisa-fêmea fala “do falo” pela mesma razão que, tautologicamente, repete “eu sou eu”; a redundância prova a existência do “eu” e sobretudo do “eu falo”. O “eu” da poetisa existe e fala, é voz e escrita, ou seja, memória fixada, registada, assinada. A nudez inicial sinaliza o nascimento desta mulher que expõe o âmago do ser poetisa, essência condensada no seu corpo, sinónimo não só da sua diferença, como também do seu sofrimento. Através do corpo presente da escritora, recuperar-se-ão as outras vozes, os outros corpos das poetisas-fêmeas violadas pelo “eu falo” dos poetas-machos que reduziram as suas palavras às margens da história.

Num artigo crítico de Anna Klobucka, intitulado, justamente, “Teoricamente Phalando: algumas observações sobre a sexualidade do discurso crítico em Portugal”, a professora universitária e estudiosa de literatura portuguesa de autoria feminina, inicia o seu ensaio afirmando: “uma das características salientes que, na área da produção artística portuguesa permitem distinguir a segunda metade do século XX das épocas precedentes, tem sido a ressonância cada vez maior de uma palavra literária feminina, veículo de participação activa das mulheres na vida e cultura nacionais” (1992: 169). Esta “participação activa” de um novo e diferente olhar cultural português será permitida pela mudança epistemológica operada pelo pós-estruturalismo dos anos sessenta do século anterior que arrasa as bases da tradição metafísica de teor cartesiano. O “erro de Descartes” não foi só “a separação abissal entre o corpo e a mente” e a afirmação da superioridade desta última, entendida como um “programa de software”. Foi também o de “descorporalizar” o “cogito” que centralizando a razão, o “logos”, os torna ideais transcendentais exteriores ao corpo (Damásio, 1997: 255-256).

Ora, apesar dos diferentes corpos existentes que, convencionalmente, se reagruparam sob as categorias “homem e mulher”, e o reconhecimento das diferentes experiências por eles veiculadas, mantém-se complexa a questão da “construção artística deliberada que é a *poiesis*”, pois, neste caso, trata-se de um nível simbólico e, por isso, “não pode deixar de considerar-se a questão do camaleónico fingimento da máscara poética” (Santos e Amaral, 1997: 2). Em consequência, distinguir entre “escrita masculina” e “escrita feminina” não será o empreendimento de mais frutífera produtividade; contudo, realçar os mecanismos textuais que constroem determinados padrões masculinos ou femininos levar-nos-á a uma reflexão de maior interesse no campo da análise e crítica literárias.

Neste âmbito, urge retomar as propostas de Jacques Derrida. O “fenómeno Derrida”, inaugurando uma nova estratégia de leitura, deslocaliza o olhar e lê, não a partir do exterior, mas sim no interior mesmo dos textos¹¹⁴. O filósofo francês contribuiu, de forma determinante, para a mudança deste *epistémé*, atacando a base da metafísica de origem cartesiana e reconfigurando todo o pensamento contemporâneo. A diferença será a geradora de todo o sistema ideológico e de toda a realidade que perdem a substância essencial. Do mesmo modo, o conceito de verdade absoluta deixará de existir tal como as classificações taxonómicas, já que nos encontramos num permanente estado de devir / *différance*¹¹⁵, no qual as

¹¹⁴Ver, por exemplo, Dominique-Antoine Grisoni, um dos discípulos do filósofo francês: “Il [Derrida] inaugure une stratégie de l'écart. Il déplace le regard. Non plus à l'extérieur, mais désormais à l'intérieur des textes. L'œil philosophe s'enfonce dans la chair du concept, décèle les plus infimes articulations qui tiennent soudés les couples opposés, raison/déraison, présence/absence, etc. c'est-à-dire ce qui constitue l'architecture de l'esprit métaphysique, et finit par tout faire exploser” (1983).

¹¹⁵As teorias do signo de Derrida inscrevem-se na corrente pós-estruturalista, oposta ao estruturalismo saussuriano no qual o significante reenviava diretamente ao significado e que veiculava todo o pensamento logocêntrico (centrado na palavra) em vigor desde Platão. Com a ajuda da escrita (do signo), o filósofo francês propõe uma teoria da desconstrução (do discurso) que põe em causa o fixismo da estrutura para propor uma ausência de estrutura, de centro, de sentido unívoco; a relação direta entre significante e significado já não cabe e operam-se assim

idiosincrasias / traços remetem constantemente para outros traços. Não há então verdades absolutas, identidades fixas e a contingência passa a ser a base do pensamento metafísico atual.

Os conceitos que emergem do pós-estruturalismo interseccionam-se com o espírito pós-modernista que anuncia o fim da verdade, da razão, do sujeito e da história. Entramos na “modernidade líquida”, de que já falamos, na qual o “outro” (o estranho, o desconhecido) é portador de incerteza e perigo potencial. Daí, paralelamente, a desejada edificação de discursos hegemónicos, produtores e produzidos por “jogos de verdade”, utilizados como instrumentos de poder que implantam um determinado tipo de saber normativo com o objetivo de perpetuar o poder estabelecido. Nestas relações de poder, inscreve-se a sexualidade que, segundo Foucault, foi discursivamente produzida e historicamente construída nas sociedades ocidentais:

depuis la pénitence chrétienne jusqu'à aujourd'hui, le sexe fut matière privilégiée de confession. (...) Or, l'aveu est un rituel de discours ou le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé. C'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car (...) l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier. (1976: 82-83)

A perspetiva de Foucault será particularmente relevante e produtiva no futuro desenvolvimento de diversos campos teóricos (Estudos Feministas, Estudos de Mulheres, Estudos LGBT, Teoria *Queer*) que propõem um novo entendimento dos conceitos vacilantes de género, sexo, homem, mulher e das suas interações com

deslizamentos de sentidos infinitos de um significante a outro. O termo *différance* provém de uma conferência de Derrida apresentada em 1968 à *Société française de philosophie*. Este conceito representa uma síntese do pensamento semiótico e filosófico do autor. O grafema “a” indica vários aspetos desta teoria: 1. a “différance” é a diferença que arruina o culto da identidade e o domínio do Mesmo sobre o Outro; ela indica que não há uma unidade originária. “Différer” (Diferir) não é ser idêntico. 2. A “différance” marca um espaçamento que se escreve (o a), que se vê, mas não se ouve. 3. “Différer” é movimentar, deslizar, espaçar. 4. A “différance” é o devir (luta contra os significados imobilizados); é o movimento dos significados que significam à margem, dado que não há significados transcendentais, originais e organizadores. A escrita da “différance” refere-se a ela própria visto que rompe com o significado e o referente.

a sociedade, a arte, a visão (hetero)normativa do mundo. É o próprio Foucault quem descreve o seu projeto de *A História da Sexualidade* como um projeto cujo objetivo seria

em suma, de interrogar o caso de uma sociedade que desde há mais de um século se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia, fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar. Gostaria de passar em revista não somente esses discursos, mas ainda a vontade que os conduz e a intenção estratégica que os sustenta. (1988: 14)

Na sua opinião, as práticas humanas não deverão obedecer a leis universais e transhistóricas ou espelhar a conduta de uma subjetividade una e indivisível. Importa sim, proceder ao estudo dos mecanismos de poder que investem os corpos, actos e comportamentos, com o objetivo de investigar os processos envolvidos, ainda que essa investigação seja sempre sujeita a reformulações. Numa perspetiva foucaultiana, a resistência é viável porque todo o poder confere ao sujeito possibilidade de agência, mesmo quando este é um poder opressor, pois o carácter relacional do poder

implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento de poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. E como onde há poder há resistência, não existe propriamente o lugar de resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social. (Machado, 2012: XIV).

Para Foucault, o objetivo da resistência seria o de alterar as relações de poder e, assim, encarar a política como uma forma de ética pela qual o indivíduo poderá optar.

Na mesma linha de pensamento, encontramos o contributo de dois filósofos também de língua francesa: Gilles Deleuze e Félix Guattari. Na sua obra conjunta, os dois teóricos valorizam o devir, em detrimento do ser e o fluir do tempo em detrimento de momentos fixos e estanques. Existir deverá ser conceptualizado em

termos de múltiplos e contínuos envolvimento que transformam o mundo. Os conceitos são construídos em rede, apelando a outros conceitos e respondem aos problemas de forma transitória e dinâmica em *agencements*, disposições não estáticas, que estabelecem uma corrente de ligações intermináveis entre determinadas multiplicidades. Esta visão rizomática do mundo em constante mutação, este processo contínuo de devir que permite uma expansão infinita de possibilidades, leva os dois pensadores a sugerir que a subjetividade é inexistente, já que seria uma superfície exterior projetada para o futuro na procura e invenção de novas inter-relações.

Neste contexto, que coloca em questão a posição androcêntrica, a “sociedade de homens” de que falava Adília Lopes, sublinha-se o pluralismo e o devir constante. É, desse feito, permitida a aparição efetiva das mulheres que serão “mais duras, mais cruéis, mais rigorosas. De lésbicas por isso nos chamarão: tendo nós de mulher deles apenas o corpo, não a vontade, o desgosto. Que de homens precisamos mas não destes” (Barreno *et al.*, 1998: 88). De facto, resistência, insurreição e transgressividade reúnem-se nas *Novas Cartas Portuguesas* e personificam, em Portugal, o desejo de viver de outros modos, procurando novos habitats. É assim potenciada a teorização do feminismo dos anos setenta e oitenta que recupera e valoriza, seguindo um “*continuum* materno”, nomes que prefiguram uma nova ordem simbólica. Em 1976, Adrienne Rich publica *Of Woman Born* (tradução espanhola utilizada *Nacida de mujer - La crisis de la maternidad como institución y como experiencia*, 1978) e pergunta-se como e quando as mulheres se perderam das suas genealogias, remetendo-nos aos gregos que teriam inaugurado um modelo de pares e relacionamentos em que excluía sumariamente da mitologia e da história literária o par mãe / filha,

destituindo-lhe assim, não só a visibilidade, mas também o poder, dado que a herança matrilinear - de avós, mães, filhas, bisavós, tias, madrinhas – é nula, visto que não possuem sequer os seus nomes, destinos e menos ainda património. A primordialidade de uma corrente feminina emoldura o planeamento richiano para quem “hasta que entre madre e hija, entre mujer y mujer, a través de las generaciones, no se extienda una línea de amor, confirmación y ejemplo, las mujeres errarán siempre en el desierto” (1978: 242-243). A linha de confirmação e exemplo presentificar-se-ia na noção de “continuum lésbico”¹¹⁶ usada por Rich num dos seus artigos mais influentes, “Heterossexualidade imposta e existência lésbica”. Nele, a autora define o conceito de “continuum lésbico” como “ uma gama de experiências ginocêntricas” (Rich, 1980: 643), ao longo da vida de cada mulher e da história. A poetisa e crítica americana enfatiza a ideia de que a heterossexualidade é uma instituição política imposta que retira o poder às mulheres¹¹⁷. Critica, desse modo, a sobrevalorização da heterocentricidade que

¹¹⁶Em 1980, Adrienne Rich deu a conhecer o famoso “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. Este artigo não é a celebração da maternidade, mas sim do lesbianismo e da livre expressão sexual. Neste trabalho, Rich propõe as bases da solidariedade entre mulheres a partir da imagem da mãe finalizando na imagem da lésbica. As lésbicas, como nota Rich, foram encaradas pelas feministas heterossexuais de forma invisível ou desviantes. No entanto, quando atentamos na identidade lésbica definida por Rich, enquanto “continuum lésbico”, voltamos às imagens maternas, mas de uma maternidade entendida fora do sistema marital e do relacionamento sexual com homens. Ao descrever o continuum lésbico, a poetisa e ensaísta norte-americana, recentemente falecida, mistura maternalismo, sensualidade e cuidado: “if we consider the possibility that all women (...) exist on a lesbian continuum, we can see ourselves as moving in and out of this continuum, whether we identify ourselves as lesbian or not” (Rich, 1980: 650-651).

¹¹⁷No mesmo sentido apontou Monique Wittig no artigo publicado em 1980, “La Pensée straight”, na revista *Questions féministes*, após uma primeira apresentação em inglês, dedicada às lésbicas americanas, na convenção da *Modern Language Convention*, em Nova-Iorque, em 1978. Analisando o aspeto fundador da naturalidade suposta da heterossexualidade no âmago das nossas estruturas de pensamento, Wittig realça que a heterossexualidade não é nem natural, nem dada; é sim um regime político. Importa então, para instaurar a luta de classes, ultrapassar as categorias homem /mulher, categorias normativas e alienantes. Nestas condições, ser lésbica, isto é, estar fora da lei da estrutura heterossexual, tal como da social e conceptual, surge como uma brecha, uma fissura que nos permite (re) pensar o que é dado como adquirido e natural. Escreve Wittig: “les discours qui nous oppriment tout particulièrement nous lesbiennes féministes et hommes homosexuels et qui prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c'est l'hétérosexualité, ces discours nous nient toute possibilité de créer nos propres catégories, ils nous empêchent de parler sinon dans leurs termes et tout ce qui les remet en question est aussitôt

diminui as escolhas e opções livres das mulheres. As feministas lésbicas encararam o lesbianismo como a quintessência do feminismo, pois as mulheres passaram a ser protagonistas das suas eleições aos níveis afetivo, sexual, social, político, alterando, assim, as relações de base patriarcal. Deste ponto de vista materializava-se “um tipo de relação revolucionária que tinha como norma a sororidade e o ginoafecto; a lésbica era também a mulher independente dos homens, a demonstração viva de que uma mulher sem homem é um ser humano completo” (Suárez Briones, 1997: 263). Não obstante, o próprio feminismo diluiu a centralidade da sexualidade lésbica, apoiado na premissa de que o discurso sobre o corpo é histórico e localizado, ao considerar erróneo estipular uma só identidade lésbica e ao ter em conta que o lesbianismo exemplifica uma das várias posições do e no discurso.

1.3 Um *continuum* materno

No caminho do “empowerment” das mulheres, torna-se evidente a emergência da voz literária feminina e a derrumba do império da machocentralidade e dos seus satélites. Eduardo Lourenço confirma-o, sustentando que “nenhum fenómeno cultural foi mais importante, nas últimas décadas, que o do ascendente literário representado pela criação feminina. Nenhum fenómeno ético e sociológico mais decisivo que a rutura do universo erótico milenário do macho ibérico” (1994: 278). Entrando em rutura e repescando as raízes submersas da sua árvore genealógica, as “novas mulheres portuguesas” reconstroem e reformulam. Na sua

méconnu comme 'primaire'" (1980: 48). Para minar estes discursos opressores, a francesa propõe o fim do próprio conceito de mulher, pois este só faz sentido numa sociedade heteronormativizada: “Qu'est-ce que la femme? (...) Franchement c'est un problème que les lesbiennes n'ont pas, simple changement de perspective, et il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car 'femme' n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes” (*ibid.*: 53).

genealogia, aparece, por exemplo, Virgínia Woolf, um dos elementos desta cadeia do ser feminino que, em *A Room of One's Own* de 1929, coloca duas condições, aparentemente banais e simples, para que uma mulher se torne escritora: "(...) a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction" (1977: 7). O postulado pragmático da criadora da irmã de Shakespeare sublinha o afastamento da mulher, neste caso da mulher autora, da esfera do poder literário, canonicamente masculina, e o seu enclausuramento no espaço tradicional feminino: a casa, o quarto, o espaço doméstico. No entanto, Woolf relembra que "she [Shakespeare's sister] lives; for great poets do not die; they are continuing presences: they need only the opportunity to walk among us in the flesh" (*ibid.*: 122). A carne, o corpo, marcas físicas biologicamente diferenciadoras, não permitem todavia por si só definir, se tal existir, a essência feminina.

Simone de Beauvoir, um dos nomes mais destacados dos primeiros feminismos e progenitora simbólica das futuras feministas, definia, no primeiro volume do *Segundo Sexo (Le Deuxième Sexe)* e no capítulo intitulado "Les données de la biologie" que a mulher, de forma simples e simplista, é "une matrice, un ovaire, elle est une femelle: ce mot suffit à la définir" (1976, vol.I: 35). Desconstruindo os fatos e mitos, no seu segundo volume, *L'expérience vécue*, Beauvoir estabelece o axioma essencial do seu pensamento: "on ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin" (1976, vol. II: 13). Ultrapassados os condicionamentos biológicos, Beauvoir adverte na conclusão do segundo tomo da sua obra:

c'est dire que le drame ne se déroule pas sur un plan sexuel; la sexualité d'ailleurs ne nous est jamais apparue comme définissant un destin (...). La lutte des sexes n'est pas immédiatement impliquée dans l'anatomie de l'homme et de la femme. En vérité quand on l'évoque, on prend pour accordé qu'au ciel intemporel des idées se déroule une bataille entre ces essences incertaines: l'Éternel féminin, l'Éternel masculin (...). (*ibid.*: 644)

As duas citações de Beauvoir aqui apresentadas levantam os problemas basilares que nortearão as posteriores reflexões teóricas dos feminismos, quer no âmbito anglosaxónico, quer no espaço francófono. Com efeito, a herança da filósofa francesa será aproveitada, a partir de então, para distinguir dois dos conceitos fulcrais das teorias feministas: sexo e género. A desnaturalização destas determinações culturais abre caminho a uma mudança do protocolo de leitura do ser e, conseqüentemente, do mundo. O feminismo dos anos sessenta e setenta concentrou-se na crítica aos estereótipos masculinos, ao domínio histórico do homem na sociedade e à forma como esse domínio vertia no emudecimento da voz da mulher, como distorcia as suas vidas e relegava tudo o que lhes dizia respeito para um plano periférico. A par de importantes contributos, alguns já referidos no capítulo anterior, como os de Germaine Greer (*The Female Eunuch*), Kate Millet (*Sexual Politics*) ou ainda Betty Friedan (*The Feminine Mystique*), Adrienne Rich publica em 1970, "When we Dead Awaken: Writing as Re-vision", no qual denuncia a opressão da mulher e o silenciamento da sua voz, inspirando uma nova vaga da crítica literária feminista que visava desconstruir o cânone literário até então claramente misógino.

Beauvoir reconfigura igualmente o pessoal como político, fixando o feminismo como luta política empenhada contra a opressão patriarcal que desembocará, por exemplo, no grito de liberdade de Maio de 1968. Esta crítica da

razão patriarcal¹¹⁸, para a qual deve tender a crítica feminista, será envolta na filosofia existencialista experimentada pela própria Beauvoir que considera o sujeito enquanto existência em devir, projeto sempre em processo, eleitor das suas escolhas e não essência fixa e imutável. Marco incontornável da teorização feminista, Beauvoir foi alvo de vários matricídios simbólicos, sendo o mais destacado o do grupo das pensadoras francesas de “Psychanalyse et Politique” (Psy & Po), encabeçado por Luce Irigaray e Hélène Cixous. Com efeito, as psicanalistas estruturalistas, cujo pensamento se desenvolve na pátria de Beauvoir, recusam o paradigma fenomenológico e existencialista desenvolvido pela autora de *Le Deuxième Sexe*. Uma das razões apontadas é, provavelmente, o facto de Simone de Beauvoir personificar um ideal feminino burguês que não assentava ao grupo revoltoso. Da mesma maneira, é pertinente notar que Irigaray, Cixous e Kristeva¹¹⁹, porta-estandartes do feminismo da “différence”, são / sentem-se estrangeiras em França, país que as acolhe e lhes permite fermentar a ideia da diferença, talvez vivenciada na própria pele. Cixous, por exemplo, diz-nos que nasce de forma acidental na Argélia francesa o que a torna uma “Algerian French’ girl whose multiple national, racial and gendered identities (her ancestors Christians and Jews)” (Robbins, 2000: 173) vincam, de sobremaneira, a sua diferença. Esta distinção, patente na árvore genealógica das três pensadoras citadas, pode contribuir para levantar o véu sobre a animosidade entre a filósofa existencialista e estas três teóricas feministas.

¹¹⁸Cf. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, título da obra da filósofa feminista espanhola Celia Amorós, estudiosa e crítica do pensamento beauvoiriano.

¹¹⁹Luce Irigaray nasceu em 1930 em Blaton, na Bélgica e Hélène Cixous em 1937, em Oran, na Argélia francesa. Quanto a Julia Kristeva, nasceu na Bulgária em 1941. Rosi Braidotti enfatiza também esta particularidade, sublinhando que a identificação da identidade feminina com uma espécie de exílio planetário chegou a ser um “topos” dos estudos feministas e “escritoras tales como Hélène Cixous, judía parisiense nacida en Argelia, y la belga francesa Luce Irigaray hicieron hincapié en este punto” (Braidotti, 2000: 56).

Refundando uma genealogia especificamente feminina, uma nova ordem simbólica, Julia Kristeva, elemento próximo de Psy & Po, (in)define a mulher “qui n’est jamais ça”, e começa por deixar claro que “ser mulher” é tão absurdo como “ser homem”. Seguindo as propostas da autora de *Polylogue*, obra na qual encontramos o artigo “La femme, ce n’est jamais ça”, originado por uma entrevista feita por um grupo de mulheres de “Psy & Po”, diremos que a mulher é o inominável, o isto: “J’entends donc par femme ce qui ne se représente pas, ce qui ne se dit pas, ce qui reste en dehors des nominations et des ideologies” (Kristeva, 1977: 519). Daí a recusa de uma igualdade, de um feminismo igualitário que equipararia masculino e feminino, dado que ambos seriam vítimas da construção da razão patriarcal. A diferença exposta pela dualidade de géneros não pode ser reclamada, nem abolida; trata-se de uma ordem dual, de sentido quase existencial ou ontológico que não é nem cultural, nem biológico, simplesmente é.

Por seu lado, Irigaray defende que a mulher, tal como a sombra da caverna platónica, é o “outro”, projetada como objeto pelo sujeito masculino. Em *Speculum de l’autre femme* (1974), o corpo feminino constitui-se como lugar da diferença simbólica e o prazer –*la jouissance*– como a maior ameaça ao discurso masculino. Mulher sexualmente definida como múltipla e não, exclusivamente, “uma”, a mulher irigarayana goza do prazer de um sexo que “não é”, invisível, porque “escondido” no interior corpóreo, numa sociedade que privilegia a exibição falomórfica: “elle n’est ni une ni deux. On ne peut, en toute rigueur, la déterminer comme une personne, pas davantage comme deux. Elle résiste à toute définition adéquate” (Irigaray, 1977: 26). A essência feminina reside, então, na especificidade do corpo, na “jouissance” e nos lábios que proferem uma “écriture féminine”, considerada como única reação possível à cultura patriarcal. A ética da

diferença sexual será, para a feminista Irigaray, um movimento em direção ao outro (sexo) como paradigma de um novo modo de se relacionar com o outro, incluindo a outra mulher. A diferença sexual é assim enfatizada de forma a afirmar a subjetividade feminina. Esta questão e o seu corolário –a aparente contraditória posição do sujeito feminino– reaparecem num contexto mais politizado e menos literário: o do feminismo da diferença italiano.

O texto / manifesto do grupo da Livraria de Mulheres de Milão intitulado, na sua tradução espanhola, *No creas tener derechos – La generación de la libertad femenina en las ideas de un grupo de mujeres* (1987, edição italiana original e 1991 para a tradução espanhola) pretende ser uma sorte de biografia coletiva, recordatório da história do feminismo italiano e, ao mesmo tempo, divulgadora de dito feminismo. O feminismo da diferença sexual em Itália emerge da aparição do *Manifiesto de Rivolta Femminile* (1970); do livro da feminista Carla Lonzi¹²⁰, *Escupamos sobre Hegel* da mesma data, e de trabalhos do grupo de Milão cuja Livraria de Mulheres foi criada em 1975.

A teorização de Irigaray, cimento do pensamento da diferença italiano, fomenta a necessidade de criar uma economia feminina homossexual e uma genealogia materna para servir de contrapeso à monossexual economia masculina que conhecemos como patriarcado.

¹²⁰No livro *Escupamos sobre Hegel – La mujer clitorica y la mujer vaginal*, Carla Lonzi, considerada como uma teórica feminista de extraordinária importância e ponto de referência anterior aos escritos anglosaxónicos, atesta: “el problema femenino es, ‘por sí mismo, medio y fin’ de las mutaciones sustanciales de la humanidad. No necesita un futuro. No hace distinciones entre proletariado, burguesía, tribu, clan, raza, edad, cultura. No viene ni de arriba ni de abajo, ni de la élite, ni de la base. No está dirigido ni organizado no es difundido ni tiene propaganda. Es una palabra nueva que un sujeto nuevo pronuncia, y confía al instante mismo su difusión. Actuar se convierte en algo simple y elemental” (1981: 44).

1.3.1 A ordem simbólica de Muraro

As feministas italianas, reagrupadas no coletivo da Livraria de Milão desenvolveram, a partir dos pressupostos da filósofa francesa, a noção controversa de “*affidamento*”¹²¹, uma prática que envolve o reconhecimento simbólico da mulher por outra mulher, numa relação equitativa. Conceptualmente, a “*mãe simbólica*” e a relação de “*affidamento*” representam os dois eixos sobre os quais se constitui o feminismo da diferença nascido em Itália. Luisa Muraro, um dos seus membros fundadores, reconhece que o maior contributo de Irigaray à política de mulheres é a sua formulação de uma “*genealogia feminina*” e da relação simbólica mulher-mulher. Assim, o “*saber amar a mãe*” torna-se, na ótica de Muraro, o sentido do ser, pois permite instaurar uma ordem simbólica autêntica e essencial: “*io affermo che saper amare la madre fa ordine simbolico (...) Il saper amare la madre mi ha dato o restituito l’autentico senso dell’essere e di cio ora conviene che io parli distesamente (...) traducendo nelle vite adulte l’antica relazione con la madre per farvela rivivere como principio di autorita simbolica*” (1992: 21, 25, 35). Num artigo publicado em inglês, “*Female Genealogies*”, presente numa obra coletiva sobre a receção de Luce Irigaray, Muraro, leitora e seguidora de Irigaray, valida a inevitabilidade em criar uma ordem ética entre as mulheres que teria, pelo menos, duas dimensões: uma dimensão vertical –“*the genealogical mother-daughter axis*”– e uma dimensão horizontal, o já conhecido “*axis of sisterhood*” (1994a: 323-324). Deve acentuar-se o facto que a reintrodução/revisitação do termo “*mãe*” e a criação de genealogias femininas

¹²¹“*Affidamento*”, que em italiano se refere à figura jurídica da “*custódia*”, tem, contudo, outras conotações. Por essa razão mantém-se, na tradução espanhola, o termo em italiano para que reflita a conjugação dos vários significados desta palavra, tais como: confiar, apoiar-se, deixar-se aconselhar, deixar-se dirigir.

deflagram como temáticas recorrentes no discurso político e literário atuais¹²². A pensadora italiana defende este ponto de vista e remata: “I think we are witnesses and protagonists of a change that has to do with women’s relation to the figure of the mother, and, consequently, with the meaning of sexual difference. Knowing how to love the mother is the basis of our liberation” (*ibid.*: 331). Neste “corps-à-corps avec la mère”, título de uma apresentação feita por Irigaray em Montreal no âmbito da quinta conferência sobre as mulheres e a saúde mental –“Women and Madness”–, reitera-se a relação umbilical com a mãe, primeiro corpo, primeiro amor que conhecemos e chamado, por Irigaray, de “primeira homossexualidade”, por oposição a uma “homossexualidade secundária” que seria o amor de mulheres por outras mulheres/irmãs. Segundo a própria Irigaray, “this love is

¹²²Maria Isabel Barreno, uma das célebres “três Marias”, escreveu entre 1969 e 1977, *A Morte da Mãe*, cuja escrita acompanhou a produção das *Novas Cartas Portuguesas*, tal como já o destacamos na nota de rodapé número 56. Quando entrevistada pelo programa televisivo *Câmara Clara*, Isabel Barreno conclui: “não é fácil mudar o que está profundamente enraizado nos seres humanos como mapa da realidade” (Barreno, 11 de Abril de 2012), referindo-se à avalanche machista que perpassa, ainda hoje, pela sociedade portuguesa. Em artigo sobre a construção do feminino em Maria Isabel Barreno, Maria de Fátima Marinho confirma que “o universo romanesco de Maria Isabel Barreno dá importância especial às relações familiares, sejam elas as de marido e mulher ou as de um núcleo que se estrutura em torno de códigos tacitamente aceites, mas que começam a ser postos em causa por mulheres conscientes do papel redutor e reprimido que a sociedade lhes reservou. As obras publicadas até meados da década de 1980 refletem de modo premente e obsessivo essa condição feminina, que começa a questionar-se sobre a imutabilidade de uma sociedade que não consegue assimilar um contra-poder que fará sombra ao discurso masculino, estabelecido por séculos de incontestado domínio” (2006: 203). A consecução destas genealogias femininas, em especial no campo autoral, encontra-se na obra de escritoras que escrevem sobre mulheres e dialogam com outras autoras a quem acabam por dar um lugar na linhagem feminina que estabelecem. Textos como *Mas allá de las máscaras* da chilena Lucía Guerra ou *Reunião de família* da brasileira Lya Luft apresentam este tema da mulher que se olha no espelho e indaga sobre a sua identidade. O popularíssimo *A casa dos espíritos* de Isabel Allende, com a genealogia feminina criada a partir da presença de mulheres de uma mesma família, apresenta um modelo seguido por muitas autoras que aparecem nos anos 80 e 90. Em território português, é exemplo Inês Pedrosa e o seu último romance, *Dentro de ti ver o mar* (2012) no qual Rosa, a protagonista, Farimah, uma engenheira iraniana e Luísa, filha bastarda de um aristocrata, buscam a sua identidade e tecem uma sororidade solidária. No mesmo ano, Dulce Maria Cardoso publica *O Retorno*, o primeiro caso sério de reflexão literária sobre os 500 mil retornados que aterraram em Portugal em 1975, no qual é de relevar o tratamento dado à figura da mãe. Convém ainda notar a recuperação contemporânea da figura de Mariana Alcoforado no intuito de estabelecer uma genealogia lusa de autoras. Desde as *Novas Cartas Portuguesas* até Adília Lopes, passando pelo romance *Mariana* da luso descendente Katherine Vaz, ou ainda o romance de estreia de Cristina Silva, *Mariana, Todas as Cartas*, há uma re-utilização, por parte destas escritoras, da figura de Mariana à qual dão vida na sua função discursiva de autora e talvez mãe simbólica de uma escrita de autoria feminina portuguesa.

essential if we are to quit our common situation and cease being the slaves of the phallic cult, commodities to be used and exchanged by men, competing objects in the marketplace” (1993: 20). Mas, de facto, neste texto fundamental para a concepção da teoria do “continuum materno” de Muraro, a pensadora italiana faz notar que o tema da genealogia feminina aparece tarde no trabalho de Irigaray e deduz que a ativação da consciência política da feminista francesa far-se-á graças ao encontro, no terreno, de mulheres políticas empenhadas:

the theme of female genealogies is only found in the second kind of work (the spoken, mostly lectures which were later put into written form). It appears for the first time in the 1980 Montreal lecture called “Le corps-à-corps avec la mère / Body against Body: in Relation to the Mother”. It is therefore a theme that appears relatively late, connected with the practice of oral teaching, a nonacademic form of teaching almost always requested and often organized by women for women. (1994a: 319-320)

O ponto áureo desta ativação política de Irigaray atingir-se-á na leitura de 1986, “The Universal as Mediation”, na décima-sexta conferência anual sobre Hegel, na Universidade de Zurique. Este ensaio é, de acordo com Luisa Muraro, “Irigaray’s most significant in its philosophical and political commitment” (*ibid.*: 326) e relaciona-se com um fresco medieval sobre o fim do mundo que representaria uma possível transição para um mundo novo. Com este ensaio, a filósofa francesa acresce o pendor político à genealogia feminina marcada pela diferença e complementaridade. A identidade feminina irigariana recupera uma mitologia especificamente feminina com as suas “deusas” e “mulheres divinas”¹²³, com a sua proposta de mudança das regras linguísticas para pôr, em palavras, a diferença sexual que “en tanto que punto de llegada, se convierte también en punto de partida” (Posada Kubissa, 2006). Porém, ao assumir como natural a ordem simbólica masculina estabelecida, ao pretender que esta ordem masculina

¹²³A própria Luisa Muraro falará do “Deus das mulheres” num livro que exalta a experiência corporal de Deus como prática política, em *El Dios de las mujeres* (2006).

se complementa com a feminina e que cabe à mulher encontrar a sua própria linguagem e participar no género humano desde a sua única diferença universal que é a sexual, a pensadora da “ética da diferença sexual” reduz, ainda segundo Posada Kubissa, o alcance da luta feminista.

A mulher de Irigaray é, de facto, “the primary matter and the foundation stone, whose silent presence installs the master in his monologic mode” (Braidotti, 1994: 122-123). Redefinir a subjetividade feminina implicará, na perspetiva irigariana, falar como uma mulher, embora o sujeito mulher não seja uma unidade essencial e uniforme já que se define a partir de várias coordenadas como a raça, a classe, ou etnia. Este novo sujeito seria então, nas palavras de Braidotti, “the site of intersection of subjective desire with willfull social transformation” (*ibid.*: 123). No entanto, o sujeito irigariano vincula-se à matéria (“matter”) e associa-se etimologicamente à “mater” (mãe). Assim, a especificidade da sexualidade feminina, o sentido e a divindade desta mulher reevia-nos à fundação maternal. Nesta linha de pensamento, privilegiar-se-á a procura de uma genealogia feminina através da imersão no imaginário materno. Neste sentido, ser mulher passará também por uma clara afirmação da identidade explicitamente sexual e diferenciada, cimentada por um estratégico e re-essencializado “embodiment”. Nas palavras da própria Luce Irigaray:

we women, sexed according to our gender, lack a God to share, a word to share and to become. Defined as the often dark, even occult mother-substance of the world of men, we are in need of our subject, our “substantive”, our “word”, our “predicates”: our elementary sentence, our basic rhythm, our morphological identity, our generic incarnation, our genealogy. (1993: 71)

No feminismo italiano da diferença expresso por Muraro, também referência do grupo de filósofas “Diotima”¹²⁴, saber amar a mãe restitui, como salientamos, o autêntico sentido do ser que passa, inevitavelmente, pela linguagem. De facto, para a italiana, “saper parlare vuol dire, fundamentalmente, saper mettere al mondo il mondo e questo noi possiamo farlo in relazione con la madre, non separatamente da lei” (1992: 49), dado que “la mia storia comincia con la relazione con mia madre” (*ibid.*: 102). E se cada história começa com a relação que estabelecemos com a mãe, a história de Muraro começou dificilmente, visto que a primeira parte da sua obra principal explica, precisamente, a dificuldade em começar a dar-se conta de que a figura maternal não é inimiga da independência simbólica, mas sim a razão do ser e da ordem simbólica à qual pertence¹²⁵.

1.3.2 Adília, filha da mãe

A relação maternal evidenciada nas perspetivas de Irigaray e Muraro revela-se tema determinante na genealogia que estabelece Adília. Torna-se, do mesmo modo, de fulcral importância quando associada com a poesia profanadora que pratica a autora. Se Adília é, nas palavras de Nuno Júdice, “responsável pela demolição do edifício do século XX”¹²⁶, esta demolição é também a da casa

¹²⁴A comunidade Diotima, da qual fazem parte não só Luisa Muraro como também Chiara Zamboni, é “un fruto avanzado del movimiento político de las mujeres; pertenece en todo y por todo al pensamiento político de los años ochenta (...) con objecto de elaborar colectivamente un tipo de política nueva, una política de libertad femenina no coartada en ciertos lugares y tiempos, sino ganada en la realidad social en la que vivimos, que para nosotras es la Universidad de Verona” (Muraro e Zamboni, 1990: 195, 199). O artigo em que Muraro e Zamboni definem as características deste grupo foi publicado no livro *Diotima Mettere al mondo il mondo* das edições La Tartaruga, em 1990. Consultamos a tradução espanhola de Adriana Guadarrama.

¹²⁵De facto, o primeiro capítulo da obra *L'ordine simbolico della madre* intitula-se “La difficoltà di cominciare” e explica a dificuldade em nos darmos conta do sentido do nosso ser: “saper amare la madre”.

¹²⁶A opinião de Júdice foi emitida durante o Colóquio internacional *A poesia portuguesa e o imaginário europeu*, realizado na Universidade de Utrecht, em junho de 2007 e é citada por Célia Pedrosa em “Adília e Baudelaire: Leituras do Fim”, Alea, 2007.

materna que, por antonomásia, surge representada pelo nome próprio no interior do qual viveu a sua infância e parte da sua vida adulta¹²⁷. Nas ruínas de Maria José nascerá a etérea Adília, filha de mães multiplicadas, irmã de Mariana e de todas as Marias, Anas, Martas, princesas, seres sobrenaturais, génios da ciência e da literatura, seres vivos e seres mortos que povoam as suas histórias. A escrita converte-se na sua matriz, na sua única mãe, outorgando-lhe o direito de recomeçar constantemente, repetir, como numa lengalenga da sua infância, as histórias da sua / nossa vida. A poetisa re-une, põe lado a lado, em comum, a multiplicidade da linguagem e da vida conjugando-as, desdobrando-as até à impropriedade, à impessoalidade, ao incessante rascunho. Mostra a ilusão de acreditarmos na posse real e efetiva de bens, da língua, de nós próprios. Tudo é de todos. E todos pertencem ao mesmo universo, à mesma cadeia do ser, a uma ordem simbólica onde a(s) figura(s) materna(s) adquire(m) uma importância inquestionável. A mãe adiliana é um vitral composto por diferentes pedaços que originam uma identidade feita de feixes de luz (e de ar), uma identidade multiplicada e quase pacificada na escolha do pseudónimo autoral.

Na junção sinestésica que oferece a sua escrita, a autora sublinha a articulação entre o princípio (a origem, a mãe), o fim e a continuação do fim. Reconhece Lopes: “a relação com a minha mãe é sombria, cheia de sombras. Mãe e filha são como duas árvores que estão perto: vivem e morrem das sombras que fazem uma à outra reciprocamente” (2009: 588). Apelando ao título do livro onde

¹²⁷Tal é comprovado, desta vez, através da sua biografia exposta no sítio eletrónico da Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas (DGLB). Adília “tem vivido sempre nesta cidade [Lisboa] e na mesma casa, habitada pela família de sua mãe desde 1916. Desde 1982 que vive com gatos” (Centro de Documentação de Autores Portugueses, 2005).

encontramos esta afirmação (*Le Vitrail la nuit * A árvore cortada*), a árvore cortada poderá representar a morte simbólica da mãe e da primeira infância. A relação sombria entre mãe e filha esboça-se, também, na recuperação da imagem religiosa, ética e estética da queda. Contando um dos seus episódios de infância, Adília lembra que “gostava de cair. Há nisso, talvez, masoquismo, perversidade. Mas também há sentido de responsabilidade porque as bonecas eram minhas filhas e uma mãe não deixa cair as filhas no chão” (*ibid.*). No movimento antagônico e complementar da queda e da elevação, o sujeito poético inscreve a sua origem através de uma mãe-árvore que se corta para dar novos frutos. Assim propõe Lopes, com a ajuda do símbolo da árvore-mãe, a busca da totalidade, da junção das raízes e do fruto que há-de vir, procurando a “linha de amor, de confirmação e exemplo” de que falava Adrienne Rich. Esta busca complementa-se na re-união transgressora e profanadora do bem e do mal, de Deus e do Diabo. Uma atualização do fim onde tudo se recupera num fazer poético encarado como “exercício de perda do seu próprio fundamento, de todo fundamento” (Pedrosa, 2007: 129).

2. Uma escrita (im) pessoal

Num artigo intitulado “O passado e o presente” (1999), Fernando Pinto do Amaral observava que uma das questões com que a poesia portuguesa destes últimos anos se tem debatido diz respeito aos modos de assumir a subjetividade, o seu “próprio fundamento”. Assim, enquanto alguns poetas dos anos 70 e 80 desenvolveram um lirismo assumidamente confessional, outros seguiram a via de uma “contenção expressiva, assente num discurso mais elíptico, mas nem por

isso deixa de reflectir uma forte carga emocional” (Amaral, 1999). Adília Lopes, sobretudo na última parte da sua produção poética, tende a aproximar-se desta “contenção expressiva”, embora fortemente carregada a nível emocional e subjetivo. Numa entrevista, datada de junho de 2008 e presente na edição especial 10 anos da revista de poesia *Inimigo Rumor*, Célia Pedrosa interroga a poetisa sobre a presença marcada do “eu”, “sem desdobramentos em outros personagens, como em livros anteriores”, num dos derradeiros livros *Le Vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006) e a sua associação ao espaço doméstico da casa que, por um processo de metonímia, se refere à subjetividade mesma:

C.P.: - Ainda não fiz nenhum estudo sistemático, organizado da sua poesia, mas nesse livro eu noto que tem uma presença muito grande do “eu”, sem desdobramentos em outros personagens, como em livros anteriores. Tem muito de sua casa, quero voltar para casa, não quero mais a rua...Eu me lembrei de Proust, do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, onde sempre o narrador retorna ao espaço da casa, e do quarto... Você também vê em *Le Vitrail* essa presença mais forte de um “eu” poético?

A.L.: - Também. A princípio, nos anos 80, eu escrevia romances em verso. Aquilo era ficção. Agora não quero mais que seja ficção. (Pedrosa, 2008)

Privilegiando a rarefação do texto e a atomização da palavra, o esvaziamento do texto poético adiliano acompanha, em paralelo, a limitação das tiragens dos livros editados nestes últimos anos. Em 2010, um ano após a *Dobra*, assistimos a uma viragem espacial do rumo inicialmente tomado pela criadora. A editora Assírio & Alvim publica *Apanhar Ar*, com desenhos feitos pela autora quando era criança. O livro abre com dois versos que podemos considerar programáticos da sua “nova” produção poética e da mudança encetada: a “Musa parca / musa muda” substitui a musa falante do poema de 1987 do livro *A Pão e Água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)* que, como a Pítia, oraculizava o futuro do seu cantar:

A minha Musa antes de ser

a minha Musa avisou-me
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 (2009: 63)

Será, porventura, sintoma desta língua cortada e perdida, a escassez da sua recente poesia. Escassez não só a nível textual, como também a nível dos exemplares tirados: de 2000 exemplares da *Obra*, passamos a 750 para a *Dobra*, 400 para *Apanhar Ar* e terminamos, em 2011, com 15 exemplares de *Café e Caracol*.

Eclode a questão óbvia: qual a razão desta mudança de direção? Esta pergunta ressoa num outro questionamento feito por Adília, em primeiro lugar, em 2003 e encontrado, uma vez mais, nas Notas da autora ao livro *César a César*:

Para que servem poetas
em tempos de pobreza?

Para que servem poetas?

Para que servem
tempos de pobreza? (2009: 657)

e em 2006 no texto final do poemário *Le Vitrail la nuit * A árvore cortada*: “Haverá uma beleza que nos salve?” (2009: 601-602). Ambas interrogações desvendam linhas do pensamento impessoal da autora. Em tempos cruéis, onde os “textos ensanguentados” são também “textos / sagrados”, a beleza poética não nos salva, “só a bondade”, a caridade e a partilha. A arte é assim “feita para construir a paz”, pois “um dia não muito longe não muito perto seremos felizes e vivos para sempre porque verdadeiramente carinhosos, isto é, caridosos” (*ibid.*: 657). Se a poetisa se torna “reparadora de brechas”, *Café e Caracol*, contendo gravuras

originais de oito artistas gravadores, poderá ser rececionada como um ato de generosidade. Com efeito, a importância desta publicação não tem que ver com os genéricos “poemas de Adília”, mas sim com a possibilidade de dar visibilidade social a um ofício ameaçado de extinção.

Contudo, e de forma simultânea, ao tornar-se cada vez mais escassa, a ficção dos seus textos dá lugar a uma expressão da subjetividade mais verdadeira, mais apegada ao labor poético, ao ofício manual, à arte do fazer que Adília Lopes põe em prática na sua escrita. A opção incontestável pelo afã poético, nesta última fase criativa, patenteia-se nos desenhos que encontramos no seu antepenúltimo livro editado. Ao acentuar a parte material da escrita poética, embora com desenhos oriundos da sua infância, a autora evidencia também o pendor metateórico da sua escrita e a impreterível junção salvífica das artes, reunidas num só corpo. Por outra parte, assistimos, nas suas produções poéticas recentes, a um crescendo do número de questões que os textos acima citados comprovam. Parece-nos que a insistência no questionamento é elucidativa da intervenção política pretendida pela artista. Neste sentido, fazemos nossas as palavras de Helena González Fernández quando, analisando o conjunto poético *Estremas* de Ana Romani, declarava: “es el cuestionamiento, y no la afirmación, lo que tiene una intención transformadora, dirigida a la segunda persona, que debe asumir su responsabilidad en el proceso de cambio, que debe asumir que es en lo personal donde debe tener lugar la revolución en primer lugar” (2013: 22).

Com efeito “la lírica constituye un punto crucial en la reflexión teórica general sobre el hecho literario por la diversidad de cuestiones que suscita y la relevancia que ellas adquieren” (Cabo Aseguinolaza, 1999: 15). A propensão metateórica do discurso lírico permite que seja o terreno idóneo para a

problematização de questões atinentes, como no caso adiliano, ao gênero (literário e sexual), ao uso (a)poético da linguagem e às normas instituídas (do cânone literário e da sociedade). De facto, destruindo as fronteiras genéricas e a suposta essência da linguagem poética herdada do Romantismo e vigente nas várias teorizações poéticas¹²⁸, Adília Lopes mostra quão efêmero é o “gênero”, tanto a nível literário e canônico, como as convenções ligadas ao gênero ao nível do próprio sujeito humano, ou seja, “gender” e “genre” partilhariam a mesma fragilidade constitutiva. Como nota o poeta e professor António Ladeira:

a questão da articulação entre *gender* e *genre* é extremamente produtiva em Adília Lopes. A poeta portuguesa escolhe o gênero lírico – embora na sua vertente paródica, irónica, provocadora, pós-moderna por excelência – conhecendo bem os riscos que se colocam às mulheres-poetas. Estas, para vingarem como escritoras, necessitam de construir uma genealogia a partir de materiais (ou antepassados) fragilíssimos ou não-existent; devem ultrapassar, evocando Bloom, para além da “ansiedade da influência”, a “ansiedade da autoria” – a que Susan Stanford Friedman chama “genre anxiety”. (2007)

O poema IPQ, anteriormente citado, rejeita os “a-normais”, os que saem da norma, tal como, de forma simultânea, o cânone / as instituições literárias rejeitam tudo o que a doxa poética não previu ou fixou no seu regulamento. Podemos, desse modo, entender a rejeição que a escrita de Adília provocou nos círculos mais fechados do cânone poético-literário ou, pelo menos, o estranhamento que desencadeou nos que a conheceram através do circo mediático que montou. Ao enfatizar a escolha pelo texto poético, sublinhamos que a opção adiliana por esta tipologia da escrita reforça a instabilidade de uma produção artística à margem,

¹²⁸O teorizador francês, Jean-Marie Schaeffer, num artigo intitulado, na tradução espanhola, “Romanticismo y Lenguaje Poético”, lembra que a maioria das poéticas atuais depende profundamente dos conceitos elaborados pela poética romântica, personificada no Círculo de Jena. Sublinha, desta forma, que a poética romântica se concentra, em particular, em dois pressupostos: por um lado, a existência de uma linguagem poética e, por outro, o carácter motivado dessa linguagem. Schaeffer colocar-se-á então as seguintes questões: “¿cuál es el estatuto lingüístico de la noción de *motivación del signo lingüístico en poesía?*; ¿cuál es la pertinencia (siempre lingüística) de la noción de *lenguaje poético?*” (1999: 57-58).

des-centrada e pós-moderna na forma paradoxal em que apresenta tendências contraditórias. Pseudónimo apoético de uma mulher que coleciona dias e arruma a sua casa, organizando a dispersão caótica do mundo, Adília nunca está onde se espera, pois “a palavra ‘poesia’ designa uma rede de textos cuja identidade discursiva é instável, precária, mutável e moldável: plural, em suma. Talvez o maior desafio para quem lê poesia seja dar atenção a essa instabilidade sem lhe impor critérios desajustados” relembra, numa recente entrevista, Rosa Maria Martelo (2012).

2.1 A (im)personalidade adiliana

A pluralidade de Adília reencontra-se nos quatro adjetivos empregados por Martelo para definir a identidade discursiva dos textos poéticos. Instável, precário, mutável e moldável caracterizam o discurso poético da lisboeta convertido num “devir mulher” da poesia. Retomando o conceito de “devenir” explanado por Deleuze e Guattari (1980), encararemos a etapa de “devenir-femme” essencial, sendo a pré-condição e o necessário ponto de partida para o processo de devir. Esta referência à mulher não diz apenas respeito a mulheres empíricas mas a posições topológicas, entidades não moleculares, que emitem partículas “qui entrent dans leur apport de mouvement et de repos, ou dans la zone de voisinage d’une micro-féminité, c’est-à-dire produire en nous-mêmes une femme moléculaire, créer la femme moléculaire” (Deleuze e Guattari, 1980: 338). Falando de Virginia Woolf e do seu ponto de vista relativamente a uma escrita propriamente feminina, os filósofos franceses assinalam

[qu’]elle s’effare à l’idée d’écrire “en tant que femme”. Il faut plutôt que l’écriture produise un devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de

parcourir et d'imprégner tout un champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir. (...) Ils deviennent-femme en écrivant. C'est que la question n'est pas, ou n'est pas seulement celle de l'organisme, de l'histoire et du sujet d'énonciation qui opposent le masculin et le féminin dans les grandes machines duelles. La question est d'abord celle du corps – le corps qu'on nous vole pour fabriquer des organismes opposables. (*ibid.*)

O conceito de “devenir” começa a ser desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir da publicação de *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Em 1980, em *Mille Plateaux*, o conceito será declinado em “devenir-enfant, devenir-femme, devenir-animal, devenir-imperceptible”. A argumentação dos dois filósofos atinge o seu auge, em particular quando é descrito o modo operatório das forças molares, sobretudo no que respeita a questão do género. *L'anti-œdipe. Capitalisme et schizophrénie* de 1972 mostra de que forma a organização do capitalismo, tal como de todas as instituições sociais, preleva as forças de vida dos fluxos livres do desejo, ao constringer as energias criadoras e subversivas, numa estratégia de contenção, para manter a subsistência do sistema. Neste sentido, o *oedipo*, cuja triangulação permite atribuir o desejo ao domínio do privado, heterossexual e familiar, constitui um dos principais pilares na construção das hierarquias, nomeadamente em termos de género.

No universo onde se exercem as forças molares, estas selecionam e ordenam as normalidades fundadas num sistema de oposições binárias excluentes: é-se homem ou mulher, criança ou adulto. O normal é então o homem branco, médio, heterossexual correspondente à maioria. O papel e o lugar da mulher definem-se, assim, relativamente a esta figura majoritária. É neste sistema majoritário, no qual as “arborescências” hierarquizantes regem o modelo padrão, que as mulheres constituem uma minoria (independentemente do seu número). Com efeito, o que Deleuze e Guattari destacam é que a constituição do homem transforma todo não-homem em minoria. Este sistema binário, fundado na

oposição entre elementos por definição desiguais, desenha um sistema arborescente onde cada ponto se liga ao ponto dominante correspondente. O *devenir-femme* consistirá, nesta reflexão, no aproveitamento da condição de minoria para assentir na proliferação das forças de resistência e das potências de ação do desejo.

Devenir, c'est tracer une ligne de fuite hors du carcan de l'axiomatique du capital. Et chacun(e) a à devenir. En d'autres termes, l'inscription des femmes dans le système molaire qui les assujettit en tant que minorité leur accorde une position privilégiée pour devenir. Car dans devenir-femme, c'est l'ensemble formé par le tiret, l'infinitif et le nom (femme, enfant, molécule, imperceptible) qui est premier, le nom (femme) renvoyant à une position de minorité qui peut (éventuellement) être utilisée pour accéder à un désir *en train* de se déployer, de se "machiner", de se bricoler, de proliférer et de contaminer le système molaire des identités assignées et des comportements admissibles. Le devenir-femme n'est pas femme, le fait d'être femme permet, par contre, si l'on en est capable, de se déprendre des rôles définis en termes de genre, qu'advienne ce que les structures sociales barrent de la création, du désir. (...) En ce sens, toute femme a à devenir-femme. (Mozère, 2005: 54-55)

E como se devém? Segundo os filósofos, será a partir de um encontro impensável, da percepção de um detalhe insignificante ou a-significante que se criam as conexões, os hibridismos que desfazem as pertenças estanques e duais. Dito de outro modo, o *devenir* produz-se no entre, nos interstícios porosos, que desaguam em rizomas abertos e plurais.

Esta nova configuração do sujeito feminino como um devir generalizado, abatendo as fronteiras genéricas, opõe-se ao sujeito extremamente sexuado e genderizado, cuja dicotomia sexual e pertença clara a um sexo, talhado na oposição binária (masculino vs. feminino), se reencontra, por exemplo, no pensamento de Irigaray. Irigaray que vê, aliás, na proposta dos filósofos franceses, em especial na conceptualização do "Corpo sem Órgãos" (CsO), a condição histórica da mulher, ou seja, a projeção, uma vez mais, do desejo masculino. A denaturalização do corpo pretendida por Deleuze e Guattari seria, deste ponto de vista, ilusória. Alice Jardine, que expõe no seu brilhante artigo,

“Woman in Limbo: Deleuze and His Br(others)” de 1984, as críticas de Luce Irigaray (e as suas) relativas aos conceitos-chave defendidos pelos dois pensadores ou por Gilles Deleuze a solo, reflexiona, concomitantemente, sobre o conceito de “devenir-femme”, dando conta das suas contradições quando levado às suas últimas consequências. Para a professora de Harvard, os franceses situar-se-iam numa posição periclitante, assumindo a sua simpatia pelo feminismo e, simultaneamente, usando imagens estereotipadas da mulher. Jardine lê o “devenir femme” a partir do termo “gynesis”, que a própria estabelece num dos seus livros teóricos mais influentes –*Gynesis: Configurations of Women and Modernity* (1985)-, isto é, o processo através do qual a mulher é criada pelo patriarcado, pela história ou cultura e a maneira como o sujeito mulher passa a ser verbo escrito pelo homem. A crise da legitimação da autoridade e das narrativas modernas desencadeou uma nova busca filosófica e uma exploração da Outredade. O reconhecimento e a escrita da Outredade feminina, a “gynesis” de Jardine, aparece na obra dos dois filósofos como uma narrativa (ainda) patriarcal embora, segundo a norte-americana, as variações deleuzianas sobre “gynesis” e feminismo sejam difíceis de destringir. Contudo, e esta é a crítica principal da pensadora feminista, apesar das possibilidades oferecidas pelos conceitos inovadores dos franceses, Alice Jardine questiona:

but to the extent that women must “become woman” first (in order for men, in D + G’s words, to “follow her example”), might that not mean that she must also be the first to disappear? Is it not possible that the process of “becoming woman” is but a new variation of an old allegory for the process of women becoming obsolete? There would remain only her simulacrum: a female figure caught in a whirling sea of male configurations. A silent, mutable, head-less, desire-less, spatial surface necessary only for His metamorphosis? (1984: 54)

A norte-americana terminará este influente artigo com uma reflexão sobre o ensaio de Deleuze a propósito de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* do escritor

francês Michel Tournier, no qual a ilha Speranza representaria o verdadeiro “Corpo sem Órgãos”: “a woman who is not a woman but a female figure (an island), a space to be unfolded, molded, into new configurations for the metamorphosis of Man” (*ibid.*). Apesar das reticências expressas, Alice Jardine reconhece a importância dos conceitos deleuzianos, especialmente no que diz respeito às novas subjetividades das quais a mulher não deve desaparecer.

Rosi Braidotti¹²⁹, situando-se entre as propostas de Irigaray e dos filósofos Deleuze e Guattari, aproveita o conceito rizomático de sujeito nómada, um sujeito em devir mas “localizado”, apesar de transitoriamente: “el nomadismo”, diz Braidotti, “se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a asentarse en los modos de pensamiento y conducta socialmente codificados. Lo que define el estado nómade es la subversión del conjunto de convenciones, no el acto literal de viajar” (2004: 216). No nomadismo de um devir-mulher, condição indispensável para qualquer devir do sujeito, surge o pensamento rizomático ou molecular que Deleuze e Guattari contrapõem ao pensamento arborescente, lineal, autorreflexivo, privilegiado pelo falologocentrismo. Estas novas figuras da atividade de pensar são eleitas por demonstrarem capacidade em sugerir uma rede de interação e interconetividade, contraposta às distinções verticais. Postulando a noção de uma consciência “minoritária”, Deleuze defende a visão de um sujeito como um fluxo sucessivo de “devenires”. Assim, dessencializa o corpo (Corpo sem Órgãos - “CsO”) e, dessa forma, apazigua o complexo campo de batalha entre forças sociais e simbólicas construídas. O corpo não é essência e menos ainda uma substância biológica: é um jogo de forças e conexões —“un

¹²⁹Um das poucas feministas que utilizou extensivamente os conceitos dos filósofos franceses no seu trabalho de investigação, dando origem à sua tese de doutoramento *Feminisme et philosophie*, defendida na Universidade de Paris I, em 1981.

corps se définit seulement par une longitude et une latitude” (Deleuze e Guattari, 1980: 318, itálico dos autores). Aplicado às análises feministas da identidade genderizada, tal significa, como temos vindo a salientar, que a obra dos dois pensadores não se fundamenta numa oposição dicotómica das posições de sujeito masculino e feminino, mas na multiplicidade de subjetividades sexuadas.

Em Adília Lopes, a escrita poética expõe uma identidade múltipla que se despersonaliza mediante a excessiva caracterização, confundida entre nome, pseudo-nome e genealogia. Enquanto dispositivo de contra-poder na sociedade de trocas mercantis e globais, o projeto da impessoalidade delineado pela poetisa pretende abalar centros, destruir margens sem voltar a reformular novos centros e novas margens, estabelecendo pontes, reparando brechas, criando uma (con) fusão que coloca, num mesmo patamar, as distintas posições do discurso¹³⁰. A questão da diferença sexual será realçada pela poetisa com um intuito globalizador, num sentido geral, comunitário, impessoal do projeto adiliano.

A ideia de comunidade resulta primordial na busca pela harmonia da *chain of being*. Tendo em conta a produção poética de Adília Lopes, assim como os seus textos metaliterários, as suas notas, entrevistas, exposições sociais (televisivas, leituras de poemas, aparições públicas), pretendemos, igualmente, ler esta obra e sobretudo o projeto literário Adília Lopes, como uma tipologia da escrita que permite desfazer a categoria de pessoa na medida exata em que parece exacerbá-la e ostentá-la. “Eu estou viva, eu sou eu, este livro foi escrito por mim” são algumas das declarações / axiomas poéticos da autora que se convertem no

¹³⁰Criando redes discursivas hifenizadas, ou seja, em diálogo constante e conectando interfaces, como o acentuamos ao propor uma leitura de Adília Lopes que cruza o pensamento de Simone Weil, Roberto Esposito e as posições feministas.

aforismo “eu sou ela”, pois eu sou sempre terceira pessoa, impessoal, sou escrita que desenha um “eu” que, verdadeiramente, não existe, dado que Adília Lopes é um nome im-próprio, em todos os sentidos. É, de facto, apenas o nome de um indefinido que não reenvia a um “eu” ou “tu”, mas a “ela”, à própria escrita que este nome sela.

O diálogo polivocálico e intertextual da escrita adiliana, o mais evidente e visibilizado, manifesta-se notoriamente na paródia, no kitsch e noutras faces da modernidade. A parodização que faz Adília de autores consagrados surge como um habitat natural da resistência à literatura alta e aceite pela comunidade, como um discurso ao lado, à margem, descentrado. A paródia praticada pela poetisa coloca-a fora do espaço comunitário geral, no espaço reservado às minorias excêntricas. De facto, a excentricidade de Lopes deve ler-se num plano literário, social e também político: fora do centro, englobando outras comunidades / grupos à margem: gordos, solteironas, poetisas-fêmeas, baratas ou gatos. Atendendo à etimologia de comunidade, o filósofo italiano Roberto Esposito lembra que a comunidade não é o que protege o sujeito, clausurando-o nos confins de uma pertença coletiva, mas o que o projeta fora de si mesmo, o que o expõe ao contacto e contágio com o outro. Assim, da mesma forma que a “*communitas*” remete a algo de geral e aberto, a “*immunitas*” reconduz à particularidade de uma situação definida, como algo que nos subtrai à condição comum. O pseudónimo escolhido por Maria José e a opção pela poesia poderão, conseqüentemente, funcionar como imunizadores da pessoa que se esconde por detrás da escrita.

A reflexão de Esposito sobre comunidade acompanha, em paralelo, o seu labor investigativo mais profundo a propósito do impolítico e do impessoal. Deste modo,

incidindo a sua investigação em conceitos que vão desde o impolítico à biopolítica, e na dialética antinómica entre comunidade e imunidade, Esposito apresenta, como último rebento do seu percurso filosófico, a categoria do impessoal. Neste âmbito, o filósofo postula a necessidade de uma biopolítica afirmativa que passe por uma desconstrução da categoria da biopolítica, opondo-a assim a uma biopolítica negativa, fundada na separação entre a vida e o corpo. O impessoal ou a terceira pessoa emerge de uma geometria impolítica de relações e não de formas pessoais. Por conseguinte, faz sobressair um espaço antitético e diferente no qual outras formas que expressam a “não-pessoa” ou o impessoal afloram. É essa relacionalidade com outras formas não limitadas à pessoa (que podem ser plantas, bactérias, vírus ou animais) que indica a importância ecológica do término impolítico. O impessoal, suportado por uma leitura de Simone Weil, representa para Esposito a possibilidade de nomear uma abertura à relacionalidade de formas não limitadas à pessoa. Denomina, da mesma maneira, uma política da vida que contrasta com o simples domínio da vida representado pelo pessoal. Relendo o conceito de “devir-animal” de Gilles Deleuze, Esposito estabelece a terceira pessoa ou o impessoal, enfatizando, sobretudo, a questão molecular do devir. O devir-animal é colocado no centro do impessoal, posto que o devir-animal do homem se refere à “conquista de um estado nunca antes experimentado: não uma simples reanimalização do homem já humanizado mas um modo de ser homem que já não se define na sua alteridade relativamente à sua origem animal” (Esposito, 2009: 166). A sugestão de Esposito é que o humano, o animal e o micro-organismo partilham o facto de não estarem capturados, presos na noção de pessoa. Esta forma de ser humano será por ele chamada, paradoxalmente, “a pessoa viva”. O poema “Poetisa-

fêmea, poeta-macho (cliché em papel couché)”, já por nós analisado no início deste capítulo, torna-se ilustrativo da impessoalidade que a poetisa em estudo salienta, de forma especialmente clara, na sua derradeira produção poética.

2.1.1 A terceira pessoa

Efetivamente, o uso reiterado do determinante indefinido “um / uma” nas cinco primeiras estrofes do poema, “Poetisa-fêmea, poeta-macho (cliché em papel couché)”, salienta a generalização, a indeterminação de poetisas e poetas que são e, coincidentemente, faz eco à impessoalização:

1

Eu estou nua
eu estou viva
eu sou eu

Eu uso gravata
e, olhe, não foi barata

2

Sou uma poetisa-fêmea
falo do falo

Sou um poeta-macho
sacho

3

Sou um poeta-macho
sou um desmancha-prazeres
sou um empata-fodas

Sou uma poetisa-fêmea
para mim
é tudo bestial

4

Sou um poeta-macho
sou arrogante
sou um pé de Dante

Sou um poeta-macho
sou um facto
sou um fato (...) (Lopes, 2009: 462)

Tal como no conceito deleuziano de uma vida enquanto imanência¹³¹, o artigo determinante indefinido não particulariza; ao invés, subtrai a determinidade devolvendo os conceitos autorais à sua impessoalidade, virtualidade e constante devir. O impessoal pensado aqui não como negação do pessoal, mas por aquilo que tem de absolutamente singular e simultaneamente geral. Assim *um poeta / uma poetisa*, como conceitos imanentes à própria vida *qua* força absoluta de criação e resistência, têm a capacidade de resistir, criar novas formas, novos possíveis e pulverizar clichés. Contudo, se seguirmos na leitura do poema, da abrangência permitida pelo determinante indefinido, passamos, nas sexta e sétima estrofes, à singularidade do determinante definido *a / o* que trava a virtualidade contida no impessoal, ao colocar-nos face ao evento, à ocorrência: “6 / A poetisa-fêmea / toca viola / o poeta-macho / viola-a”. Por fim, o poema conclui, de forma circular, com o regresso da primeira pessoa com a qual iniciou:

8

Não tenho culpa
não tenho desculpa
não tenho cuspo
não tenho tempo (*ibid.*)

Neste movimento ondulante da escrita entre o indefinido, o definido, o próprio e na oposição feminino/masculino, Lopes explora uma característica do terceiro corpo, desapropriando-se das primeira e segunda pessoas; a poetisa funde-se,

¹³¹“L'immanence: une vie...” (1995), divulgado pela revista *Philosophie*, nº. 47, foi o último texto publicado por Gilles Deleuze, antes do seu suicídio no dia 4 de novembro de 1995. A continuação deste texto foi inserida, em forma de anexo, na re-edição de bolso dos *Dialogues* (com Claire Parnet) pela editora Flammarion, em 1996. Estes textos pertenciam a um projeto sobre “Ensembles et multiplicités” do qual só existem estes dois escritos. Deleuze desejava aprofundar o conceito de virtual sobre o qual estimava a sua explicação ainda insuficiente. Escreve Deleuze no texto de 1995: “Une vie ne contient que des virtuels. Elle est faite de virtualités, événements, singularités. Ce qu'on appelle virtuel n'est pas quelque chose qui manque de réalité, mais qui s'engage dans un processus d'actualisation en suivant le plan qui lui donne sa réalité propre. L'événement immanent s'actualise dans un état de choses et dans un état vécu qui font qu'il arrive” (3).

deste feito, no cosmos e resolve as oposições na impessoalidade da terceira pessoa, ou seja, na (sua) escrita.

A filósofa francesa Simone Weil, que desenhou uma teorização do impessoal assente numa visão da condição humana simultaneamente trágica e sagrada, suportará, juntamente com Esposito, o nosso entendimento desta categoria: “cada uno de los que han penetrado en la esfera de lo impersonal encuentran una responsabilidad hacia todos los seres humanos: la de proteger en ellos no la persona, sino todo lo que la persona encierra en cuanto a frágiles posibilidades de pasaje hacia lo impersonal” (Weil, 1957 *apud* Esposito, 2009: 149). O pensador italiano, seguidor desta teorização weiliana, comprova na sua obra basilar, *Tercera Persona – Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, que só desativando o dispositivo de pessoa poderemos pensar o ser humano enquanto tal, por aquilo que tem de mais único mas, ao mesmo tempo, de mais comum com o outro. Blanchot, no campo da escrita, utilizará o impessoal, pois, na sua perspetiva, só a escrita, ao romper a relação de interlocução que a palavra dialógica, vinculada na primeira e segunda pessoas, estabelece, abre uma brecha em direção ao impessoal, ao livro “à venir”, ao horizonte infinito.

Na esteira do misticismo e da busca pela verdade da escritora, filósofa e mística, Simone Weil¹³², Adília Lopes confirma que o trabalho intelectual, desvinculado da realidade e dos seus problemas, conflitos e sofrimentos, deixa de

¹³²Sobre Weil importa realçar as duas leituras contraditórias que, tendencialmente, se fazem da sua escrita. Por um lado, a leitura política e revolucionária da autora, mormente a partir de escritos como *A condição operária e outros escritos sobre a opressão* (1979). Por outro, a acentuação da sua vertente mística, privilegiando os escritos de ordem religiosa, como *A gravidade e a graça* (1986). Estas visões e leituras são discutíveis na medida em que é totalmente arbitrário distinguir, na sua produção escrita, uma fase política e uma fase religiosa: ambas interpenetram-se e interconectam-se.

ser uma honesta e autêntica busca da verdade, tornando-se um diletantismo irresponsável. Escreve Weil em *La pesanteur et la grâce*: “nulle poésie concernant le peuple n’est authentique si la fatigue n’y est pas, et la faim et la soif issues de la fatigue” (1988: 275). Afirmar a poetisa numa crónica da série das “Cartas do meu moinho”, datada de 7 de Abril de 2002: “escrever e publicar é o meu trabalho e é, para mim, uma questão de seriedade e de generosidade. Esforço-me por dizer coisas simples e complexas em frases gramaticais e poéticas. Isto não é blasfémia nenhuma, mas a multiplicação dos meus textos é para mim uma multiplicação de pães e de peixes”. Expressando, como Weil, o seu estado de cristã intrínseco, Adília destaca o esforço inerente a qualquer trabalho e a seriedade que o acompanha, tal como a generosidade que deve reger as relações humanas. Corrobora ainda a sua cristandade na mesma crónica: “tenho uma maneira aparentemente não muito católica, não muito ortodoxa, de ser cristã. Mas, contra ventos e marés, contra mim mesma, sei e sinto que sou cristã (cristã e católica). E que ser cristã é o meu fundamento (o alicerce, a raiz, o cerne)”. Neste sentido, comungar com o sofrimento do outro, e não só conviver com os outros; participar das aflições dos seus pares e não apenas dissertar sobre elas; mergulhar profundamente na dor do mundo até ao ponto de a incorporar serão características da voz poética de Adília presentes, do mesmo modo, na mística característica de Simone Weil¹³³. Formula Adília:

¹³³Fazendo apelo a Giancarlo Gaeta e ao seu capítulo “Simone Weil, una elección de vida”, incluído numa obra referencial sobre a receção de Weil, *Lectoras de Simone Weil*, publicada em 2013 pela Editorial Icaria, sintetizaremos da seguinte maneira o estado cristão para a filósofa francesa: “Simone Weil piensa en un cristianismo encarnado en aquellos que siguen el bien absoluto y que por eso están en grado de infundir una inspiración auténticamente religiosa en todas las formas de vida, ya se trate del trabajo o del estudio, de la investigación científica o de la expresión artística y la acción política. Lo que para ella cuenta, por lo tanto, no es que nuestra civilización sea formalmente cristiana, sino que en el centro de la vida social y en el centro del alma esté aquel mínimo que marca la diferencia entre un trabajo que permite el acceso a la belleza del mundo y uno que lo excluye (...)” (171).

Isto é o meu corpo
isto é o meu sangue
a miséria sexual das missas
é a miséria sexual das discotecas
mas este é o melhor tempo
de sempre
ainda muito puritano
e nada pudico
é um tempo obsceno
mas dantes era muito mais obsceno
que farei eu com esta espada?
uma foice e um martelo
pulseiras anéis e gargantilhas
que farei eu com o meu eu?
bavarder bavarder bavarder
(que farei eu com este livro?
outro livro ainda o mesmo
que farei eu com este piano?
improvisos
que farei eu comigo?
ergo-me sento-me deito-me
e faço-me
que cada um tenha a sua casa
que cada um tenha o seu piano) (2009: 468)

Do livro *A mulher-a-dias* de 2002, bem como o poema “Poetisa-fêmea, poeta-macho (cliché em papel couché)” ou ainda “Louvor do lixo”, este é um texto político, de intervenção, cerzido com a vida da poetisa. Esta apreciação é da própria poetisa e encontra-se numa espécie de prefácio ao livro de 2002. Nestes apontamentos, nestas divagações aproximativas, a autora refere ainda que os seus poemas são “como puzzles –cada verso, cada palavra é uma peça. Pela disposição na página e pela sua feitura cada poema é uma trança ou uma tripa” (2009: 445). Na metáfora orgânica e conjuntamente *ciborguiana* do poema, enquanto material escrito e composto humano, Adília vai mais além e converte esta quimera dos tempos modernos em projeto impessoal.

Retomando a doutrina da transubstanciação, isto é, pão e vinho transformando-se no corpo e no sangue de Jesus Cristo, a poetisa enceta o seu poema pela referência às palavras do filho de Deus, aquando da Última Ceia entre Cristo e os

seus apóstolos. A instituição da Eucaristia na Última Ceia é lembrada pelos católicos romanos como um dos mistérios do Rosário, e, pela maioria dos cristãos, como a inauguração da Nova Aliança cumprida neste derradeiro encontro, quando Jesus disse: “tomai e comei, este [pão] é o meu corpo, que é partido por vós. Tomou o cálice e disse: bebei este [vinho] é o meu sangue que é derramado por muitos para a remissão dos pecados”. O mistério da encarnação simboliza o centro do sofrimento crístico que “descria” o homem e o devolve a Deus, de acordo com o pensamento de Simone Weil. Se Deus não tivesse encarnado, o homem sofredor e mortal seria, de certo modo, maior que Deus. Mas Deus fez-se homem e morreu na cruz, assim

‘Dieu a abandonné Dieu. Dieu s’est vidé: ce mot enveloppe à la fois la Création et l’incarnation avec la Passion... Pour nous apprendre que nous sommes non-être, Dieu s’est fait non-être’. En d’autres termes, Dieu s’est fait créature pour nous apprendre à défaire en nous la créature, et l’acte d’amour par lequel il s’est séparé de lui-même nous ramène à lui. C’est dans l’assomption de la condition humaine dans ce qu’elle a de plus misérable et de plus tragique que Simone Weil voit l’essence de la fonction médiatrice de Jésus-Christ: les signes, les miracles constituent la partie humaine et presque basse de sa mission; la partie surnaturelle, c’est l’agonie, la sueur de sang, la croix, et ses vains appels au ciel muet. (Thibon, 1991: 36)

No sacramento da Eucaristia que Adília rememora, a miséria sexual das missas e das discotecas é equivalente. Tal como Weil o fez na crítica que teceu à ciência moderna, à instituição eclesiástica e ao socialismo científico, a poetisa denuncia a miséria da Igreja institucional, assim como a miséria dos tempos modernos¹³⁴. O tempo da poetisa é obscuro, porém é o melhor de sempre, na medida em que já

¹³⁴No seu último livro de poesia, *A Terceira Miséria*, a autora portuguesa Hélia Correia destaca, no poema 33, o último do livro, o corpo como figura principal da resistência: “De que armas disporemos, senão destas / Que estão dentro do corpo” (2012: 39). A miséria de hoje, a de Hélia, a de Adília e outras não é menor do que a anterior, a do tempo revolucionário das Marias; é a terceira miséria, “a de quem já não ouve nem pergunta. / A de quem não recorda”, sintetiza Hélia Correia no poema 23 (*ibid.*: 29). Nesta apreciação da poeta, deduzimos a importância de manter vivos, em tempos de indigência, os questionamentos relativos aos corpos feminino e masculino para recordar que o corpo concentra, ao longo da história, as construções e representações diversas da nossa identidade.

é possível a uma mulher escrever sobre a carência sexual das missas e das discotecas. Nesta justaposição da encenação eucarística e da indigência sexual dos locais de divertimento¹³⁵ das sociedades (pós) modernas, Lopes, provocatoriamente, alinha conceitos da teoria revolucionária socialista-marxista¹³⁶ (“uma foice e um martelo”) e um instrumento utilizado inúmeras vezes pelos estados totalitários e opressivos, a Igreja. A adequação da instituição Igreja a certos meios, com vista a determinados fins particulares, é vivamente criticada pela filósofa Simone Weil e, no nosso parecer, da mesma forma por Adília Lopes. A Igreja, de acordo com Weil, adotou o espírito romano de imperialismo e dominação e transformou a Providência divina numa intervenção pessoal de Deus no universo. Para a Igreja cristã romana, a ordem do mundo, entregue a si mesma e sem a intervenção particular de Deus, poderia produzir efeitos não adequados à vontade do Senhor. Contudo, e apelando novamente a filosofia weiliana, tal concepção da Providência é incompatível com a concepção original do Deus cristão cuja Providência não é uma perturbação da ordem do mundo; é, pelo contrário, a própria ordem do Mundo, o princípio ordenador do Universo:

quand l'être humain est dans l'état de perfection, quand par le secours de la grâce, il a complètement détruit en lui-même le je, alors il tombe au degré de malheur qui correspondrait pour lui à la destruction du je par l'extérieur, c'est là la plénitude de la croix. Le malheur ne peut plus en lui détruire le je, car le je en lui n'existe plus, ayant entièrement disparu et laissé la place à Dieu. Mais le malheur produit un effet équivalent, sur le plan de la perfection, à la destruction extérieure du je. Il produit l'absence de Dieu. (...) Dieu ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence. (...) Ce monde en tant que tout à fait vide de Dieu est Dieu lui-même. (Weil, 1988: 74, 182)

¹³⁵ Julgamos pertinente assinalar a importância do termo “divertimento”. O filósofo Pascal constrói, a partir da etimologia do termo “desviar-se de”, uma categoria moral. O divertimento é, no sentido pascaliano do termo, uma prática esquiva, típica da existência humana. Trata-se de desviarmos a nossa atenção de uma realidade que não nos agrada ou que dificilmente suportamos. A nossa condição de ser fraco, mortal, exposto às doenças e à solidão, constitutiva da nossa existência, busca distrair-se para poder suportar a gravidade existencial.

¹³⁶ A utilização de conceitos da Revolução Socialista de teor marxista-comunista não é incomum na escrita de Adília.

Assim, é cristão, na ótica adiliana, que a miséria sexual das discotecas se identifique com a miséria sexual das missas. Meditando enquanto “cientista austera / amante efervescente / amadora sábia / católica poetisa” (Lopes, 2009: 469), a escritora chega às seguintes conclusões no poema “Meditação sobre meditação” (também do livro *A mulher-a-dias*):

1
A vida tem a ver
com a porcaria
com a entropia
(enganou-se o Duque de Gandia)
é cristão
amar o chichi o cocó o chulé
a menstruação
do irmão
amar mais o DDT e a lixívia
que o irmão
não é cristão
do irmão
os nazis
fizeram sabão

2
Só servirei senhor
que possa morrer
a morte é simples
como ir do interior
da casa
para a rua
sinto os mortos
no frio
das violetas
só a morte
é realmente real (2009: 471)

A morte como condição de vida¹³⁷, a “descrição” do próprio *eu* como condição para participar na criação, na feitura do mundo, reencontram-se também no fim do poema “Isto é o meu corpo” em dois versos que resumem as etapas da existência terrestre: “ergo-me sento-me deito-me / e faço-me” (*ibid.*) e nos quais parecem igualmente claros ecos da Ressureição Crística.

¹³⁷Escreve a autora nas suas notas ao livro *César a César*: “a minha falta de pudor em relação à morte é o meu amor pela vida” (2009: 656) entrelaçando, uma vez mais, morte e vida.

Há que realçar, por outra parte, a vertente revolucionária deste poema. Com efeito, os revolucionários marxistas promovem, como parte do combate à opressão, a luta pelo direito à livre sexualidade, não contaminada por ideologias capitalistas e de teor religioso. O livro de Wilhelm Reich, discípulo dissidente de Freud, *O combate sexual da juventude*¹³⁸, problematiza a questão da sexualidade entre os jovens, desde os temas mais elementares, como a prevenção e o direito ao aborto, até ao questionamento da ideia de sexo, enquanto reprodução, contrapondo-o à ideia de sexo, sinónimo de prazer.

Wilhelm Reich (1897-1957), psicanalista austríaco, criou, a partir da Psicanálise, uma nova abordagem terapêutica inicialmente chamada de Vegetoterapia Carácter-Analítica, posteriormente de Orgonoterapia e atualmente conhecida como Psicoterapia Reichiana. O seu interesse em compreender as origens sociais das doenças mentais e buscar métodos de prevenção das neuroses levou-o a desenvolver um trabalho sociopolítico junto à juventude operária alemã. Redigido em 1931, com vista às organizações de propaganda da juventude comunista alemã, o livro de Reich é inseparável do contexto histórico, político, social que o viu nascer: elaborado por um psicanalista marxista, militante revolucionário, predomina a preocupação didática, uma vez que é destinado a jovens operários, sobre-explorados, sub-informados, para quem a sexualidade se mantinha um continente negro. Reich demonstra, ao longo do seu opúsculo, como a sexualidade é parte intrínseca da dominação capitalista e da alienação por ela provocada. É lícito fazer a ponte com Antonio Gramsci e “Americanismo e

¹³⁸O *combate sexual da juventude* editado pela Centelha Cultural em 2011, é uma das mais importantes obras de Wilhelm Reich, médico, psicanalista e marxista austríaco que, nos anos 20 e 30 do século passado, revolucionou o debate sobre a sexualidade e a família na perspetiva da revolução social. Este livro de Reich –hoje mais conhecido como o pai da terapia corporal- aborda, sem mitos nem tabus, a questão da vida sexual da juventude nas suas diferentes dimensões e desde um ponto de vista revolucionário.

Fordismo” (1934)¹³⁹ que destaca, no sistema capitalista, a opressão e exploração da dupla jornada, o controlo do tempo livre dos operários, bem como dos seus corpos e respetiva sexualidade. Gramsci deixou claro que o industrialismo fordista organizava campanhas no interior das fábricas, combatendo o alcoolismo e sugerindo a “vida em família”, como forma de manter melhores condições de trabalho. Por seu lado, Reich vê como essencial, para a juventude revolucionária, pugnar pela sua sexualidade ao pôr em causa, não somente os ditames da ideologia burguesa (sexo como reprodução, hipocrisia nas relações) e das suas instituições (família burguesa, casamento, Igreja), como buscar ativamente uma nova ideologia, ligada ao conceito de Revolução Socialista. Neste sentido, o combate sexual da juventude entronca no marco da luta anticapitalista.

Adília Lopes, na sua demanda por um mundo caridoso, pacífico, reparador, granjeia, à sua maneira, ser freira, irmã da caridade e desconstruir as ideias preconcebidas em torno do amor, da sexualidade e dos relacionamentos, para que floresçam novos frutos a partir do mesmo chão, da mesma terra:

Sou freira
à minha maneira

Imito Maria
que visita Isabel
sua prima
(grávida
mete-se ao caminho)
tenho medo
de não ter medo
Sou freira
à minha maneira

¹³⁹No texto clássico *Americanismo e fordismo*, escrito em 1934, Antonio Gramsci procura compreender a profundidade da estratégia ideológica emergente nos EUA – já uma grande potência capitalista mundial – e ao mesmo tempo esclarecer as lideranças da URSS sobre o perigo de se aplicarem elementos do sistema taylorista/fordista como forma de disciplinar as atividades de trabalho. Gramsci via no taylorismo/fordismo muito mais do que um conjunto de métodos para organizar, racionalmente, determinadas atividades laborais. Não se tratava de um simples desenvolvimento tecnológico, mas de uma combinação de princípios que coagia, persuadia e cooptava os trabalhadores, para além das suas tarefas laborais, proporcionando-lhes um *modus vivendi* a ser explorado pelas classes dominantes.

(sou uma oliveira
sou uma figueira)

Sinto-me
chão que dá
novíssimas antiquíssimas
uvas
(se Deus quiser
e eu acho
que Deus quer)

Mesmo quem
me não ama
me ama (2009: 472)

2.1.2 A ordem do mundo de Lopes

A freira de Lisboa, praticante de uma escrita impessoal, relaciona-se com a pensadora francesa na condição aporética, intrínseca à criação artística: criar implica *des-criar-se*, renunciar ao “eu”, e atingir o anonimato. Se, proclama Adília Lopes, a arte “nunca é a alegria da presença” (2009: 602) será, justamente, porque, e retomamos a citação de Weil, “quand elle est parfaite, une oeuvre d’art a quelque chose d’essentiellement anonyme. Elle imite l’anonymat de l’art divin. Ainsi la beauté du monde prouve un Dieu à la fois personnel et impersonnel, et ni l’un ni l’autre” (1989: 234).

Com efeito, para Simone Weil, o desapego é o primeiro passo para o aperfeiçoamento espiritual. Pode ser descrito como um esforço humano que acaba com a ligação aos objetos e segurança terrenos, encorajando-nos a usufruir de uma vida melhor, orientada para a transcendência. Quando o desapego é alcançado, entramos num segundo estágio da perfeição espiritual: a atenção. A filósofa afirma que a atenção consiste em suspender o nosso pensamento, deixando-o distante, vazio, e preparado para receber aquilo que o deve preencher. Segue-se o terceiro patamar do progresso espiritual: a harmonia, entendida como um ajuste melódico entre a pessoa e o universo. Tal estado

atinge-se através da contemplação da beleza do mundo e das contradições que compõem a estrutura da realidade. Após a harmonia, chega-se ao último degrau da perfeição espiritual: a descreiação. O conceito de descreiação define-se arduamente dado que a mística francesa empregou-o com três diferentes significados: 1) como um processo dialético; 2) como um processo de divinização; e 3) como um estágio final da alma. Enquanto processo dialético, a descreiação representa o método através do qual as estruturas do ego são dissolvidas, progressivamente, permitindo que o sujeito desapareça e não perturbe a harmonia da criação. Como processo de divinização, a descreiação é uma metodologia pela qual a alma humana reproduz uma reversão da criação de Deus. Assim, se a criação é, no pensamento weiliano, o ato através do qual Deus “renuncia ser tudo”, a descreiação será, para um ser humano, renunciar ao seu próprio ser, oferecendo o “eu” a Deus. Se a criação equivale ao esvaziamento de Deus de si mesmo, da sua divindade, descreiação assemelha-se à forma graças à qual um ser humano despe a falsa divindade com a qual nasceu. E se a criação é o ato supremo do amor divino pela humanidade, a descreiação será o ato extremo do amor humano por Deus.

Numa atitude comparável, Adília garante: “acredito mais / na existência / de Deus / do que na minha” (2009: 476)¹⁴⁰ ou ainda no poema “S. Domingos” inspirado, nas palavras da autora, pela “visão, contemplação, observação, da cruz com resplendor que está no altar-mor da igreja de S. Domingos, ao Rossio, em Lisboa” (2009: 655)¹⁴¹:

¹⁴⁰A *mulher-a-dias* (2002).

¹⁴¹Notas aos poemas.

A luz
atrás
da cruz

Vejo
a luz
porque vejo
a cruz

Vejo a cruz
porque vejo
a luz

Sem
a cruz
a luz
cega

Sem
a luz
a cruz
é medonha
mete medo (2009: 490)¹⁴²

Ou ainda num poema intitulado “O Círculo” do livro *César a César*:

As pessoas
são vitrais
Jesus
é a luz

A cruz
estrutura
o ser
e o tempo (2009: 499)

A cruz irrompe, na doutrina cristã, como símbolo do “malheur” (a desgraça), conceito que Weil associa, de forma inesperada, à redenção e à salvação. É, de facto, na contradição que a pensadora descobre o valor salvador, messiânico da infelicidade e da “desgraça”, pois é especialmente na desgraça que se revela a fragilidade e a inconsistência de tudo o que pensamos ser e possuir. Porém, para experienciar o sofrimento, dever-se-á transitar pela dor física e pelo desprezo social. A dor física impede a fuga da alma; o desprezo social leva o desgraçado a duvidar da sua dignidade humana e a sentir-se culpado: um nada, uma não-

¹⁴²*César a César* (2003).

peessoa. Descobrimos, neste exato momento, a precariedade da nossa condição, a fragilidade da nossa alma e do nosso pensamento. A experiência da desgraça converte-se numa escada para o conhecimento. Provar a desgraça, a dor, o peso da cruz impele-nos a compreender que o centro do mundo está fora do mundo: não está nem no eu, nem no outro, nem no coletivo, mas na “necessidade”, na Ordem do Mundo, que não é, como acredita a razão racionalista moderna, um jogo de determinismos e de mecanismos cegos. Pelo contrário, refere-se a um encadeamento de relações entre diversos elementos naturais que, na sua complexidade, transcendem a capacidade humana de entender. Trata-se, portanto, de aceitar a condição humana e as suas contradições, como a única realidade significativa. Dessa forma, é-nos permitido vivenciar o que não é concebível, isto é, o sagrado, o divino, a realidade de Deus. Por conseguinte, é possível abandonar a caverna platónica, abdicar das sombras e aceder à verdade desse entremundos e entrelinhas que o impessoal encarna. Simone Weil associa, de igual modo, a cruz à árvore, lembrando que a árvore do pecado foi uma árvore verdadeira, ao passo que a árvore da vida foi uma trave de madeira sem frutos (*op. cit.*: 155), representando apenas o movimento vertical e simbolizando o desenraizamento do “eu”: “il faut se déraciner. Couper l’arbre et en faire une croix, et ensuite la porter tous les jours. (...) Se déraciner socialement et végétativement. S’exiler de toute patrie terrestre”, pois “en se déracinant on cherche plus de réel” (*ibid.*: 91). A árvore que se corta, figura que a escritora portuguesa plasmou num dos seus livros, atesta da renúncia ao mundo corrompido dos homens, renúncia intrínseca ao ato de comungar católico, ato de descreiação e impessoalização máxima do ser.

Ao testemunhar como mulher e poetisa, vulnerável mas escudada pelo seu ofício, Adília mascara-se numa linguagem poética que tende ao impessoal no preciso momento em que se pretende abarcadora e inclusiva. Brota da impessoalidade, a terceira pessoa, ilimitada e rizomática nas relações que gera com a multiplicidade do mundo. Na exuberância da impessoalidade plural, Emily Dickinson e São João da Cruz assomam lado a lado, não dizendo tudo, porque o tudo é sempre maior do que aquilo que podemos imaginar e, principalmente, porque não temos acesso à plenitude do todo, visto sermos constituídos, estruturalmente, na carência e nas sombras deste todo:

EMILY DICKINSON

Mesmo que pudesse
dizer tudo
não podia dizer tudo
e é bom assim

*

S. JOÃO DA CRUZ

Mesmo que pudesse
dizer tudo
não podia dizer tudo
e é bom assim (2009: 358)

Fazendo prova de um nomadismo identitário que passa por vários “devires”, a poetisa proclama o parentesco global que nos une numa cadeia do ser primordial, de terceira pessoa, não delimitada pela forma social da (primeira) pessoa. A instalação artística que encena Adília Lopes, considerada enquanto projeto, serve o propósito do artista empenhado do século XXI. A sua proposta não deve apenas ler-se no sentido laboratorial e reflexivo de uma indagação sobre a autoria, autoridade, escrita e as suas funções respetivas na sociedade. O projeto adiliano é também e sobretudo, quanto a nós, um “eu projeto(-me) num mundo que quero

tornar melhor”, num mundo onde o “sussexo” e outros tentáculos devem desaparecer. Na projeção que elabora, Adília Lopes é peça essencial pela concomitância da pessoalidade e impessoalidade que o pseudónimo lhe confere. A escrita ou Adília Lopes projetam-se nesta terceira pessoa que se dissolve na harmonia da música do mundo. O *engagement* da artista na sociedade dos homens consuma-se não só através de uma exposição exacerbada da pessoalidade, como, de maneira semelhante, pela contenção e silêncio eloquentes da impessoalidade.

Acho
que não preciso
de escrever
mais

Acho
que já não
quero escrever

Acho
que estou
a deixar
de escrever (2009: 600)¹⁴³

Ao deixar de escrever, de ser escrita, a escrita passa a ser. Não é indispensável, simplesmente é. No momento em que Adília deixa de escrever, Adília é, e reúne, de forma justaposta, tal como a mão e a luva, o pessoal e o impessoal.

Na sua busca pela verdade, pela verdade do ser humano, a tarefa de Adília Lopes equipara-se à da filósofa Simone Weil. A filosofia weiliana não se atém a conceitos ou exegeses consagradas, não se compromete com ideologias, nem se submete a estruturas e instituições, menos ainda a preocupa ser fiel a si mesma. Para Weil, o pensamento mantém-se livre e soberano, fiel unicamente a ele mesmo; para Lopes, a escrita existe livre e soberana, fiel apenas a ela própria.

¹⁴³Le Vitrail la nuit * A árvore cortada (2006).

Através da escrita a quem dá o nome de Adília Lopes, a poetisa assume a sua condição de porta-voz de uma nova história por escrever e em processo de escrita, uma “herstory in progress”. Anna Klobucka confirma que “Adília Lopes escreve uma herstory literária, história esta sempre descontínua e problematizante, frequentemente transnacional, assumidamente arrojada na ênfase nada discreta que coloca no género sexual enquanto um factor centralmente relevante nos jogos de poder de autoria e autoridade cultural” (2008: 24). Porém, Lopes não se adstringe unicamente aos jogos de poder cultural, senão que colhe, na sua órbita textual, outros jogos de poder, diversas figuras da autoridade e imagens de discriminação.

Ao estabelecer a sua escrita enquanto contra-poder denunciador das coações padecidas pelo ser humano, em particular pelos elementos mais fracos da cadeia do ser, entre os quais encontramos a mulher, Adília Lopes impõe-se como figura a destacar num projeto de tradução “menorizante”. Sendo a autora em estudo uma figura multivértice e subversiva, a tradução da sua escrita revela-se um desafio que nos ocupará nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO IV

“CECI N’EST PAS UNE PIPE”

UMA OUTRA VERSÃO: A TRADUÇÃO

D’abord, personne ne songe que pourraient être créés de toutes pièces les oeuvres et les chants. Toujours ils sont donnés à l’avance, dans le présent immobile de la mémoire. Qui s’intéresserait à une parole nouvelle, non transmise? Ce qu’il importe, ce n’est pas de dire, c’est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore. (Blanchot, 1969: 459)

1. Adília Lopes, “trans-autora”

Um dos quadros mais polémicos do pintor surrealista belga René Magritte é, indubitavelmente, *La trahison des images* (1928-1929) em que a imagem de um cachimbo aparece acompanhada pela frase *Ceci n'est pas une pipe* (“Isto não é um cachimbo”). O problema da relação entre o objeto e a sua representação será abordado e desenvolvido por este artista em vários outros trabalhos.

Em 1973, Michel Foucault publica o ensaio *Ceci n'est pas une pipe* no qual discorre sobre a obra pictórica de Magritte quase sempre voltada - pelo menos aparentemente - para a representação de objetos da realidade quotidiana como guarda-chuvas, chapéus, balaústres, sapatos, nuvens. Contudo, ao mudar os objetos do contexto previsto e previsível, associando-os a outros com os quais, em princípio, não teriam qualquer ligação, Magritte cria o estranhamento, a “ostranenie” que o formalista russo Viktor Chklovski¹⁴⁴ pôs em relevo e que pode remeter-nos não só ao estranhamento, como também à singularização ou à *desfamiliarização*. Neste sentido, o pintor belga não pretende retratar a realidade, mas sim desautomatizar o espectador dos usos comuns do objeto eleito, libertá-lo do “automatismo perceptivo”, ao promover a manifestação de outras dimensões da realidade, num processo de re-escrita e conseqüente re-leitura da linguagem comum.

¹⁴⁴“A Arte como processo” de V. Chklovski, incluído na compilação de textos dos formalistas russos, publicados em 1987 pelas Edições 70, e apresentados por Tzvetan Todorov, formula a seguinte teoria: “a finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte” (82). A condição de “estranhamento” e a conseqüente libertação do automatismo perceptivo que conduz a uma singularização do objeto são condições satisfeitas pela língua poética, segundo o próprio formalista russo (92).

O discurso de Foucault¹⁴⁵ sobre as telas de René Magritte, analisando algumas características da língua e dos objetos geralmente ignoradas no cotidiano, privilegia as novas relações possíveis entre as palavras e as imagens. Desta forma, uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade, ou uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa frase, sendo estas substituições frequentes na obra magriteana.

As pinturas *La trahison des images* e *Les deux mystères*, examinadas prioritariamente por Foucault, são um exemplo de como o texto é igualmente capaz de substituir a imagem e alterar o seu significado. Em determinado momento da sua explanação, detém-se na suposta tensão existente entre a imagem e a sua legenda. A que se refere, afinal, a frase/legenda “Ceci n’est pas une pipe”? Ao aprofundar a relação entre texto e imagem, o crítico francês expõe a sua mecânica interna, classificando-a como um *caligrama* que “em sua tradição milenar (...) tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia” (2004: 7). Seguindo ainda Foucault, o caligrama pretenderia apagar “ludicamente, as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (*ibid.*). Ora, o texto de Magritte que acompanha a pintura é duplamente paradoxal. Retomando o autor francês, o paradoxo vem exatamente do caligrama que “diz duas vezes as mesmas coisas (lá onde, sem dúvida, uma seria perfeitamente suficiente); do caligrama que faz o que mostra e o que diz escorregarem um sobre o outro, para que se mascarem reciprocamente” (*ibid.*: 8). Assim, conclui Foucault, “o caligrama não diz e não representa nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é

¹⁴⁵O ensaio de Michel Foucault sobre René Magritte intitulado *Ceci n’est pas une pipe* foi publicado pela primeira vez em 1973, em francês, pela Editora Fata Morgana. Utilizamos a tradução para português do Brasil da autoria de Jorge Coli (2004).

matada na visão, mascarada na leitura”(ibid.: 9) e, por isso, o “cachimbo que se encontrava indiviso entre o enunciado que o nomeava e o desenho que devia figurá-lo, esse cachimbo de sombra que cruzava os lineamentos da forma e a fibra das palavras, fugiu definitivamente”(ibid.: 12).

Ao retomar a proposta magriteana no que se refere ao signo e à sua arbitrariedade referencial, conjugada com a reflexão proposta por Michel Foucault, almejamos aproximá-las do ato tradutológico que, concomitantemente, representa e nega o texto de origem. Por essa razão, lendo uma tradução, vemos outro texto (um possível caligrama, se abraçarmos os argumentos de Foucault) que se pretende, porém, o mesmo texto. Isto (“ceci”) não é o texto de origem, apesar de o apresentarmos como tal, pragmática e linguisticamente. A tradução jogar-se-ia na tensão entre o mesmo e o diverso, traição e repetição, verdade e sombra.

O infinito Aleph, iluminado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges, pode, de forma metafórica, esclarecer o processo de leitura e trabalho tradutológico do “trans-autor”. A denominação, cunhada por Julio-Cesar Santoyo (1990), insiste na “trans-criação” e não na “tra-dução” já que, do seu ponto de vista, o tradutor não leva a lado nenhum, não conduz, nem transfere. De facto, apropriando-se de “todos os lugares vistos de todos os ângulos” (Borges, 1993: 171), ou seja, de todo o manancial disponível na memória do sistema semiótico-literário, o criador-tradutor produz, através de uma transposição tradutológica, um texto literária e culturalmente ativo, num outro tempo e espaço.

Adília Lopes é, a este propósito, exímia trans-autora. Nas suas versões /reversões da linguagem proverbial, popular e da língua de outros autores e

autoras, atravessamos um espelho, entrando num outro mundo, como Alice no país das maravilhas onde nada parece o que é / foi. Desta maneira, Lopes traduz-se (a si própria e aos leitores) graças a um idioma peculiar, o seu idioleto. A referência especular que passa pelo duplo, pelo Outro, constantes na escrita adiliana, traduzem também o que significa escrever e, sobretudo, ler para re-escrever-(se). Leitora modelada por uma vivência particular dos textos que absorbe, a poetisa é antes de mais *tradutisa*, pois a sua ocupação principal é a de traduzir, nas linhas da sua vida, textos de vidas alheias. Daí a constante interpelação, invocação, citação de outros autores, criadores, artistas que se reencontram na transcrição da *tradutisa*. A atividade contínua de leitora / transcriadora reflete-se, por exemplo, no seguinte poema intitulado “Depois de ler Natércia Freire” (2006):

Não quero escrever
mais poemas

Não quero escrever
mais

E quero sempre
escrever poemas

E quero sempre
escrever mais

Escrever
o mesmo
outra vez
haver sempre
nova vez (...) (2009: 595)

De facto, “escrever o mesmo” como se de uma “nova vez se tratasse” é patente no exercício criativo de Lopes. A re-escrita assume-se conscientemente enquanto manipulação da linguagem poética e dos cânones literários que a escrita de poemas em francês e inglês atesta do mesmo modo. É, a este título, exemplificativo o poema “Self-Portait” (2003) cuja primeira estrofe é a tradução,

para inglês, da “Autobiografia sumária de Adília Lopes” (1987)¹⁴⁶ ou ainda a redação de vários poemas em francês, em particular no livro *César a César* (2003). A preocupação tradutológica de Adília Lopes encontra-se, de forma inócua, num episódio que conta a autora no livro *Irmã barata, Irmã batata* (2000) e que transcrevemos: “roubei uma vez um livro de uma biblioteca pequeníssima. Foi a tradução inglesa do ‘Frei Luís de Sousa’ por Edgar Prestage no princípio do século. Fui ver, por sugestão de um amigo, se o ‘Ninguém!’ tinha sido traduzido por ‘Nobody!’ ou por ‘No one!’. Foi traduzido por ‘No one!’” (2009: 405).

Esta incursão adiliana nos territórios tradutológicos é deveras surpreendente visto que os detalhes do roubo e o próprio furto do livro traduzido parecem descabidos, sem interesse aparente, exceto quando Lopes foca, no final do seu relato, de forma puramente descritiva, as grandes questões teóricas e essenciais relativas à reflexão sobre o ato de traduzir. Com efeito, a opção do tradutor, evidenciada pela dupla escolha permitida pela língua inglesa no que concerne à tradução do pronome indefinido “ninguém”, revela o carácter criativo, de autoria explícita, do novo texto que a tradução possibilita. O tradutor descarta assim o estigma de traidor, ladrão de textos, salteador e profanador de culturas para assumir, na biblioteca *babe/adi liana*, o seu papel criativo e demiúrgico. Embora não seja o nosso objetivo analisar a tradução transcriativa em Adília Lopes, julgamos pertinente apontar estas breves considerações tecidas pela poetisa. Situando o universo literário adiliano na transcrição, prosseguiremos a nossa exposição tratando, de forma diacrónica, do ato de traduzir, do papel do tradutor e da receção do texto traduzido.

¹⁴⁶“Autobiografia sumária de Adília Lopes”: “Os meus gatos / gostam de brincar / com as minhas baratas” (2009: 72); “Self-Portrait”: “My cats / enjoy playing / with my cockroaches / My cockroaches / enjoy eating / my potatoes / And / what about / my potatoes?” (*ibid.*: 518).

2. As faces das teorias tradutológicas

A história da cultura considerada através da história das traduções e da sua recepção no contexto de chegada pode trazer nova luz à inter-relação entre literaturas, para além de criticar as hierarquias canónicas de autores “maiores” e “menores”, ou períodos em que a actividade literária é mais ou menos intensa. (Bassnett, 2001: 308)

No processo de re-exame da história da cultura que um nome grande dos Estudos da Tradução, Susan Bassnett, propõe, surgem, como marcos incontornáveis e periodologicamente indispensáveis, alguns nomes, na maioria coletivos, atestando que o trabalho de tradução é um trabalho de equipa, sincrónica ou diacronicamente. No caso diacrónico, a equipa confunde-se com o coletivo de leitores informados que, sobre um determinado texto, aporta uma leitura posteriormente transposta, *via* o ato de traduzir, para outra língua. Por essa razão, um mesmo texto poderá apresentar variadas traduções já que

quaisquer que sejam os pontos de vista – e é preciso que o tradutor tenha um ponto de vista sobre o que é traduzir, e sobre o que é traduzir cada texto em concreto-, no corpo de cada tradução deve haver, mais ou menos conscientemente, uma ideia de tradução, ou melhor, a consciência do fazer discursivo que é cada acto de traduzir. (Barrento, 2002: 43)

João Barrento, conceituado tradutor e teórico da tradução literária que retomaremos em outro capítulo de forma aprofundada, sublinha aspetos importantes desta disciplina “de direito próprio” (Bassnett, 2001: 299) que são os Estudos de Tradução. Se cada tradução apresenta uma opção, uma ideia do que é traduzir e do que é traduzir um texto em particular, admitimos que este “fazer discursivo” se afigura complexo e a diversidade das orientações teóricas e metodológicas adotadas reforçam-no, tal como a proliferação de denominações disciplinares: Teoria da Tradução, Ciência da Tradução, Poética da Tradução, Translatologia, Translémica, para apenas citar algumas. Fenómeno polifacetado, o ato tradutológico faculta uma reflexão nova sobre a teoria da literatura, a

literatura comparada e a hermenêutica, graças aos contributos das mais relevantes e inovadoras orientações dos estudos literários nas últimas décadas –a teoria do polissistema literário, a desconstrução, os feminismos e o pós-colonialismo- cujas apertações no campo literário geram um efeito de retorno nos próprios estudos de tradutologia. Pensando o literário como um sistema múltiplo em interação com outros sistemas (cultural, político, social), repensamos o papel e o valor do texto traduzido nesse polissistema.

Como Charlotte Frei expõe e explica na sua obra *Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor* (2002), sobre a tradução têm recaído as mais severas acusações e condenações: a infidelidade do texto traduzido relativamente ao texto original e originário e a sua conseqüente traição, cópia sombra afastada da pureza originária. Subjacente a estas metáforas e juízos negativos, encontra-se, de facto, uma concepção platónica e essencialista do texto original e do seu significado que, enquadrando este modo de ajuizar o texto traduzido, o considera um simples reflexo, duplo degradado (e degradante) do texto criativo primeiro. Neste quadro dicotómico, o tradutor é um traidor, um usurpador da beleza original, um simples contrafator. A análise da fidelidade / infidelidade da tradução seguiu uma orientação radicalmente nova com a hermenêutica de Gadamer e com o pensamento hermenêutico de raiz gadameriana –antecipado, como veremos e analisaremos, pela poética de Jorge Luis Borges- que enfatizaram o papel do leitor tradutor, um leitor-intérprete que, a partir da sua exotopia e da sua exocronia em relação ao texto original, constrói a representação deste texto e produz, *a posteriori*, à luz da sua leitura, um texto outro, o texto traduzido. A dessencialização e o pluralismo do texto literário, sublinhados pela hermenêutica

gadameriana e pós-gadameriana, libertam o texto da “semiose introversiva” no qual se encontrava desde o Formalismo Russo, abrindo-o à diversidade interpretativa, dissolvendo os conceitos de fidelidade e infidelidade e obrigando a julgar os méritos e defeitos de uma tradução seguindo outros critérios. Integrando esta perspectiva hermenêutica no modelo teórico da tradução, torna-se inaceitável o conceito de Ciência da Tradução o que não significa, como justamente adverte Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “negar a relevância e mesmo a indispensabilidade da utilização de instrumentos e critérios científicos no acto tradutivo” (2002: 11); mesmo se, constituir uma poética prescritiva e normativa da tradução, releva do impossível, dado que, como alertava João Barrento, o ato tradutológico é único, existindo apenas práticas concretas da recriação de discursos que têm em conta tipos de texto ou géneros e empregam estratégias específicas. Em consequência, é possível o mesmo tradutor, neste caso o próprio João Barrento, apresentar, para um mesmo corpus poético, traduções diferentes, versões distintas, consoante a linha tradutológica, o ponto de vista seguido¹⁴⁷. Entre alteridade e identidade, deparamo-nos com o tradutor, um leitor-intérprete, cujo objetivo é produzir, noutra língua, noutra sistema literário, noutra cultura e para outro público leitor, um novo texto que visa “fazer”, na língua da tradução, o que faz o texto na língua original.

De forma a esclarecermos o percurso contemporâneo do ato tradutológico, insistiremos em algumas das teorias e correntes de pensamento que reconheceram a idiosincrasia do texto traduzido como parte integrante do

¹⁴⁷No conjunto de reflexões e ensaios reunidos sob o nome de, *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária* (2002), João Barrento exemplifica esta “ideia” nas suas versões da poesia de Georg Trakl da qual transcreve, neste estudo, dois exemplos. No primeiro, o tradutor segue “o inconsciente (poético) da língua” e produz um resultado que evidencia afinidades com a imagética de Mário de Sá-Carneiro; no segundo, a tradução “apega-se de forma inequívoca ao horizonte traçado pelo original”, observando uma noção de “fidelidade estrita ao texto como poema” (2002: 45).

sistema literário, ao mesmo título do que textos “originais”, ou, como preferimos classificá-los, textos de primeira demão.

2.1 Caminhos da floresta encantada

A ascensão dos Estudos de Tradução e, paralelamente, a sacralização do tradutor e do texto traduzido tardaram séculos durante os quais, tal como o salientamos no início deste capítulo, a tradução era evocada como derivativa ou secundária, simples adaptação ou imitação. O aspeto parente pobre das reflexões atinentes à tradutologia tornou-se deveras visível quando relacionado com a literatura comparada. Na retrospectiva que tece Susan Bassnett no artigo “Da literatura comparada aos estudos de tradução”, presente no livro *Floresta Encantada*, organizado pelo Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e traduzido do inglês por um dos seus membros, João Ferreira Duarte, o caminho, iniciado na Literatura Comparada e desembocando nos Estudos de Tradução, foi complexo e problemático precisamente por a tradução ser vista como subsidiária da criatividade de um texto precedente considerado o “grau zero” do ato criativo. Nota Bassnett que os estudos comparatistas binários eram contra a ideia de tradução e defendiam que o bom comparatista deveria ler os textos nas línguas originais, uma forma superior de leitura em confronto com as traduções. Relegada para um plano inferior, em especial pelas teorizações elaboradas no âmbito da literatura comparada, a tradução sofreu outros escândalos relacionados com o mercado editorial, com o meio académico e o estatuto profissional do autor / tradutor. Contudo, se atualmente a Literatura Comparada tem enveredado por trilhos

distintos¹⁴⁸, a prática tradutológica continua, desde os anos 70, a afirmar-se. O apogeu visível desse reconhecimento ainda em curso pode resumir-se na afirmação taxativa, embora controversa, sobretudo se atendermos ao trabalho do norte-americano Lawrence Venuti sobre o qual refletiremos detalhadamente no quinto capítulo, da comparatista e tradutora Susan Bassnett: “os Estudos de Tradução têm-se progressivamente afirmado desde os anos 70, e constituem hoje uma disciplina de pleno direito, com associações profissionais, publicações periódicas, catálogos de editoras e uma proliferação de teses de doutoramento” (2001: 289). Confirmando o poderio dos Estudos da Tradução, Bassnett passa em revista as múltiplas perspectivas sobre a tradução em geral e a tradução literária em particular.

É de salientar, como o faz um nome importante dos Estudos da Tradução vinculado à Universidade de Viena, Mary Snell-Hornby, a importância de James Holmes (1924-1986) reconhecido como fundador disciplinar dos Estudos da Tradução. Participante assíduo de conferências mundiais relativas aos estudos da disciplina de Linguística Aplicada e da Literatura Comparada, num momento em que a tradução não literária era definida como uma subdivisão da primeira e a tradução literária uma rama da segunda, Holmes propôs um conjunto de utensílios terminológicos agrupados num verdadeiro “manifesto” dos estudos da tradução tal como os conhecemos atualmente. Snell-Hornby, no seu recente trabalho publicado –*The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting*

¹⁴⁸Sobre os novos caminhos da literatura comparada ver, por exemplo, a obra organizada por Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, comparatistas do núcleo de investigação em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - Centro de Estudos Comparatistas-, *Floresta encantada, novos caminhos da Literatura Comparada*, D. Quixote, Lisboa, 2001, que contém um conjunto de textos da autoria de diferentes pensadores e teóricos do âmbito comparatista e as novas perspectivas seguidas, atualmente, nas teorias literárias contemporâneas, desde os Estudos Feministas até aos Pós-coloniais, passando pelos Estudos Culturais e da Tradução.

viewpoints? (2006)- dedica um ponto do primeiro capítulo ao legado de James Holmes. A professora da Universidade de Viena recorda, em primeiro lugar, um dos textos fundacionais de Holmes, o texto programático da disciplina de Estudos da Tradução, apresentado em 1972 no terceiro congresso de Linguística Aplicada e intitulado “The Name and Nature of Translation Studies”. Nesta declaração, o autor delimita o campo disciplinar que são os Estudos da Tradução e elabora o seu mapeamento. O contributo de Holmes é também notório no espírito cooperativo que procurou instaurar entre os diferentes estudiosos e escolas tradutológicas, promovendo, enfaticamente, o trabalho de equipa e a interdisciplinaridade (Snell-Hornby, 2006: 44).

Prosseguindo no elenco dos vários momentos de mudança no âmbito da “história de sucesso”¹⁴⁹ que representa a edificação da disciplina de Estudos da Tradução, Mary Snell-Hornby refere a chamada “Manipulation School” cuja denominação é originada pela publicação, em 1985, de um conjunto de ensaios editados por Theo Hermans e intitulados *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation*. O objetivo destes ensaios, tal como o editor o estabelece, é fomentar um novo paradigma para o estudo da tradução literária baseando-se numa teoria compreensiva e de pesquisa prática contínua. A “Escola da Manipulação”, que foi provavelmente a corrente que contribuiu de forma mais decisiva para a revalorização da tradução literária, redefiniu-a conceptualmente, demonstrando que, pese o seu hermetismo e mítica impossibilidade formal, não só é sempre possível, como também culturalmente necessária, elevando-a a um

¹⁴⁹Susan Bassnett e André Lefevere utilizaram várias designações para confirmar o “empowerment” dos Estudos da Tradução, em particular a nível académico. Fazem-no especialmente na obra comum que editam em 1990, *Translation, History and Culture* e retomam-no na obra editada por Lefevere em 1992, *Translation / History / Culture. A Sourcebook* na qual a tradução detém uma função central de força moderadora (“shaping force”) ao pôr em prática os conceitos de re-escrita (“rewriting”) e manipulação (“manipulation”) e os Estudos de Tradução são não só uma “disciplina de direito próprio”, como também uma “história de sucesso dos anos 80” (1992: xi).

patamar idêntico ao do texto literário como criação artística. Os defensores desta corrente, autores como Susan Bassnett, André Lefevere, Theo Hermans ou Gideon Toury, entre outros, fundamentaram a sua concepção de “tradução literária” a partir de dois conceitos-chave, “manipulação” e “reescrita”, recorrendo, pela mesma ocasião, ao contributo de várias outras ciências como a Linguística, os Estudos Literários, a História, a Antropologia ou a Economia. Hermans, por exemplo, na introdução a *The Manipulation of Literature*, reconhece à Linguística um contributo válido para a tradução, no que diz respeito ao entendimento e ao tratamento de textos não literários, mas critica o alcance muito diminuto das teorias linguísticas, nomeadamente por as considerar insuficientes para lidar com as inúmeras complexidades do texto literário.

Para os autores da Escola da Manipulação, como o próprio Theo Hermans o pontua, “from the point of view of the target literature, all translation implies a certain degree of manipulation of the source text for a certain purpose” (1985: 11), ou seja, o texto traduzido manipula por reelaborar materiais que lhe são exógenos e, ao fazê-lo, apropria-os e transforma-os. O tradutor converte-se, nesta linha de raciocínio, em manipulador a dois níveis: ao nível textual, por propor na sua tradução a sua versão, a sua interpretação, que é apenas, por um efeito de sinédoque, uma parte do texto original (uma parte pelo todo, sendo que essa parte pertence ao todo nunca podendo ser-lhe equivalente), e, a um segundo nível, o tradutor manipula o seu leitor-alvo e, por extensão, o próprio sistema literário, social e cultural onde inscreve a sua tradução. Contudo, parece-nos conveniente, e seguindo a opinião de Snell-Hornby exposta no roteiro de viagem dos Estudos da Tradução que oferece o livro de 2006, entender o estado da

situação dos Estudos Literários e clarificar os contributos bidirecionais entre Estudos Literários e Estudos da Tradução para, de alguma forma, enquadrar não só a emergência da Escola da Manipulação, como também de todas as perspectivas, correntes, escolas de configuração pós-estruturalista.

2.1.1 A escola de Tel Aviv e os polissistemas

Assim, é nosso dever realçar o grupo de Tel Aviv encabeçado, num primeiro momento, por Itamar Even-Zohar cuja proposta polissistémica, aplicada no âmbito da teorização literária, lançou o quadro de referência para um inovador estudo da tradução, em especial da tradução dita literária. Ao estudar a tradução sob uma perspectiva sistémica, Even-Zohar e os investigadores reagrupados à sua volta opunham-se, de maneira clara, às ideias preconceituosas da tradução como cópia imperfeita de um original superior¹⁵⁰. Apesar das fundações da teoria dos polissistemas se encontrarem imersas no Formalismo Russo e pressupostos oriundos de membros da Escola estruturalista de Praga, a proposta de Even-Zohar é distinta e continuará a sua evolução agregando, nomeadamente e num momento posterior, contribuições da semiótica da cultura, a partir de nomes como Iuri Lotman, membro da Escola de Tartu.

Com efeito, o conceito de literatura como um sistema dinâmico, um dos alicerces fundamentais da teoria dos polissistemas, foi desenvolvido pelos Formalistas Russos como forma de reação ao historicismo vigente no século XIX, que baseava a investigação literária em elementos externos ao texto, privilegiando a biografia, a tradição, a história literária e a sociologia. O Círculo Linguístico de Moscovo tomou como base a teoria linguística de Saussure e

¹⁵⁰Edwin Gentzler (1993) elabora no seu livro *Contemporary Translation Theories*, em particular no capítulo 5 – “Polysystem Theory and Translation Studies”, uma síntese clara das inter-relações produtivas entre a Teoria dos Polissistemas e os Estudos da Tradução.

considerou a literatura como um sistema, ou um conjunto de relações entre o todo e cada uma das partes. Os formalistas, no entanto, concebiam cada um dos textos de uma dada literatura como sistemas fechados, a serem analisados isolada e internamente, numa concepção imanentista do seu valor artístico, voltado para uma semiose introversiva, em consonância com Roman Jakobson.

O modelo de Even-Zohar, por sua vez, reconsidera os fatores externos e admite a importância dos aspectos históricos e culturais para então apreciar o sistema literário como uma estrutura heterogênea e aberta: o polissistema. A literatura passa a ser vista, na teorização polissistêmica do professor israelita, como um elemento de um sistema mais vasto ao qual pertence mas que também constrói: “literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral -often central and very powerful- factor among the latter” (Even-Zohar, 1990: 2)¹⁵¹.

Desta forma, o polissistema torna explícita a concepção de sistema enquanto plataforma dinâmica e heterogênea, enfatizando a multiplicidade de interseções e acarretando uma complexidade acrescida das estruturas envolvidas. Ao aceitar a hipótese dos polissistemas, há que ter em conta que o estudo histórico da literatura não poderá, apenas, confinar-se às grandes obras (“masterpieces”), mas abranger tudo o que diz respeito ao escopo da literatura de maneira a evidenciar os seus mecanismos. Seguindo esta linha teórica, a literatura traduzida terá uma posição central no polissistema literário participando

¹⁵¹Even-Zohar, teórico da literatura de origem israeliana, formulou a teoria dos polissistemas na década de 70 e desenvolveu-a ao longo dos anos. Podemos, de forma a referenciar bibliograficamente este autor e a teorização por ele levada a cabo, citar a comunicação apresentada pelo teórico no Simpósio de 1970 em Tel Aviv sobre a História da Teoria da Literatura, “The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature”, *Symposium on the Theory of Literary History*, Tel-Aviv e ainda os números da revista *Poetics Today* consagrados ao tema: “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, 1, 1-2 (1979) e “Polysystem Studies” (special issue), *Poetics Today*, 11, 1, (1990).

da sua construção. Significa também que o cânone doméstico (nacional) ou estrangeiro (internacional) poderá ver-se afetado por este contributo moldado no polissistema literário e dirigido a ele. No ensaio “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, primeiramente publicado em 1978 na obra coletiva *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, editada por J. S. Holmes, J. Lambert e R. van den Broeck, pp. 117-127, Even-Zohar confirma os efeitos da literatura traduzida no polissistema: “to say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem” (1990a: 46). A escolha do texto a traduzir poderá apresentar novos modelos da realidade para a cultura que o absorbe, como também estabelecer uma nova linguagem poética e técnicas estilísticas e formais diferentes: “it is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature” (*ibid.*: 47). Completando a sua proposta, o professor da Universidade de Tel Aviv aponta três casos que justificariam a tradução de textos específicos: em primeiro lugar, quando um polisistema não foi ainda cristalizado (“crystallized”), isto é, quando uma literatura é jovem (“young”) e se está a estabelecer; segundo, quando uma literatura surge ou como periférica (“peripheral”) ou fraca (“weak”) ou ambas; e, por último, quando existem momentos de viragem (“turning points”), crises ou vácuos literários (“literary vacuums”) nessa literatura (*ibid.*). O último ponto interessa-nos particularmente. Com efeito, Even-Zohar explica que os “turning points” são momentos de viragem histórica durante os quais os modelos estabelecidos já não são suportáveis pelas

gerações mais jovens. Nesses momentos, até nas literaturas centrais, a literatura traduzida pode assumir uma posição central. Havendo um vácuo literário, torna-se fácil para os modelos estrangeiros infiltrarem-se e assim a literatura traduzida assumir uma posição de destaque.

Não obstante, se a literatura traduzida mantém uma posição periférica no âmbito do polissistema, este não terá influência sobre as normas convencionalmente implementadas pela tipologia dominante na literatura alvo. Neste caso, a literatura traduzida torna-se um fator extra de conservadorismo. Neste sentido, manifesta-se um paradoxo interessante: a literatura traduzida, pela qual deveriam chegar as inovações, torna-se um meio de preservar o gosto tradicional sem produzir a revolução esperada. A eventualidade de que a literatura traduzida possa assumir-se como um sistema central ou periférico não implica que toda a literatura traduzida se comporte assim. Dependendo do momento histórico, cultural, social a tradução adquirirá uma posição diversa dentro dos vários sistemas que a veem eclodir, pois, ainda segundo Itamar Even-Zohar, : “translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system” (*ibid.*: 52). Em síntese, e utilizando as palavras do crítico e autor do *E-Dicionário de Termos Literários*, Carlos Ceia, no verbete “Teoria dos Polissistemas” lemos que, de acordo com a teoria fundada por Even-Zohar e retomada pelo também israelita Gideon Toury, desenvolvida e adaptada por Susan Bassnett e o próprio André Lefevere, “um clima tensional do ponto de vista estético-literário caracteriza qualquer momento de transição cultural e literária” visto que “todo o acto cultural tem uma dinâmica própria feita de ‘núcleos’ e ‘periferias’, em constante tensão”, concluindo-se assim que é capital realçar a

designação que Even-Zohar dá à Teoria dos Polissistemas, “na medida em que a literatura constitui um sistema que interage com outros sistemas no seio de um mais amplo sistema cultural. Daqui decorre a importância da perspectiva culturalista desta aproximação” (2010).

No âmbito da sua investigação, realizada entre 1972 e 1976, a propósito das condições culturais que afetaram a tradução de romances estrangeiros para o hebraico entre 1930 e 1945, Gideon Toury, outro membro do grupo de Tel Aviv, dá continuidade ao trabalho de Even-Zohar, distanciando-se de modelos normativos, focados no texto-fonte e baseados na noção de equivalência. O também professor da Universidade de Tel Aviv relativiza o conceito de tradução ao afirmar que um texto é uma tradução, se for aceite como tal por uma comunidade de leitores, ancorada num contexto histórico e cultural preciso. A sua proposta teórica procura fixar uma série de restrições dispostas hierarquicamente de modo a regulamentar o produto da tradução na cultura alvo e possibilitar uma análise histórico-cultural do que ele denomina “normas tradutórias” (1995: 54). Nesta linha de pensamento, as normas são definidas como valores gerais ou ideias partilhadas por uma comunidade, conforme a visão da sociologia e da psicologia. Para Toury, como para Even-Zohar, a seleção de textos para tradução segue um raciocínio ideologicamente marcado. No caso específico das traduções para o hebraico, verifica que os textos traduzidos para serem recebidos como literatura tendem a ocupar uma posição central e exemplar no sistema israelita de traduções, ao ponto de servirem de modelos literários na formação da literatura hebraica. Argumenta ainda que, no seu contexto sociocultural, a tradução pode ser entendida como uma modalidade de reescrita

sujeita a normas e coerções que vão além daquelas expostas pelo próprio texto fonte, pelas diferenças sistémicas entre as línguas e as tradições textuais envolvidas e também pelas possibilidades e limitações do aparato cognitivo do tradutor (*ibid.*). Dessa maneira, de acordo com as imposições socioculturais e com o tipo de projeto de tradução delineado, os tradutores adotam estratégias diferentes e, portanto, chegam a resultados distintos. As obrigações socioculturais estão compreendidas numa escala de valores repartida entre regras gerais e absolutas e meras idiossincrasias. Entre um extremo e outro encontra-se um conjunto de normas, decrescendo das mais coativas às mais brandas, e que se aplicam às modalidades de tradução, tendo em conta o contexto em que se traduz, favorecendo uma atitude em detrimento de outra. Segundo este ponto de vista, a tradução, que envolve pelo menos duas línguas (quando não há tradução indireta) e duas tradições culturais, está sujeita, seguramente, a dois conjuntos de normas e descreve-se como uma atividade em que um texto de uma determinada língua, ocupando uma posição específica no seu ambiente cultural, representa um outro texto, originalmente escrito noutra língua e que ocupa, igualmente, uma posição na sua cultura de origem (*ibid.*: 56). Mesmo que a tradução propriamente dita seja uma atividade individual, nota-se uma certa regularidade na sua realização em determinados contextos, o que nos leva a concluir que as escolhas do tradutor relacionam-se com normas socioculturais. Gideon Toury baseia-se nestes pressupostos para demonstrar que a questão central da tradução localiza-se no equilíbrio entre a adequação (“adequacy”) ao texto fonte e a aceitabilidade (“acceptability”) do polissistema alvo.

Neste binómio repousam as dificuldades encontradas pelo tradutor: ou procura aproximar-se ao máximo do texto fonte, *adequando* a tradução à cultura

de origem e subvertendo as normas do sistema alvo com a inclusão de elementos (linguísticos, culturais etc.) a ele estranhos, ou aproxima-se da cultura alvo, visando a tornar *aceitável* o texto traduzido no sistema recetor. O teórico estabelece, neste âmbito, a “norma inicial” de adequação e aceitabilidade (*ibid.*: 57). Por outras palavras, segundo a norma inicial de Toury, “a translator may subject him-/herself either to the original text, with the norms it has realized, or the norms active in the target culture, or in that section of it which would host the end product” (*ibid.*: 56). Ao ser orientada pelo texto original, a sua tradução tenderá a obedecer às normas vigentes no texto fonte e, conseqüentemente, às normas da língua e da cultura de origem. Nesta perspetiva que privilegia um comportamento não normativo em busca de uma tradução *adequada* -que Even-Zohar definiu como aquela que “realizes in the target language the textual relationships of a source text with no breach of its own [basic] linguistic system (1975: 43, *apud* Gideon Toury, 1995: 56)-, defrontamo-nos com algumas incompatibilidades entre as normas e práticas adotadas em cada um dos dois sistemas, especialmente se levarmos em conta as extralinguísticas. Se, no entanto, o tradutor opta por uma tradução orientada para o texto meta, ou seja, uma tradução *aceitável* no sistema alvo, as normas do sistema recetor são acionadas e o preço a ser pago estará nos inevitáveis desvios (*shifts* no texto em inglês) que deverá sofrer o texto original para existir em tradução. Nenhuma tradução é totalmente *adequada* ou totalmente *aceitável*. Nos termos de Toury, os *desvios* no texto fonte verificam-se a partir da aplicação de normas culturais do sistema alvo. Ao mesmo tempo, desvios no sistema alvo também podem ocorrer devido a novas informações e formas inovadoras introduzidas no sistema, a partir da construção de textos *via* tradução.

A partir da determinação da norma inicial de adequação e aceitabilidade, Gideon Toury configurou dois grandes grupos de normas aplicáveis ao processo de tradução: as preliminares (“preliminary”) e as operacionais (“operational”) (*ibid.*: 58). As normas preliminares, lógica e cronologicamente, precedem as normas operacionais, relacionando-se com dois tipos de considerações frequentemente interligados. O primeiro diz respeito à existência e à natureza da política de tradução vigente numa determinada cultura; quanto ao segundo, é atinente ao facto da tradução ser direta ou indireta (isto é, se ela é feita a partir da língua original do texto e utiliza o par de línguas das duas culturas envolvidas, ou se é feita a partir de uma língua intermediária). Assim, numa determinada cultura / língua e num dado momento histórico, aplica-se uma política de tradução específica que determina a seleção de tipologias textuais ou de textos isolados para importação. As questões inerentes às normas preliminares importam particularmente na medida em que a seleção de textos para tradução e a ação de elementos vários (não apenas a intervenção do tradutor, mas também a interferência de editores, revisores etc.) tanto no processo, como no produto final da tradução são forte e politicamente relevantes. A reflexão sobre as políticas tradutórias, por exemplo, conduz-nos a uma melhor compreensão das relações entre o sistema de textos traduzidos de uma determinada cultura e o sistema de traduções da cultura recetora, e entre esse mesmo sistema de traduções e o polissistema que o acolhe. Deste modo, podemos avaliar o comportamento das traduções e os seus sistemas na cultura alvo e chegar a conclusões sobre a própria constituição dos polissistemas, especulando sobre as forças atuantes na sua formação e sobre questões políticas e ideológicas envolvidas.

As normas operacionais, por sua vez, relacionam-se com as decisões que o tradutor toma, efetivamente, durante o processo de tradução propriamente dito. Personificam uma espécie de modelo que inclui normas do texto fonte com algumas modificações, no caso da adequação à cultura fonte, ou normas do texto meta, no caso de se pretender a aceitabilidade na cultura alvo, ou ainda uma combinação dos dois tipos de normas. Dessa forma, afetam diretamente a matriz do texto, bem como a sua constituição e a própria formulação verbal, regendo direta ou indiretamente as relações entre o original e a tradução. As normas operacionais podem ser ou matriciais ou linguístico-textuais. As primeiras dizem respeito à existência de material na língua alvo para substituir o material correspondente da língua fonte (e assim determinam também a plenitude da tradução), à localização ou distribuição desse material no texto e à segmentação textual. As normas linguístico-textuais regem a seleção do material usado para formular o texto traduzido. Essas normas podem ser gerais, como algumas normas textuais e linguísticas ou específicas e, nesse caso, aplicar-se-iam a um tipo de texto em particular e/ou a uma modalidade da tradução.

O professor de Poética, Literatura Comparada e Estudos da Tradução da Universidade de Tel Aviv acredita que as normas preliminares e operacionais se ligam com a norma inicial de adequação e aceitabilidade. Normas preliminares para a seleção de textos ou modelos textuais ou de autores e estilos, podem, de acordo com questões ideológicas ou que dizem respeito à relação entre os sistemas e culturas envolvidos no processo de transferência que se efetua por tradução, apresentar um determinado sistema de traduções como exemplar, logo central, ou como marginal, periférico e, assim, pouco influente no sistema acolhedor. Desta maneira, as normas preliminares determinam possivelmente

uma tendência à adequação quando está em jogo a importação de modelos para um polissistema literário pouco maduro, eventualmente periférico, ou em crise de produção, conforme o postulou Even-Zohar ao abordar as relações de poder entre centro e periferia nos polissistemas literários. Por outro lado, é lícito confiar numa tendência à aceitabilidade aquando da tradução de textos de um sistema literário periférico para um sistema central. As opções do tradutor seriam orientadas pelas normas do sistema recetor, não se verificando a presença forte de novos elementos textuais e/ou culturais introduzidos pela tradução.

Outra indagação levantada por Toury refere-se à linguagem usada na tradução ou à própria constituição do texto traduzido (relacionada com as normas matriciais), bem como o seu papel ou o seu manuseamento pela cultura recetora. Considera o estudioso que um processo tradutório excessivamente orientado para a adequação pode, ao contrário do que vimos acima, gerar um texto artificial, imposto à cultura alvo. Por outra parte, uma forte tendência à aceitabilidade leva a que o tradutor introduza na cultura alvo uma versão ou uma representação do texto fonte, feita sob medida de um modelo preexistente naquela cultura.

Gideon Toury elabora ainda uma distinção pertinente, retomada por grande parte dos teorizadores do campo tradutológico: a diferença entre “tradução de texto literário” e “tradução literária”. No primeiro caso, acentua a preocupação de retratar temas, formatos e estilos literários da cultura fonte; enquanto que, na tradução literária, se destaca o valor literário do texto traduzido, abraçando as normas do polissistema de chegada. Ao lado de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, outros pesquisadores, unidos por interesses nas normas e restrições que regem as traduções e sua receção, na relação entre a tradução e outros tipos de reescrita, e na posição e função da literatura traduzida, tanto num determinado

sistema literário, quanto na interação entre literaturas, lançaram novos trilhos na área nascente dos Estudos da Tradução.

2.1.2 A re-escrita e a manipulação

Um desses investigadores foi claramente André Lefevere. Autor de *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig* (Van Gorcum, 1977) e *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), entre outros, e organizador, juntamente com Susan Bassnett, de *Translation, History and Culture* (1990) e *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (1998), Lefevere integra o grupo de teóricos europeus que apadrinhou um novo paradigma para o estudo da tradução literária em meados dos anos 1970, com base numa teoria abrangente e numa pesquisa prática contínua (Hermans, 1985). Foi então pensando na questão da pragmática e da contextualização que os referidos teóricos —com destaque para os flamengos José Lambert, Lieven D'Hulst, Raymond van den Broeck e Theo Hermans, juntamente com o próprio André Lefevere; para o israelita Gideon Toury e para a britânica Susan Bassnett (-McGuire) (cf. Hermans, 1999: 8 e seguintes; Snell-Hornby, 2006: 47-50)— propuseram, no âmbito do estudo das traduções literárias, uma abordagem distinta, embasada na visão polissistémica da literatura desenvolvida por Even-Zohar.

A inovadora aproximação ao estudo da tradução literária seguiu uma perspectiva descritivista e prosperou na segunda metade dos anos 1970. Inicialmente apresentada em três encontros académicos realizados, respectivamente, em Leuven (1976), em Tel-Aviv (1978) e em Antuérpia (1980), cujos trabalhos vieram a ser publicados mas com circulação restrita, alcançou

maior visibilidade com a publicação, em 1985, da coletânea de ensaios editada por Theo Hermans *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (1985) de que já demos conta. Na Introdução, a que deu o título de “Translation Studies and a New Paradigm” (pp. 7-15), Hermans frisa que os autores ali reunidos não formam, propriamente, uma “escola mas constituem um grupo de pessoas que compartilham alguns pressupostos básicos, embora essa concordância seja uma base comum para permitir uma discussão profícua e não doutrina” (*ibid.*: 10). As afinidades que os unem resumem-se a: uma visão da literatura como um sistema dinâmico e complexo; a convicção de que deve haver uma interação permanente entre modelos teóricos e estudos de caso; uma abordagem da tradução literária de caráter descritivo e voltada para o texto-meta, além de funcional e sistêmica; um interesse nas normas e coerções que governam a produção e a recepção de traduções, na relação entre a tradução e outros tipos de reescritura e no lugar e função da literatura traduzida, tanto num determinado sistema literário, quanto na interação entre literaturas (*ibid.*: 10-11).

No prefácio comum às publicações da série *Translation Studies* da Routledge, que lançou vários títulos nos anos 1990 sendo depois interrompida, André Lefevere e Susan Bassnett, que assinam o texto, associam tradução a manipulação ao afirmar a tradução como re-escrita de um texto original que, como toda re-escrita, reflete uma ideologia e uma poética, manipulando a funcionalidade social da literatura. Segundo os autores, re-escrita é manipulação realizada ao serviço do poder e, na sua vertente positiva, um auxílio no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade.

As re-escritas têm a capacidade de introduzir novos conceitos, novos géneros, novos recursos e, neste sentido, a história da tradução assemelha-se à

história da inovação literária, da renovação do cânone e, em particular, do poder de uma cultura sobre outra. Lida noutra perspetiva, a re-escrita poderá reprimir a inovação, distorcer e controlar através da manipulação e por vezes desfiguração (Lefevere, 1992: vii).

O paradigma dos Estudos da Tradução que emerge destas novedosas perspetivas é hoje conhecido como *Descriptive Translation Studies* (DTS) por se referir ao ramo descritivo dos Estudos da Tradução puros aos quais se opõem os Estudos Aplicados, segundo o mapa da disciplina proposto por James Holmes, no texto basilar *The Name and Nature of Translation Studies*. Os membros do chamado “Manipulation group” pretendem, de facto, retomar o estudo da tradução literária sob uma perspetiva não normativa, reagindo contra as abordagens tipicamente prescritivas e tradicionais que predominavam no campo tradutológico. Embora considerassem que a Linguística seria muito útil para o estudo de textos não literários, admitiam que a orientação formalizadora da disciplina excluía do seu domínio de atuação a linguagem literária, considerada específica e obedecendo a uma função particular da linguagem. Voltando ao texto introdutório de Theo Hermans redigido para a coletânea que o próprio edita, ao propor uma análise descritiva e sistémica do estudo da tradução literária, abriu a tradução dos textos literários a outros campos adjacentes, recuperando a noção de polissistema. Reuniu, nitidamente, teoria e prática retirando a carga normativa e prescritiva associada ao ato de traduzir.

Para os teóricos da Escola da Manipulação, o texto traduzido é sempre manipulativo, pois re-elabora um material outro representado pelo denominado texto original. O grupo de estudiosos reunidos em torno do professor de Literatura Comparada, Theo Hermans, procurou também transcender as fronteiras do

sistema da *langue* saussuriana, ampliando o campo de trabalho dos Estudos da Tradução de modo a incorporar a cultura, num movimento descrito como a viragem cultural dos Estudos da Tradução. Deslocou-se, assim, o foco das pesquisas e da investigação desta disciplina emergente, passando a privilegiar-se a análise de traduções concretas e não hipotéticas traduções ideais fundadas em juízos de valor.

O modelo descritivista substitui a ênfase em aspetos formais pela consideração dos fatores extratextuais e da mediação do leitor na produção do sentido de um texto. O sentido, anteriormente visto como encoberto, à espera de um leitor-decifrador, torna-se instável, tal como o contexto social, cultural, político que o vê nascer. A tradução, por sua vez, é concebida como uma atividade orientada por normas culturais e históricas: a própria escolha dos textos a serem traduzidos, as decisões interpretativas tomadas durante o processo tradutório, a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções são fatores consideravelmente influenciados pelos distintos contextos socioculturais.

Consideramos neste momento pertinente e ajustado, no âmbito da maturação dos Estudos da Tradução e das considerações em torno do ato tradutológico sintetizado na tríade texto de partida- tradutor- texto meta, realçar algumas das reflexões desenvolvidas, em nome individual, por André Lefevere.

2.1.3 “Os do meio”, os re-escritores

Ao iniciar uma das suas principais obras *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), Lefevere, no primeiro capítulo intitulado “Prewrite”, anuncia o objeto do seu estudo: “this book deals with those in the middle, the men and women who do not write literature but rewrite it” (1992: 1). O

estudioso belga parte da teoria polissistêmica e acresce-lhe as suas leituras embebidas no pós-estruturalismo francês, em especial em Michel Foucault, na sociologia da literatura e no teórico Siegfried Schmidt¹⁵². Tal como Even-Zohar e Toury dá prioridade ao pólo recetor; todavia acrescenta-lhe novas dimensões das quais a mais destacada é a dimensão do poder. Encarando a tradução como reescrita, postula que a literatura traduzida funciona dentro de um sistema ou no interior de um conjunto de elementos interrelacionados que, casualmente, partilham certas características capazes de os distinguir de outros elementos não pertencentes ao sistema (Lefevere, 1992).

Os sistemas referidos por Lefevere operam sob um mecanismo de controlo constituído por elementos externos e internos. Os primeiros remetem-nos aos órgãos de autoridade e poder (intérpretes, críticos, revisores, professores de Literatura), ou seja, às instituições reguladoras da atividade escrita em geral que manejam o cânone literário, aceitando ou rejeitando obras, de acordo com a visão predominante do fenómeno literário na sociedade em questão. Abandonando a visão romântica sobre a intocabilidade da obra literária, Lefevere assume que as transformações de um texto são inevitáveis e que todo o texto, original ou tradução, é adaptado ao público e influencia-o na sua maneira de ler. As adaptações sofridas pelo texto, além de se manifestarem na crítica, na historiografia, nas instituições educacionais, na organização de antologias, ocorrem, do mesmo modo, na tradução.

¹⁵²Siegfried Schmidt ensinou Linguística e Teoria da Literatura e da Cultura na Universidade de Bielefeld e na Universidade Siegen e ainda Estudos dos Media na Universidade de Münster. Foi o fundador da “Empirische Literaturwissenschaft”, Estudo empírico da Literatura, e em anos recentes desenvolveu aspetos teóricos e metodológicos em torno aos Estudos dos meios de comunicação e da cultura que designou como Estudos de Media e Cultura (Lisiak e Tötösy de Zepetnek, 2010).

O teórico e professor utilizou, numa primeira instância, a metáfora da refração para caracterizar o processo de uma tradução exitosa que refoca e redirige um texto fonte para uma cultura alvo. Esta metáfora cristalina revela a adaptabilidade do texto e reencontra-se no conceito de re-escrita, conceito genérico de maior abrangência, que André Lefevere aplicará definitivamente a partir de então. Se considerarmos, mediante a proposta lefeveriana, a tradução como re-escrita, a manipulação dos textos no processo e no produto da tradução tem lugar em todo o aparato acadêmico, educacional e crítico, manifestando-se nas notas introdutórias, na crítica às traduções, nos prefácios e notas diversas que acompanham o texto traduzido, ou seja, os elementos da paratradução. O segundo fator de controlo é representado por aquilo que Lefevere apelida de “mecenato” (patrocínio) entendido como “something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature” (1992: 15) que regula, de forma coerciva, a relação entre o sistema literário e outros sistemas que formam a sociedade e a cultura. Além dessas obrigações, impostas pela patronagem, o teórico enumera outras formas de coerção, inerentes a qualquer re-escrita, agrupadas sob a etiqueta de elementos internos. A primeira é o “universo do discurso”, os conceitos, os lugares e as pessoas presentes no texto. A outra é a própria língua na qual o texto deve ser re-escrito; a terceira, no caso específico da tradução, é o texto original. Sob estas influências, a re-escrita adjuva na determinação do destino da obra. A busca pela aceitação da tradução corresponderá então à adequação, às condições de legitimidade geradas pelas instituições ligadas ao mercado. Essas condições relacionam-se com o mecenato, no domínio da pressão institucional, e perpassam

pela promoção das obras literárias, condicionada ao trabalho de divulgação dos profissionais da literatura, como o salientávamos anteriormente.

De acordo com González Fouces (2011), o sistema económico atual, caracterizado pelo capital transnacional, configura um sistema cultural dominado por um mecenato pós-capitalista em que a concentração editorial ameaça a existência da diversidade cultural, em nome da uniformização comercial. O sistema cultural não seria, nesse caso, empobrecido por uma censura ideológica oriunda, por exemplo, de governos totalitários, mas pela censura do dinheiro. Covadonga González Fouces salienta ainda que, apesar dos benefícios que a tradução proporciona aos autores das periferias, a atividade das instituições consagradoras é ambígua, tanto positiva quanto negativa, porque os consagradores reduzem as obras de outras culturas às suas categorias de percepção, elevadas a normas universais e desprezando, assim, todo o contexto histórico, cultural e literário da obra original. Desse modo, a autora espanhola considera a categoria “universal” como uma das invenções mais diabólicas do sistema cultural hegemónico, pois, sob pretexto da extinção de uma estrutura conflituosa e hierárquica, ostenta-se o monopólio do universal, supostamente acessível a todos desde que possa ser regulado por normas estipuladas pelos centros culturais¹⁵³.

¹⁵³Além de “diabólica”, a categoria universal torna-se impossível, pois o universal não se localiza num *hic et nunc*, imprescindível num ato de tomada de decisão “imediata” como o é a tradução. Retomemos o comentário de Silvina R. Lopes, citado por Marinela Freitas na sua tese de Doutoramento, a propósito de um poema de Luiza Neto Jorge no qual Lopes defende que o “universal é uma impossibilidade performativa (...) nenhum gesto performativo -neste caso, o da enunciação lírica como “performance”- poderia alcançar a universalidade” (Freitas, 2010: 385). Estar ciente desta impossibilidade determinará, no âmbito do exercício da tradução, a nossa leitura e posterior re-escrita que serão sempre localizadas, tal como o havia estipulado Adrienne Rich na sua política de localização aplicada ao sujeito feminino.

Pelas razões apontadas, os estudiosos da tradução deverão, aos olhos de Lefevere, colocarem-se as seguintes questões: quem re-escreve, por quê, sob que circunstâncias e para que público. Desta forma é imprescindível levar-se em conta considerações sociais, literárias e ideológicas que conduzirão o tradutor a traduzir de determinada maneira; as suas intenções (o que esperava fazer/provocar com aquela tradução) e ainda como a realizou. Ao observar o comportamento de uma tradução na literatura recetora, o teórico aponta que, se um dado sistema tiver uma autoimagem positiva, inclinar-se-á a naturalizar textos estrangeiros a partir da utilização, no processo tradutório, das suas próprias normativas textuais. Pelo contrário, se a autoimagem de um sistema literário for negativa, aceitará as normas literárias da cultura fonte como uma possibilidade de mudança, perseguindo uma renovação. Sendo assim, a tradução assume um carácter subversivo, na medida em que o tradutor se pode apoiar na autoridade de um escritor estrangeiro para ir contra as coerções locais. Even-Zohar já havia esboçado uma ideia semelhante ao distinguir as traduções com poder renovador das traduções conservadoras. Lefevere, por sua vez, em "Translation: its Genealogy in the West" -presente na obra conjunta editada com Susan Bassnett, *Translation, History and Culture* (1990)- sintetiza alguns aspetos basilares da tradução: a autoridade do indivíduo ou da instituição que solicita e publica a tradução; a autoridade do texto a ser traduzido; a autoridade do autor do original; a autoridade da cultura recetora; e a imagem que uma tradução cria do original, do seu leitor, da sua literatura e da sua cultura (1990: 15-27).

A tradução literária surge, deste feito, como um poderoso meio de manipulação e controlo cultural, dependendo dos constrangimentos a que o tradutor, voluntária ou involuntariamente, se submete e que se prendem com a

sua ideologia; a sua posição relativamente à língua a partir da qual ou para a qual traduz; o público da sua tradução e as instituições que governam a produção de traduções, bem como das ideologias que lhe estão subjacentes.

Como escreveram Bassnett e Lefevere, em 1990, no prefácio da obra *Translation, History and Culture*:

translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. (17)

É através do conhecimento de todas as dimensões da tradução literária, da forma como se processa e dos efeitos que desencadeia na cultura de chegada, que o tradutor se encontrará mais apto a efetuar as suas opções de tradução de modo consciente, estipulando quais os objetivos da sua tradução e como os pretende concretizar no âmbito de um projeto preconcebido.

O trabalho de André Lefevere, desde meados da década de 1980 até ao seu falecimento precoce, no início de 1996, foi marcado pela preocupação de descrever a articulação do sistema de re-escritas com as estruturas de poder e os agentes de continuidade numa cultura. A perspetiva por ele adotada introduziu na reflexão relativa ao fenómeno tradutológico um elemento de extrema importância, o político. As suas ideias respeitantes à interação da tradução com a cultura e as suas estruturas de poder são fundamentais para se entender o papel das editoras e das instituições que, através de incentivo e patrocínio, interferem nas decisões editoriais e na implementação de políticas culturais.

Graças aos contributos de Toury e Lefevere, cimentados na teoria dos polissistemas da escola de Tel-Aviv, aqui expostos de forma sumária, a abordagem descritivista permitiu avaliar com mais profundidade o impacto das traduções num determinado sistema literário e abriu espaço para diferentes análises sobre a relação intercultural entre textos. Partindo da premissa de que a tradução é uma atividade orientada por normas culturais e históricas, o impacto das traduções de textos pode ser avaliado não somente em relação às possíveis mudanças no sistema meta, mas também às representações da cultura de origem no sistema recetor.

O estudo da tradução na história da literatura permitiria, partindo do enfoque polissistémico, pontos de vista diferentes no seio das literaturas nacionais e da própria teorização literária. A janela aberta pela teoria dos polissistemas ensaia, na verdade, ajustar a história da “maioria”, a história oficial, e concertá-la com os textos que, numa determinada época histórica, cultural, ideológica e social, foram preteridos. Neste resgate arqueológico da memória do sistema literário e alicerçados nos pressupostos oriundos das abordagens pós-estruturalistas do fenómeno literário, participam também outros atores e atrizes que, no âmbito de outras problemáticas e questionamentos, entenderam o papel servil da tradução e a invisibilidade do tradutor como estigmas de um tempo de imperialismo cultural que tende a esquecer a sua história e o papel da tradução na cultura (Meschonnic, 1980: 353).

2.2 O momento do tradutor e da tradutora (novos caminhos)

No processo de reexame do qual a tradução é alvo, convém ainda realçar os contributos dos estudos pós-coloniais¹⁵⁴ e feministas. Da mundividência destas duas grandes perspetivações do mundo “pós-imperialista”, sobressairá, num primeiro momento, o movimento antropofágico procedente do modernismo brasileiro, atentando nas reflexões em torno da teoria e crítica literárias delineadas por Haroldo de Campos.

2.2.1 A tradução como *paraforma*

“Se o poeta é fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor”, assinala Haroldo de Campos em “Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfingidor” (1991), acentuando o papel criativo do tradutor e definindo a tradução como um entre-texto imerso numa transtextualidade basilada pelo texto de partida e pelo tradutor. Haroldo de Campos, o seu irmão Augusto e ainda Oswald de Andrade, arautos do movimento Modernista brasileiro, expõem conceções peculiares dos fenómenos literário, estético e cultural sobre as quais nos gostaríamos de deter.

No seu célebre “Manifesto Antropófago” ou “Manifesto Antropofágico” de 1928, Oswald de Andrade busca uma tradição artística genuína fundada pelas culturas

¹⁵⁴O pós-colonialismo é um termo usado para se referir às mudanças políticas, sociais e culturais relacionadas com a independência de colónias europeias, situadas sobretudo em África e na Ásia, que acarretaram a formação de novas identidades nacionais e culturais. A nível histórico, este termo tem por base o declínio do imperialismo europeu, nomeadamente britânico e francês. Teoricamente, a denominação de pós-colonialismo remete para os novos movimentos sociais e culturais que investigam os conceitos de identidade, raça e etnicidade e ainda a relação da linguagem e do poder.

Edward Said, falecido em 2003, é considerado um dos precursores dos estudos pós-coloniais. Palestino de cidadania norte-americana, julgava-se uma identidade “fora do lugar”. Depois da publicação de *Orientalismo* em 1978 onde estabelece a conexão entre a empreitada colonizadora e o discurso do colonizador que cria representações e estereótipos como parte de dominação de terras distantes, Said começa a refletir sobre a relação do imperialismo com a cultura. Homi Bhabha, outro nome fundamental dos estudos pós-coloniais, aplica o conceito de hibridismo que opõe à ideia de uma cultura monolítica, autónoma, excludente e pura. Tributários deste pensamento, acham-se os Estudos Culturais e os Estudos Subalternos que contestam a Europa como centro irradiador do conhecimento e da cultura e as posições essencialistas, homogeneizadoras e totalitárias no que respeita à cultura.

primitivas e pela cultura latina de base europeia repensando, simultaneamente, a dependência cultural brasileira. Como preliminar do seu raciocínio, propõe a revisitação de um dos tabus das sociedades ocidentais cristãs, o canibalismo. Susan Bassnett e Harish Trivedi, lendo Andrade através da divulgadora principal da filosofia canibalística de Haroldo de Campos, Else Viera, descrevem, na introdução ao seu livro sobre teoria e prática da tradução pós-colonial (*Post-colonial Translation – Theory and Practice* de 1999), a ingestão do Padre Sardinha pelos índios canibais Tupinambá. O duplo e discrepante simbolismo deste ato, ora homenagem suprema desta tribo de canibais, ora desfiguração da cultura do colonizador, é recuperado, primeiramente, por Oswald de Andrade no seu texto programático por uma cultura brasileira idiossincrática, ao propor a metáfora do canibalismo como metáfora impulsionadora da cultura do seu país. Ao devorar os modelos europeus, os colonizados ultrapassariam a relação dialética “mestre escravo”. Do mesmo modo que o fim canibal do padre português apresenta duas versões interpretativas diferentes e opostas –analisado como violação dos códigos europeus e, ao mesmo tempo, homenagem profunda dos mesmos- assim será usada a metáfora canibalística no exercício da tradução¹⁵⁵. Com efeito, o movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o carácter metafórico da palavra “antropofágico”) da cultura do outro, vindo

¹⁵⁵Susan Bassnett, examinando o caso do padre português devorado no ritual canibalesco e as conclusões de Andrade sobre esse ato, entende que “de uma perspectiva europeia, foi uma abominação, um acto sacrílego, uma violação de todas as normas do comportamento civilizado. (...) Mas de uma perspectiva não-europeia, o acto de comer alguém que se respeita a fim de absorber a sua força e virtudes por meio do sacrifício era perfeitamente aceitável. Além disso, a premissa básica da liturgia cristã consiste na absorção do Corpo e do Sangue de Cristo, pelo que, para uma cultura que aceita o canibalismo como acto de respeito, o Cristianismo podia ser interpretado de forma muito diferente. O Movimento Antropofagista viu nesta dupla perspectiva uma metáfora da relação entre as culturas europeia e brasileira” (2001: 304). Sinónima de uma nova atitude cultural face às potências hegemónicas, a metáfora canibalística será adaptada pelos teóricos da tradução a fim de definir o tradutor como devorador do texto de partida e recriador do mesmo na sua própria linguagem.

do exterior, essencialmente dos Estados- Unidos e da Europa, e a cultura interna, a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos descendentes europeus e orientais de forma a recriar, numa sorte de alquimia criativa, um *constructo* cultural *sui generis*, dando fruto a uma cultura nacional original, própria, que expressasse uma identidade cultural autêntica.

Num ensaio de 1962 sobre a tradução, possivelmente o primeiro sobre o assunto – “Da tradução como criação e como crítica”, inserido na obra *Metalinguagem – Ensaios de teoria e crítica literária*, 1976, pp. 21-38- Haroldo de Campos¹⁵⁶ define a tradução de textos criativos como: “*recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (1976: 24). Este tipo de tradução constituiria o “avesso da chamada tradução literal”, pois trata-se da tradução do próprio signo na sua fisicalidade ou materialidade (*ibid.*). As considerações de Haroldo de Campos sobre a tradução, reunidas igualmente num capítulo de *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (1969), conduzem a um paradoxo dado que o processo complexo da tradução deixa escapar uma certa fidelidade à “intenção”, bem como ao conteúdo do texto, embora o objetivo final seja a fidelidade à forma. Ou, nos moldes de uma conceção romântica, a tradução

¹⁵⁶A teoria da tradução de Haroldo de Campos foi divulgada a nível internacional pela publicação do artigo de Else Vieira “A postmodern translation aesthetics in Brazil”, parte da sua tese de doutoramento – *Por uma teoria pós-moderna da tradução*, 1992, UFMG- amplamente consultada pelos estudiosos das teorias tradutológicas. Nesse artigo, Vieira (1994) discute a relação da metáfora modernista da antropofagia e a tradução literária. A metáfora da antropofagia, aplicada ao processo tradutório, encerra conceitos inovadores da tradução literária no Brasil e vai ao encontro da nova tendência dessa época dos Estudos da Tradução de aliar tradução e formação da identidade cultural, decorrente das dominações, dos deslocamentos e do multiculturalismo, associando, dessa maneira, Haroldo de Campos a um movimento pós-colonial brasileiro. Tal associação faz-se de segunda mão como podemos notar pelas sucessivas menções a Vieira. Daí que, atualmente, se levantem vozes de estudiosos da tradução no Brasil para (re)afirmar o carácter global do empreendimento crítico-literário de Haroldo de Campos, não apenas atinente a uma teoria da tradução (em todo o caso, a uma teoria geral da tradução), mas referente ao fenómeno literário total. Aliás a preocupação de Campos é mais de natureza literária e estética do que política ou reivindicativa como é o caso nas manifestações pós-coloniais. Célia Prado confirma que “na realidade, a teoria de Campos não apresenta o carácter contestatório, nem de oposição, presente na tradução pós-colonial, mas se ocupa tanto da questão do nacional quanto universal na cultura brasileira de maneira conciliatória, valorizando ambas” (2009: 771).

parece ser impulsionada por um desejo de substituir o criador na criação. O projeto de tradução transcultural, que tem por sinónimos “recriação”, “re-escritura”, “remastigação” e “re-imaginação”, não é submisso; ao contrário, preconiza a rebelião, sendo realizado, na cultura brasileira, por um tradutor antropófago. Em “Tradução, Ideologia e História”, Haroldo de Campos demonstra preferência pelo termo “paramorfismo”, para acentuar “(...) no vocábulo (do sufixo grego *para-*, “ao lado de”, como em *paródia*, o “canto paralelo”) o aspeto diferencial, dialógico, do processo (...)” (1983: 239)¹⁵⁷. É crucial ressaltar que o teórico brasileiro desatende à ambivalência do prefixo “para” que contém o efeito do “estranho”, abrigando internamente dois sentidos que se opõem e se complementam. Paramorfismo e paródia, como forma e canto paralelos, poderiam assim não só constituir-se em reação frontal ao texto de partida mas, estando ao seu lado, aproveitar-se das suas brechas para miná-lo e confundir os limites entre texto de partida e novo texto paramórfico. Todavia, apenas a primeira alternativa parece ser enfatizada no discurso de Campos. Por outra parte, o tradutor brasileiro vinca que as suas traduções fazem parte de um projeto, orientado por uma leitura escolhida de textos, ao qual se agrega uma cunhagem neológica de termos especificadores: recriação, transcrição, reimaginação, “transluciferação mefistofáustica”, visando a contrapor a ideia “naturalizada” de tradução literal, fiel ou servil. Partindo de uma conceção de literatura como “canto paralelo” e “plagiotropia”, Campos enfatiza que o seu conceito de tradução não pode coincidir com aquela noção de tradução literal, subalterna, cujo confronto com o texto

¹⁵⁷ Parece-nos pertinente lembrar que alguns autores que refletem sobre o tempo polemicamente tratado de pós-moderno encaram a paródia como um fenómeno intertextual inerente e definidor da arte e literatura pós-modernas. Pensamos em particular a Linda Hutcheon e a duas das suas obras: *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction* (1988) e *Uma teoria da paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX* (1989, tradução portuguesa) que definem a paródia como paradigma da pós-modernidade. A teoria (pós)-moderna da paródia reconhece ao leitor não só uma competência de leitura paródica, como também eleva o estatuto do texto paródico à do texto criativo enquanto re-escrita intertextual, dialógica e subversiva.

original produz o apagamento do tradutor. De facto, o crítico engendra um conceito de tradução composto pelo prefixo “para-”, designando-o de “atividade paramórfica” ou “parafiguração”, diferentemente dos conceitos implícitos nas palavras em “re-”, que presumem a volta do texto como “essência”, e naquelas em “trans-”, que pretendem a inversão da noção tradicional de tradução como inferior. A *atividade paramórfica* introduz a ideia da tradução como “mímica”, ou repetição em paralelo, que coexiste numa sincronia imperfeita com o original, ameaçando a possibilidade de estabilidade e definição de identidade do mesmo. No paralelismo paramórfico e paratemporal dos dois textos (o de partida e o meta) surge o “entre”, entre-textos, o espaço sempre em aberto entre estas duas conceções equidistantes, a ser ocupado pelo leitor. Nas obras traduzidas pelo brasileiro, a noção de escrita da pós-crítica como “suplemento” ou “parasita” do texto literário, converte-se em imagem visual. O tradutor apropria-se das imagens do original para, através delas, implicitamente, veicular a sua teoria de tradução. Daí a rotura total das fronteiras entre texto de partida e texto meta, ou seja, entre original e cópia que alcança a neutralização destas categorias basilares das teorias tradutológicas até então vigentes. Célia Magalhães sintetiza perfeitamente a “teoria monstruosa” do poeta e tradutor:

Campos traduz apenas fragmentos dos textos escolhidos; escreve a partir ou dentro deles prefácios, posfácios ou notas de rodapé em que formula o que chamamos de uma teoria frankensteiniana de tradução, no sentido romântico do monstro que se rebela contra o pai ou do autor que reage contra o apagamento da co-autoria na produção. Dessa forma, Campos, enquanto tradutor, rebela-se contra a figura do pai, apagando-a e colocando-se como autor daquela obra. (...) Mas seus comentários expressam também a angústia do tradutor para tentar reproduzir aquele texto único, singular no ato da tradução: ele fala de uma liberdade que não é total, pois professa a fidelidade ao texto; também menciona a tentativa de captar o objeto poético que podemos transportar para a noção da reprodução monstruosa: à semelhança da imaginação da mãe, ao invés de gerar um filho natural, intenta reproduzir nele traços do objeto de arte pelo qual se apaixonou. (1998: 146)

Neste sentido, e na opinião da maioria dos críticos, a tradução como transcrição ou transtextualização desmistifica a ideologia da fidelidade e abole a superioridade do original, valorizando o ato tradutivo e o tradutor. Face ao exposto, se a tradução literária se assume como re-criação, criação *sui generis*, o tradutor é criador, re-enunciador cuja leitura é sempre autêntica, pois compreende a obra no seu próprio fazer artístico. O pacto de leitura do tradutor é assim um pacto que implica “une réponse effective au texte, forme achevée et parachevée de la lecture, réexpression du ‘produit’, de la compréhension, le ‘compris” (Plassard, 2007: 145). Em *Lire pour Traduire* (2007), Freddie Plassard relembra que a re-enunciação é a concretização, o culminar de um trabalho de leitura que desemboca num outro texto, numa outra enunciação efetiva, materializada, que visibiliza o trabalho “à rebours” do *scriptor*. Nesta linha de pensamento, toda a tradução é leitura que restabelece a totalidade das ligações que arquitetam o tecido textual nas suas dimensões intratextuais, extratextuais, referenciais e intertextuais. Traduzir é então, inevitavelmente, interferir, produzindo significados.

Por essa razão, conclui Rosemary Arrojo,

este é, indiscutivelmente, o momento do tradutor, como têm apontado teóricos e tradutores contemporâneos interessados não apenas em tornar explícita a inevitabilidade da interpretação e do viés inscritos em toda tradução mas, também, em reivindicar um corte mais do que necessário e oportuno com a tradição essencialista que apenas poucas vezes liberou a tarefa do tradutor de uma inferioridade incômoda e de uma transparência impossível. (1996: 62)

2.2.2 A ascensão da tradutora

E este é, também, o momento da tradutora, tal como o sublinha a mesma Rosemary Arrojo, tradutora agora consciente de sua visibilidade autoral, e da sua diferença “feminina” e/ou “feminista” que inscreve no texto que traduz. Hélène Cixous, autora, entre outros, do texto emblemático *Le Rire de la Méduse*, já citado na primeira parte da nossa investigação, encara a “écriture féminine” como um

espaço do “entre” a ser explorado pelas mulheres na caminhada em prol da sua afirmação identitária e da sua *herstory* ainda por escrever. A polifacetada teórica define este “entre” como o espaço existente entre as categorias, entre as identidades que tomou a mulher ao longo dos tempos. Através da exploração deste espaço, argumenta Cixous, cria-se um espaço outro que, na visão cixousiana, se localiza num terceiro corpo encarado como o habitat principal no âmbito conceptual feminista. Assente nesta premissa, a teórica francesa conclui que a escrita, enquanto elemento “outro”, se adapta a este terceiro corpo originado nas fendas do “feminino”. A escrita converter-se-á então para a escritora e na escritora numa passagem, entrada e saída, estadia do outro (Cixous, 2010: 115), imagem que as teóricas da tradução feminista recuperam. Baseando-se na noção do *estar/ser-entre* esboçada por Cixous, as propostas das teorizadoras feministas da tradução jogam com o espaço intermédio que ocupa a tradutora / o tradutor. Susan Bassnett relembra que

feminist translation scholars have chosen to work with the idea of the in-betweenness of the translator, of the space between the poles and, if those poles are metamorphosed into masculine and feminine, then the space becomes androgynous or even bi-sexual, neither the one nor the other. It is no accident that a great deal of extraordinary powerful work investigating translation and gender issues centres around lesbian or bisexual writers, in particular the group working with and around Nicole Brossard in Quebec. (1992: 66)¹⁵⁸

¹⁵⁸É importante ressaltar, como o faz Bassnett, que alguns dos mais interessantes trabalhos feministas sobre a tradução provêm do Canadá e desenvolvem-se, em particular, na órbita de teorizadoras e tradutoras lésbicas e bissexuais. Por outra parte, a questão do bilinguismo, em francês-inglês, que marca a identidade destas autoras, leva a uma dissolução da oposição binária entre original e tradução. Sherry Simon, por exemplo, ilustra esta questão e propõe o conceito de “contact zone” (zona de contacto), na esteira de Mary Louise Pratt, referindo-se ao lugar (“place”) onde culturas previamente separadas se encontram (Simon, 1999). Deve-se também sublinhar o contributo do jornal itinerante *Tessera*, plataforma de exposição dos trabalhos de teóricas e tradutoras como Gail Scott, Barbara Godard, Nicole Brossard, Daphné Marlatt, Nicole Ward-Jouve ou ainda Kathy Mezei, dado que “early issues of *Tessera* include experimental writing that often partakes of both fiction and theory and that centres around such keywords as translation, feminism, theory, language, doubleness, and the relationship between reading and writing” (Beverley, 2010: 20).

Um dos textos chave que coloca o cenário teórico da tradução sob o ponto de vista do pensamento feminista é o de Barbara Godard, teórica canadense, co-editora e fundadora da publicação periódica de teoria literária feminista *Tessera*. “Theorizing Feminist Discourse/Translation” de 1989, presente no sexto volume da seminal revista *Tessera*¹⁵⁹, cujo tema deste número é dedicado à tradução no feminino, começa por estabelecer um paralelo entre a posição colonizada do Québec e a situação de alienação linguística da mulher. Pondo em pé uma teoria do discurso feminista emancipatória e ativa politicamente, Godard avança uma teoria do texto como transformação crítica. Neste sentido, salienta o trabalho complexo e ambíguo do discurso feminista sobre o discurso dominante. Rejeitando noções ainda fortemente implementadas nesta época, tal como a equivalência, a teórica canadense gera um discurso feminista sobre o ato de traduzir que envolve a transferência de uma realidade cultural para um novo contexto, harmonizando assim, no juízo de Mary Snell-Hornby (2006: 101), a perspectiva funcional de Vermeer e a perspectiva desconstrucionista de Arrojo. Neste âmbito conceptual, Godard vai confirmar a presença da autora que emana desta teoria da tradução lida como

trans (dance) form, comme transformation et performance. C’est le mime, la répétition qui se dédouble et déséquilibre. (...) Comme l’auteure, la traductrice produit du sens, un sens qui vient de la manipulation du texte. Ainsi, le rôle de la traductrice dans la transformation du texte est mis en valeur, sa signature mise en évidence (...). (1989: 42)

Como modo privilegiado de re-escrita, a tradução, no pensamento feminista, será “porta-vozes”, heteroglossia de discursos polifónicos, produção em lugar de reprodução, ancorada numa relação hipertextual ou transtextual do texto tornado palimpsesto, e também “mimicry, repetition which redoubles as it crosses back

¹⁵⁹Eis o título exato encontrado na capa deste número seis de *Tessera*: “La traduction au féminin – Translating Women”.

and forth through the mirror, a logic of disruptive excess in which nothing is ever posited that is not also reversed” (*ibid.*: 47).

Aproximando ainda a tradução à paródia ou às teorias palimpsésticas de re-utilização e reciclagem do texto, a tradução aparece como o *para / doxo* o que vai no mesmo sentido e no sentido oposto da “doxa” primeira. A diferença torna-se sinónima de benefício, de valor acrescentado ao texto traduzido, jogando da ambivalente posição geoestratégica da operação tradutológica:

like parody, feminist translation is a signifying of difference despite similarity. As feminist theory has been concerned to show, difference is a key factor in cognitive processes and in critical praxis. Meaning discerned and assigned by the translator becomes visible in the gap or the surplus which separates target from source text. The feminist translator, affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and rewriting, flaunts the signs of her manipulation of the text. Womanhandling the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. Taking her place would be an active participant in the creation of meaning, who advances a conditional analysis. Hers is a continuing provisionality, aware of process, giving self reflexive attention to practices. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes - even in a preface. (*ibid.*: 50)

Assumindo a identidade de mulher que lê e re-escreve, a tradução de perspectiva feminista reforça a leitura localizada de uma mulher que lê para se re-escrever. Ao fazê-lo, pelo viés da tradução, adquire uma autoridade dupla: sobre o texto que leu e sobre o texto que agora produz. Kathy Mezei, num dos artigos mais conhecidos da publicação coletiva *Tessera*, “La lecture comme écriture / L’écriture comme lecture. Le lecteur et le déclin de l’auteur / ou grandeur et décadence du trait oblique” (1985), reconcilia escritor, leitor e texto, fundindo-os numa interação dinâmica cuja tradução aparece como uma das formas mais acabadas:

le texte est précisément ce “et” entre lecteur et écrivain. Et que dire de la traduction comme lecture et écriture? Le “et” parfait puisqu’un autre mot pour traduction est équivalence. Une dialectique s’établit alors entre deux textes et deux langues (entre le texte et la langue de départ, le texte et la langue d’arrivée); la traduction devient un acte combiné de lecture et d’écriture puisque la traductrice est à la fois lectrice (et interprète du texte de départ) et auteure (du texte d’arrivée). Quand je traduis, je lis le texte (...) je le relis ensuite et le re-lis, puis j’écris dans ma langue, dans mes mots: j’écris ma lecture et cette lecture ré-écrit mon écriture. (1985: 29)

Na lógica da reflexão e posicionamento feministas, a tradução, tradicionalmente “fiel” e secundária, ancorava-se numa ética que defendia os interesses da autoria e do original inscritos nos mitos machistas das visões de autoria: “the Promethean hero, the Oedipal rebel, the Bohemian artist, the visionary sage are all indisputably male figures. There are no like visions of creative power available to women” (Felski, 2003: 58). A questão da autoria que nos anos 70, como o assinalámos na primeira parte do nosso trabalho, culminou na proclamada “morte do autor”, acompanha em paralelo o nascimento mesmo do tradutor. Neste âmbito interessa entender que os posicionamentos feministas, pós-colonialistas e, de forma abrangente, (pós)-modernistas redescobrem a autoria reivindicando a sua voz de maneira a se demarcar do domínio falocêntrico.

No ensaio *Gender and the Metaphorics of Translation* (1988)¹⁶⁰, Lori Chamberlain lista um número elevado de tropos sexistas utilizados ao longo dos tempos, de maneira persistente, para descrever as relações clássicas entre autor / tradutor, original / tradução sendo que os primeiros termos de cada par detêm o poder nesta relação desigual. Chamberlain foca a ideia de que em torno à oposição entre trabalho produtivo e reprodutivo se organizam os valores culturais. Na cultura ocidental a criatividade e originalidade descrevem-se, usualmente, em termos de paternidade¹⁶¹, enquanto a figura feminina se restringe aos papéis

¹⁶⁰Publicado pela primeira vez na revista *Signs*, 1988, vol. 13, n.º 3, Spring, pp. 454-472, encontra-se também no capítulo 20 do livro *Translation Studies Reader* (2000), editado por Lawrence Venuti, pp. 254-268.

¹⁶¹Neste sentido, um livro como o de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) trata justamente de mostrar como através da descrição das influências artísticas se desenha uma teoria poética que dá conta dos processos criativos dos autores. A angústia transforma-se num processo de renovação como um “ciclo vital do poeta-como poeta”. A angústia da influência é uma teoria da leitura, metacrítica literária, estratégia de literatura comparada, filosofia estética, intertextualidade poética, psicologia e sociologia da arte. A sua complexidade aparece na capacidade de estabelecer relações entre textos e autores. Bloom defende que são

ancilares. Esta oposição interessa particularmente à feminista Chamberlain que a aplica aos conceitos ainda fortemente polarizados de escrita e tradução. Escreve: “I am interested in this opposition specifically as it is used to mark the distinction between writing and translating-marking, that is, the one to be original and ‘masculine’, the other to be derivative and ‘feminine’” (*ibid.*: 455).

A sexualização da tradução remonta, de forma paradigmática, à expressão “les belles infidèles”¹⁶² adágio do século XVII francês que determina que, tal como as mulheres, a tradução deveria ser bela e fiel. Além de aproximações fonéticas e semânticas, a expressão “belas infiéis” acarreta a noção de contrato matrimonial entre a tradução (a mulher) e o texto original (o marido, o pai, o autor). Assim, o campo metafórico da tradução é evidência de uma luta pelos direitos autorais e de autoridade, ou, por outras palavras, uma luta pelo poder. Esclarece a autora: “in

sempre relações hierárquicas, de jovens autores contra os seus predecessores, cuja luta de teor edipiano permite a renovação e metamorfose constante do cânone literário.

¹⁶²O período literário conhecido como *Les Belles Infidèles*, prática do século XVII (1625-1650), conhece o seu apogeu entre os anos 1640 e 1650, em França. A tradução, considerada como arte e classificada como género literário nessa época, desempenhou um importante papel na formação das línguas e literaturas nacionais de muitos países, entre eles, a França. A tradução detém, neste momento, um papel didático, enriquecendo a língua vernacular. Já em 1549 Joachim Du Bellay publica *Défense et illustration de la langue française*, manifesto do grupo de *La Pléiade*, que visava refletir sobre os meios para enriquecer a língua e literatura francesas através de empréstimos, neologismos, recuperação de palavras desaparecidas e, de maneira global, da redescoberta da cultura antiga, da sua arte e saber. O nome *Belles Infidèles*, por sua vez, é uma metáfora empregada no século XVII por Gilles Ménage (1613-1692) ao referir-se às traduções de Nicolas Perrot D’Ablancourt (1606-1664), um dos tradutores mais conhecidos dessa época. Profundo conhecedor das línguas grega e latina, foi tradutor de Cícero, Tácito, Xenofonte, César, Luciano, entre outros clássicos antigos. Nos prefácios que antecediam as suas traduções, explicitava os seus métodos, condensados na expressão “belas infiéis”: as traduções que propõe referenciam a literatura dos antigos (intenção), mas o procedimento, a sua prática, recupera as formas da sua época, adaptando ou recriando a linguagem, segundo as regras da Academia francesa e das instituições do “bom gosto”.

É conveniente salientar, por outra parte, uma das obras de Georges Mounin intitulada, justamente, *Les Belles Infidèles* (1954) que promove uma defesa e ilustração da arte de traduzir, arte possível, bela e exclusivamente fiel à unidade estética que estrutura a tradução.

the metaphors of translation, the struggle for authorial rights takes place both in the realm of the family, as we have seen, and in the state, for translation has also been figured as the literary equivalent of colonization, a means of enriching both the language and the literature appropriate to the political needs of expanding nations” (*ibid.*: 459). Desta forma, as políticas do colonialismo acompanham as políticas do género dicotomizando e hierarquizando homem e mulher, colono e colonizado, original e tradução. É então claro, na perspectiva de Chamberlain, que a palavra “fidelidade”, no contexto tradutológico, implica significados diferentes, de acordo com o objetivo da tradução na conjuntura estética ou cultural. Na sua versão genderizada, a fidelidade define, por vezes, a relação da tradução (feminina) com o original de autoria masculina que é substituído pelo tradutor. A fidelidade pode, também, regular e definir a relação de um autor/tradutor com a sua língua mãe, a sua língua de tradução. Neste caso, a língua mãe deverá ser protegida da hipotética violação dum texto estrangeiro. Paradoxalmente, é esta fidelidade que justifica, do mesmo modo, a violação e pilhagem de uma outra linguagem e de um outro texto, com vista a enriquecer a linguagem que acolhe a novidade traduzida.

Sintetiza Lori Chamberlain: “it should by now be obvious that this metaphors of translation reveals both an anxiety about the myths of paternity (or authorship and authority) and a profound ambivalence about the role of maternity ranging from the condemnation of *les belles infidèles* to the adulation accorded to the ‘mother tongue” (*ibid.*: 461). As metáforas ligadas à tradução são, de facto, sintoma de outras grandes questões da cultura ocidental. A pergunta então colocada pela autora é a de saber por que razão tradução e género foram metaforicamente ligados. Ao que Chamberlain responde:

this survey of the metaphors of translation would suggest that the implied narrative concerns the relation between the value of production versus the value of reproduction. What proclaims itself to be an aesthetic problem is represented in terms of sex, family, and the state, and what is consistently at issue is power. (*ibid.*: 465)

Consequentemente, alega Chamberlain, mantêm-se as relações de poder e os já estabelecidos limites. Daí, na visão da feminista, a tradução ser tão sobrecodificada (“overcoded”) e sobrerregulamentada (“overregulated”), exatamente por ameaçar a diferença, fulcral no exercício do poder, entre produção e reprodução (*ibid.*: 466). Neste sentido, nota a teorizadora, a proposta revisionista de Jacques Derrida, cujo projeto foi de subverter o conceito mesmo de diferença produtor das oposições binárias entre o original e as suas reproduções, alterou, de forma significativa, a teoria da tradução. O desconstrucionismo de Derrida aliado às perspetivações feministas podem encorajar-nos a ler

between or outside the lines of the dominant discourse for information about cultural formation and authority; translation can provide a wealth of such information about practices of domination and subversion. In addition (...) one of the challenges for feminist translators is to move beyond questions of the sex of the author or translator. Working within the conventional hierarchies we have already seen, the female translator of a female author’s text and the male translator of a male author’s text will be bound by the same power relations: what must be subverted is the process by which translation complies with gender constructs. In this sense, a feminist theory of translation will finally be utopic. As women write their own metaphors of cultural production, it may be possible to consider the acts of authoring, creating, or legitimizing a text outside of the gender binaries that have made women, like translations, mistresses of the sort of work that kept Clara Schumann from her composing. (*ibid.*: 472)

Examinando de igual modo o conceito de fidelidade, relacionado com o original e as traduções propostas por algumas tradutoras que não só estão conscientes da sua voz feminina, como também das responsabilidades políticas associadas a essa tomada de consciência, Rosemary Arrojo alerta para o perigo em que incorrem as tradutoras ao seguir conceções teóricas tradicionais da tradução

elaboradas numa cosmovisão patriarcal. Assim, a teórica desconstrucionista tentará responder a algumas questões básicas:

since it does not seem to be theoretically coherent to reconcile the awareness of the translator's "audible" voice in the translated text with the traditional notion of fidelity allegedly owed to the "original", what kind of ethics could we envision for the consciously gendered translation? What kind of "fidelity" can the politically minded, feminist translator claim to offer to the authors or texts she translates and deconstructs? (1994: 149)

O reconhecimento da tradução como uma forma de escrita, como texto "à part entière", produto de um criador, é um factor chave para o advento de tradutoras feministas politicamente empenhadas. A professora de Literatura Comparada e teórica Rosemary Arrojo ilustra a tradução de vertente feminista citando, em primeiro lugar, a tradutora Suzanne Jill Levine. Na sua prática de tradutora, Levine opta por orquestrar estratégias tradutológicas subversivas que propõem uma interpretação do texto extremamente *sui generis* perceptíveis, por exemplo, na tradução da obra sexista do cubano Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*. A tradutora feminista crê que a sua única alternativa é tornar-se uma *traduttrice traditrice*, pois as transformações inerentes ao ato tradutológico, pelas suas características intrínsecas de re-escrita transcriativa, serão sempre subversivas relativamente ao texto inicial, dada a interpretação pessoal veiculada pela versão do texto traduzido. Assim, a opção de Levine passará por, deliberadamente, re-escrever o texto de Cabrera Infante "as a consciously motivated *traduttrice traditrice* (...) and turns a novel which 'mocks' and 'manipulates' 'women and their words' into one that mocks and manipulates men and their words" (*ibid.*: 152). Contudo, a tradutora canadense parece convencida de permanecer fiel ao texto de Cabrera Infante, apesar do seu afastamento notório do texto original, visto que define a sua tradução como um suporte crítico ao texto de partida, embora afirme manter uma alegada colaboração com o autor

do texto primeiro. Esta conceção ambivalente de fidelidade encontra apoio no ensaio já citado de Lori Chamberlain que cita, aliás, a tradução de Suzanne Jill Levine como exemplo de uma tradução que revolve a própria língua impositiva, enquanto máquina ideológica do machismo dominante¹⁶³. Porém, e esta é a pertinente questão colocada por Rosemary Arrojo,

after all, on what basis, other than her own feminist “bias”, can Chamberlain claim that the “violence” of translation is restricted to male translators and patriarchal translation theories? In other words, why isn’t Levine’s intervention in Infante’s text also recognized as a “struggle for authority”, as a struggle for the right to possess and determine meaning, in spite of the author and of the “fidelity” that is supposedly owed to him or her? Why is such a struggle masked as a form of “subversive collaboration” with the author while Drant’s “intervention” in Horace’s text is solely an act of violence against the “original”? (1994: 154)

Há, todavia, que realçar que esta tipologia de tradução feminista segue, de forma coerente, um tipo de prática de escrita feminina e feminista vigente no Québec desde os anos 70 e da qual o grupo reunido à volta da publicação *Tessera* é paradigmático. Os objetivos principais e extremos desta tipologia de escrita eram desconstruir a linguagem, fonte do poder convencional e prescritivo emanado do patriarcado, a fim de permitir um desenvolvimento da mulher cujo espaço e voz deveriam ser encontrados. Tal como as escritoras feministas que traduzem, as tradutoras feministas outorgaram-se a permissão de se tornar visíveis, discutindo o processo criativo tradutológico e propondo as suas visões do mundo através da tradução. A tradução torna-se, no âmbito feminista, um modo de viver o seu empenho e, simultaneamente, converte-se num espaço físico de reivindicação. Naturalmente, e esta é a crítica notória que dirige Rosemary Arrojo, as tradutoras

¹⁶³Citando Chamberlain: “(...) what is required for a feminist theory of translation is a practice governed by what Derrida calls the double bind -not the double standard. Such a theory might rely, not on the family model of oedipal struggle, but on the double-edged razor of translation as collaboration, where author and translator are seen as working together, both in the cooperative and the subversive sense. This is a model that responds to the concerns voiced by an increasingly audible number of women translators who are beginning to ask, as Suzanne Jill Levine does, what it means to be a woman translator in and of a male tradition” (1988: 470).

feministas lutam contra um sistema utilizando as suas mesmas armas, desvirtuando textos que não se coadunam com as suas mundividências, apropriando-se de forma quase ilegal de autores cujo pensamento extrapolam à sua guisa. A excessiva interferência da tradutora no texto, apesar de cumprir um propósito político¹⁶⁴ de libertação do jugo machista, revela-se um verdadeiro “hijacking” nas palavras de Louise von Flotow, citada por Arrojo (*ibid.*: 155). Tal sequestro do texto por parte desta rama da tradução feminista seria devedora da revisão derridiana dos conceitos chave da filosofia ocidental que estimularam uma revisão do trabalho do tradutor, assim como a destruição da sacralidade do texto. Não obstante, a infidelidade subversiva da tradução feminista, englobada numa escolha política consciente, exerce uma violência metafórica que não pode ser simplesmente assumida como uma forma alternativa de fidelidade ao texto de origem. Por conseguinte, Rosemary Arrojo conclui que uma intervenção de tal ordem “is undeniably the necessary outcome of the struggle to possess meaning which constitutes any act of reading and cannot be regarded as absolutely more legitimate or less ‘violent’ than non-feminist translation strategies” (*ibid.*: 159). Por essa mesma razão, e apesar de esclarecer a determinação feminista e os objetivos que apoiam um tal sequestro do texto, a estudiosa admite que tais

¹⁶⁴ Assim se exprime a tradutora feminista Susanne de Lotbinière-Harwood, no prefácio –“About the *her* in *other*”-, à sua tradução, para língua inglesa, do livro *Lettres d’une autre* da canadense francófona, Lise Gauvin, face às acusações de intervenção excessiva na tradução: “Lise Gauvin is a feminist, and so am I. But I am not her. She wrote in the generic masculine. My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about” (De Lotbinière-Harwood, 1989: 9). Da mesma forma, Vidal Claramonte (1995: 75) comenta o exemplo de certas feministas norte-americanas, como Myriam Díaz-Diocaretz, para quem a presença do tradutor deve ser clara a tal ponto que a sua versão pode ter uma função totalmente diferente na cultura de chegada. Desta maneira, transforma-se num criador com objetivos próprios, distintos do original, destinado a subverter o discurso dominante, patriarcal, neste caso.

traduções não podem ser absolutamente aceites por não serem mais nobres ou justificáveis do que as traduções patriarcais, pois

their open, 'subversive' interference in the texts they translate serves goals that are quite similar to the ones they so vehemently attack in what they call male, colonialist modes of translating. Like every translator, whether acting consciously or unconsciously, what the feminist translator cannot help doing is to take over the author's role as she translates. (*ibid.*: 160)

Urge praticar uma relação de fidelidade “pragmática” entre os originais e suas versões, tendo em conta uma noção de ética que permita uma negociação harmoniosa entre tradutores e autores. Nesta perspetiva, a única fidelidade possível será às crenças e ideias que transportamos enquanto tradutores imersos num espaço cultural, social e temporal específico. A fidelidade ao texto jogar-se-á, dessa forma, na esfera de uma ética da tradução e do tradutor tal como pensada, por exemplo, por Antoine Berman e Lawrence Venuti.

2.2.3 Uma ética da diferença

A discussão da ética na tradução tem ocupado o discurso de vários estudiosos, nomeadamente Antoine Berman e Lawrence Venuti que tratam o conceito, respetivamente, em *L'Épreuve de l'Étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984, primeira edição francesa e 2002, tradução portuguesa) e *The Scandals of Translation – Towards an ethics of difference* (1998, primeira edição em língua inglesa, e 2002, tradução portuguesa).

Venuti patenteia no título do seu trabalho a ética que pretende para o tradutor: uma ética da diferença. É também esse tipo de ética reivindicada pelo teórico, tradutor e filósofo francês Antoine Berman, no livro atrás mencionado. Mary Snell-Hornby, na obra síntese sobre as diferentes viragens dos estudos da tradução à qual já fizemos referência, considera o erudito francês como outro

mediador (“mediator”), além de Lefevere, entre o pensamento de Schleiermacher e Venuti, em particular no seu livro sobre a tradução na Alemanha romântica (Snell-Hornby, 2006: 146).

Num dos seus principais textos, que pode ser conferido em português, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999), Berman desenvolve uma reflexão (não uma “teoria”, segundo ele mesmo frisa) de grande interesse sobre o que poderia ser uma tradução “literal”. O conceito de “literal” é por ele definido como “poético” (e, portanto, criativo), ou seja, não se trata de uma tradução palavra por palavra. Com efeito, Berman evoca uma literalidade distinta. Não algo que possa lembrar o decalque ou a mera reprodução, mas aquela que trabalha sobre a letra (e não apenas sobre o sentido) para, a partir da letra, escrever a tradução. Refuta, neste ponto, a tradução “etnocêntrica” (em certo sentido, “naturalizante”), fundada na crença da superioridade de uma língua (para a qual se traduz) sobre outra. Reprova ainda a tradução “hipertextual” que gera textos por processos imitativos. Recusa, por fim, a separação “platônica” entre letra e sentido, que, na corrente tradutológica ocidental, teria desprezado a materialidade (“letra morta”) em favor da espiritualidade (o “sentido”). Assim, para o pensador gaulês, a tradução deve ser ética (e não etnocêntrica), poética (e não hipertextual) e pensante (e não “platônica”). Traduzir seria, desta forma, um triplo exercício ao mesmo tempo ético, poético e pensante (ou “filosófico”).

O ético, na perspectiva bermaniana, equivale à busca de um vínculo o mais aproximado da “verdade” (tal como expressa na letra do texto), ao passo que o poético corresponderia ao elemento criativo e simultaneamente calcado na materialidade das palavras (é na poesia que letra e sentido criam o laço mais estreito). O pensante, de acordo com Berman, privilegiaria a reflexão e o trabalho

sobre o texto visto como unicidade, como letra, em detrimento da concepção (antifilosófica) de categorias estáticas e irremediavelmente separadas (“corpo” e “alma”, “letra” e “sentido”). Boa parte da argumentação do autor francês encontra-se na definição dos tipos de “deformação” provocados no texto pela forma “tradicional” da tradução na tradição ocidental. São essas deformações - racionalização, clarificação, alongamento, enobrecimento, empobrecimento, homogeneização- que a proposta de Berman procura contornar. Do texto, Berman elege a letra¹⁶⁵, identificando a tradução à captação da letra, e não do sentido, pois a letra seria o “original” do original, aquilo que não se falseia, algo que nenhuma interpretação deturpa.

Em *L'Âge de la traduction. “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire*, livro póstumo publicado em 2008¹⁶⁶ que contém comentários do teórico francês ao texto chave de Benjamin, também analisado por Paul de Man ou ainda Jacques Derrida¹⁶⁷, é posto em evidência o caminho que segue Berman até ao estabelecimento de uma ética no campo da tradução. O livro em questão recolhe, sob a forma de cadernos, notas, comentários, reflexões para o seminário sobre Benjamin que o próprio ministrou nos anos oitenta, no *Collège International de Philosophie*. Berman, na sua inovadora consideração, não só sobre o texto original de Benjamin, mas também sobre a tradução francesa desse mesmo

¹⁶⁵A definição proposta por Antoine Berman para a “letra” (“la lettre”) é a seguinte: “les tendances [déformantes] que nous venons d’analyser sommairement forment un tout, qui dessine en creux ce que nous entendons par la *lettre*: *la lettre, ce sont toutes les dimensions auxquelles s’attaque le système de déformation*” (Berman, 1999: 67).

¹⁶⁶Uma primeira versão destes comentários e notas encontra-se no livro homenagem dedicado a Antoine Berman e editado por Martine Broda, *La traduction-poésie: à Antoine Berman* (1999), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp. 11-37.

¹⁶⁷Ver, no caso de Paul de Man (2003), “Conclusions: *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin” e, para Jacques Derrida, consultar, por exemplo, “Des tours de Babel” (1987).

texto¹⁶⁸, lembra-nos que o título benjaminiano é enganador, já que o sujeito tradutor não é, verdadeiramente, tratado na “tarefa do tradutor”, privilegiando-se o trabalho da tradução. Imbuído da negatividade que secularmente lhe foi atribuída, o tradutor é um mal necessário que representa, para o autor de *Teses sobre a filosofia da História*, um momento alto da tradução, mas somente uma das etapas do ato tradutológico. Desta maneira, conclui o tradutor francês que, para o ensaísta e tradutor alemão, a tarefa do tradutor não é uma tarefa ética que se deva valorizar como tal; daí Benjamin ter-se consagrado unicamente, no seu prefácio dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, à tarefa da tradução.

A ética ligada ao trabalho do sujeito tradutor será, contrariamente a Benjamin, um tema bermaniano de especial importância. Mas a ética, na visão de Berman, não é tanto uma ética do tradutor mas uma ética da tradução porque se trata de acolher o Outro na sua língua. É contudo interessante relevar que, no decurso de *L'Âge de la traduction*, é precisamente no momento em que aborda a questão do sujeito tradutor que o filósofo introduz uma dimensão ética, sublinhando que a ética textual passa, em primeiro lugar, por uma ética pessoal, subjetiva, decorrente da metodologia, projeto e resultado final da responsabilidade ou da autoria do agente da tradução.

Quanto a Lawrence Venuti, a sua ponderação ética diz respeito a pressupostos ideológicos, intrínsecos a todo um sistema teórico, que trataremos em maior detalhe num ponto posterior. Porém, e essa é a principal crítica que lhe

¹⁶⁸A tradução utilizada por Berman é a de Maurice de Gandillac e pertence à obra *Mythe et violence* (1971), Denoël, Paris.

é apontada¹⁶⁹, o teórico norte-americano polariza as posições considerando as traduções “estrangeirizantes” (“foreignizing”), isto é, aquelas que mantêm explícita a diferença e visibilizam o tradutor, corretas; enquanto que as traduções domésticas (“domesticating”), ou seja, traduções “fluentes” na língua de chegada que tornam o tradutor invisível, fundamentalmente más. O emprego de termos e expressões emocional e socialmente carregados, como “violência etnocêntrica”, “racismo”, “narcissismo” e “imperialismo”, atestam que a linguagem utilizada por Venuti é provocadora, sustentada por uma visão maniqueísta na qual a domesticação simboliza uma forma de violência na cultura fonte. É justo reconhecer que o tradutor critica, através deste extremar de pólos, a supremacia linguística e cultural de um mundo anglo-americano que, quer a nível legal, quer a nível literário e cultural, apaga a figura do tradutor, propondo versões domesticadas de textos estrangeiros nos quais a fluência idiomática e imagética elimina qualquer resíduo do texto de partida. Daí a defesa venutiana da visibilidade do tradutor que deverá fazer uso de estratégias para preservar a “estrangeidade/estranheza” (“foreignness”) do texto a traduzir, em especial no atual contexto hegemónico do inglês. Apesar do seu carácter extremista, a dicotomia iluminada por Venuti, baseada nos pólos domesticação versus estrangeirização, assumiu uma posição central no pensamento tradutológico, particularmente no mundo anglofalante.

Neste sentido, e sobretudo após a publicação em 1998 do livro em que Venuti elencava os escândalos da tradução (*The Scandals of Translation – Towards an ethics of difference*), a implementação de uma ética da diferença converte-se num empreendimento capital na prática tradutológica. Este tipo de

¹⁶⁹Ler em especial o ponto 4.3 “Venuti’s foreignization: a new paradigm?”, pp. 145-149, do livro amplamente citado de Mary Snell-Hornby *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* de 2006.

ética tenta, com efeito, arruinar a tendência de toda operação tradutória moldada aos parâmetros ideológicos e poetológicos vigentes no contexto da tradução e produzir, dessa forma, textos fluentes, transparentes e domesticantes que provocam nos seus leitores a sensação de estarem diante de materiais elaborados originalmente nas suas línguas.

A tradução que se orienta por uma ética da diferença, como postulada pelos dois estudiosos, não elimina as marcas da sua origem e coloca em xeque a estabilidade da crença na existência da superioridade de um texto sobre outro, de uma língua sobre outra, de uma literatura sobre outra, de uma cultura sobre outra. As motivações que levaram Berman e Venuti a defenderem a ética da diferença apresentam, porém, pontos de contacto e de afastamento que destacaremos.

Em primeiro lugar, ambos pensadores confluem na reivindicação de que o espaço de ação prática e discursiva deve ser dialógico, onde as vozes representativas de soberanias de várias ordens (ideológicas, religiosas, económicas, políticas, culturais, linguísticas e de género, por exemplo) e aquelas provenientes de contextos não-hegemónicos negociam a sua inserção sem perder a sua identidade e as suas particularidades. No entanto, enquanto Berman sustenta a sua reivindicação a partir de estudos sobre a tradução tal como praticada e teorizada no contexto romântico germânico, Venuti apoia-se nas suas conclusões acerca da prática e da teorização da tradução no contexto contemporâneo norte-americano e no império da língua inglesa, etnocêntrico por excelência. Nos contextos que suportam as reflexões de Antoine Berman e de Lawrence Venuti, tanto a prática, quanto a teorização tradutória, guiaram-se por posturas antípodas. No cenário romântico germânico, a tradução foi praticada e

defendida como uma atividade de expansão linguística, responsável pela fundação de um espaço linguístico próprio (Berman, 2002: 54) e orientada pela busca de uma fidelidade à letra, que abre a língua da tradução à estrangeiridade/estranheza da língua do original.

Por outro lado, no cenário norte-americano atual, a tradução é uma atividade invisível, frequentemente despercebida, pois os parâmetros que a norteiam pautam-se pela feitura de um texto tão fluente quanto um texto escrito primeiramente em língua inglesa –um texto domesticante situado num espaço linguístico e cultural familiar. Um desdobramento do pensamento de Berman sobre a ética da tradução é apresentado e ratificado por Venuti em *Escândalos da Tradução*. Com efeito, Berman confirma ainda que o tradutor domesticante que não oculta a sua prática de apagamento da origem do texto traduzido e o manipula com o propósito de confirmar prescrições do seu entorno, não pode, por esse motivo, ser considerado antiético. Assim, a ética da igualdade, quando assumida como tal, distingue-se dos princípios e códigos provenientes do pensamento da diferença. Neste sentido, é imperativo um equilíbrio entre a ética da diferença, que ocorre internamente, no espaço do texto traduzido, e a ética da igualdade que deve ocorrer de maneira paratradutológica, no espaço ao lado, nomeadamente em prefácios e notas. É também importante chamar a atenção para fatores, de ordem espacial e temporal, que condicionam a construção de uma ética da tradução, de tal forma que a identidade cultural que surge ou se perpetua a partir da utilização de procedimentos que caracterizem, respetivamente, um projeto ético de diferença ou de igualdade seria, simultaneamente, crítica e contingente (Venuti, 1998: 160). A avaliação de um projeto tradutório, portanto, além de levar em conta os objetivos de seus

idealizadores e realizadores, que podem ser ou não representados por uma só figura (a do tradutor), deve ter em conta os relacionamentos mantidos entre a cultura do original e a da tradução no momento em que tal projeto foi desencadeado. Uma ética do desvio (“écart”), suportada pela formulação teórica de François Jullien que detalharemos nas páginas subseqüentes, suplantaria as éticas da diferença e da igualdade promovendo os benefícios de cada uma. Em qualquer caso, a ética, relativa às traduções de foro literário, assume uma postura deontológica de cariz moral dificilmente coadunável com o exercício criativo, em particular quando assumimos que tradução é texto igual a qualquer outro.

De modo a concluir este ponto interessa salientar, como o faz Mary Snell-Hornby quando procura averiguar do estado da disciplina de Estudos da Tradução no início do novo milénio (Snell-Hornby, 2006: 149), que o desenvolvimento dos estudos da tradução acompanham as várias tendências ideológicas subsumidas a uma história em permanente devir. A efervescência à volta desta disciplina acabada de inaugurar não implica, no entanto, que toda a bibliografia e aparato crítico-teóricos que atualmente se encontram sejam verdadeiramente frutíferos e inovadores. O título, e em especial o subtítulo do último livro de Snell-Hornby, são sumamente esclarecedores: “The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?”.

De facto, grande parte da reflexão em torno do ato de traduzir difunde pontos de vista que, conforme os interesses e políticas vigentes, variam mas estão concentrados em torno das mesmas ideias. E uma das práticas recorrentes nas abordagens que poderemos apelidar de pós-modernas da tradução consiste em, num primeiro momento, virar do avesso as noções

tradicionais de originalidade e fidelidade. O tradutor e tradutora pós-modernos assumem, agora e voluntariamente, a responsabilidade autoral das suas leituras e posteriores interferências na obra que traduzem. Lutam também pela conquista de um espaço profissional que dignifique a sua condição e reconheça o seu valor artístico e, por extensão, económico. Ao mesmo tempo, ao denunciar as indubitáveis interferências da tradução e a sua inevitável carga de ideias, experiências e cultura, a tradução passa de objeto neutro e inócuo a instrumento político de alto valor reivindicativo.

Face a esta nova posição no xadrez artístico e social, a tradução ganha um estatuto de primeira importância que força a que seja considerada, aquando da investigação das relações de poder entre as diferentes línguas, culturas e civilizações. Em jeito de conclusão, seguimos as palavras sábias da tradutora e comparatista Rosemary Arrojo:

a perda da inocência nos estudos da tradução e o reconhecimento de que não há uma ética dissociada dos interesses a que inevitavelmente serve culminam com a necessidade urgente de se conscientizar tradutores acerca da responsabilidade autoral que assumem ao aceitarem realizar até mesmo a mais simples das traduções. Se o tradutor e a tradutora não podem deixar de interferir e de tomar partido a cada opção que devem escolher, e se não podem mais contar com o conforto aparente da crença na possibilidade do acerto asséptico e acima de qualquer suspeita, inevitavelmente terão que lidar com a realidade essencialmente “humana” do viés e da tomada de posição. Quanto mais conscientes estiverem dessa realidade e do papel que exercem sobre e a partir dela, menos hipócrita e menos ingênua será a intervenção linguística, política, cultural e social que inescapavelmente exercem. (1996: 63-64)

2.3 Tradução é texto

Henri Meschonnic, um dos renomados intelectuais e poetas da segunda metade do século XX, cuja reflexão sobre a literatura e a tradução desembocou numa poética do traduzir inspiradora para a mudança do paradigma tradutológico, abraça a tradução como um texto de pleno direito no espaço literário: “si la

traduction d'un texte est texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure personnelle et non transparence, constitution d'un langage-système dans la langue système tout comme ce qu'on appelle oeuvre originale" (1986: 354). A revalorização da tradução implica, para o autor francês, que a tradução seja verdadeiramente uma escrita, para não correr o risco de ser uma impostura (Meschonnic, 1999: 28). A sua poética do traduzir ("Poétique du traduire") pretende aliar prática e teoria e fundar-se na sua interação. A poética da tradução realizar-se-á, então, no encontro entre a teoria da literatura, procedente do formalismo russo e do estruturalismo, e as reflexões sobre a prática da escrita na modernidade. A interação destes ingredientes dará lugar a uma reconfiguração do fenómeno tradutológico. Nas trocas simbióticas permitidas pelos polissistemas, nasce uma nova era tradutológica. Num primeiro momento e de forma veemente, Meschonnic propõe uma *poética da tradução* ("poétique de la traduction") que será, alguns trabalhos depois, substituída pelo termo *poética do traduzir* ("poétique du traduire"). Esta mudança subtil estará ligada, a nosso ver, por um lado, às contribuições pós-estruturalistas, pós-modernistas que enformaram a teorização literária o que, como anteriormente assinalávamos, se refletem na teorização sobre a tradução; por outra parte, à importância atribuída pelo tradutor Meschonnic ao "fazer", no sentido em que aquilo que o texto "faz" se deve deslocar, aquando da tradução, de uma língua para a outra. "Traduzir", verbo ativo, enfatiza o processo, o percurso evidenciado pela própria etimologia do verbo. "Traduzir", enquanto transporte, movimento entre-textos, de um espaço e um tempo para um espaço e tempo outros, revigora-se no conceito de "descentramento" explanado por Henri Meschonnic. Com efeito, sendo reconhecida como descentramento, a tradução torna-se, nas palavras do teórico

francês, “cette oeuvre double, ce *dedans-dehors* d’une langue et de sa littérature qu’elle a pour fonction de produire” (1986: 360). Assim, a tradução é re-enuciação, escrita neófito impregnada de valor poético, convertendo o tradutor verdadeiramente em criador.

2.3.1 Tradução, texto plural

Assumpta Camps, no prólogo a *Traducción y di-ferencia* (2006), recorda que para Jacques Derrida o significado do texto acontece no Outro e a tradução atua como presença diferida no espaço e no tempo de uma ausência que é a do texto original. Nesta “différance”, na condição de “lugar de” e, assim sendo, de simulacro que caracteriza a tradução, esta é sempre secundária e provisória. A provisoriedade do “traduzir” é aliás propriedade intrínseca da tradução pois, acompanhando o poeta e tradutor francês Yves Bonnefoy, o traduzir, processo ininterrupto, “redéploierait, en effet, de génération en génération, cette pluralité du texte original qui en serait le trait le plus spécifique (...) en somme, si chaque traduction est moins que l’original, le *traduire* comme tel, l’activité que l’on peut nommer le traduire, va (...) en donner, à la longue, l’équivalent et sans doute même davantage (...)” (2000: 24-25). Cria-se, desta forma, “a comunidade de tradutores” da qual Bonnefoy faz parte.

Esta continuidade temporal do texto e a capacidade renovadora da tradução, permitindo uma inspiração e expiração profundas do texto, segue o propósito que Walter Benjamin, na sua famosa introdução à tradução de *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire (1923), propunha na sua tarefa de tradutor: a

tradução e o original, fragmentos de uma língua maior, vivem em harmonia numa relação de fidelidade e liberdade¹⁷⁰:

tal como a tangente toca a circunferência levemente e apenas num ponto, do mesmo modo que é esse contacto, mas não o ponto, que lhe dita a lei que guiará a sua trajectória rectilínea até ao infinito, assim também a tradução toca o original ao de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem. (2008: 96)

A tradução permite, na visão benjaminiana, um pós-vida ao original e no caminho que segue a tradução está contida a liberdade da mesma. Concilia, desse modo, fidelidade e liberdade opondo-se à tradicional relação entre “fidelidade à palavra e liberdade de reprodução do sentido do original”. O papel do tradutor, na proposta de Benjamin, não é o de criar, mas sim re-criar. O seu principal objeto não é o sentido mas a forma. A tradução é uma forma, nas palavras deste teórico da linguagem, que privilegia a relação língua-língua e não língua-sentido que seria o trabalho do criador original. A reprodução da forma não significa a pura reprodução enquanto fidelidade verbal, sintática ou estilística. A tradução deve trazer para a forma da sua própria língua, para o seu modo de significar o significado oferecido pelo original. Nesta re-criação a tradução trabalha no desvelamento da língua pura; no confronto entre duas línguas revelam-se sentidos muitas vezes despercebidos na língua do texto de partida. Sentidos estes que, na teorização benjaminiana, refletiriam a língua genuína. Daí Walter Benjamin considerar a tarefa da tradução grandiosa, messiânica, redentora, pois ela deve, em última análise, desvelar a língua maior, a língua pré-babélica, a língua da harmonia cosmogónica.

¹⁷⁰Utilizamos a tradução portuguesa proposta por João Barrento do texto benjaminiano “Die Aufgabe des Übersetzters” de 1923, incluída no livro *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português* de 2008.

Jacques Derrida, décadas depois em “Des Tours de Babel” (1985), recupera “A tarefa do tradutor” e persevera na linha da eternização do texto primeiro através da sua tradução como formulou Walter Benjamin, desconstruindo assim o sentido do “original”. A tradução é, para o filósofo francês, a sobrevivência do texto, texto que continua a viver nesta mutação oferecida pelo olhar outro da tradução. O *contrato* de tradução transforma-se, na visão derrideana, em *contacto* entre a tradução e o texto original que não é reproduzido, não é restituído, nem é dado no seu sentido original, exceto “en ce point de contact ou de caresse, l’infiniment petit du sens. Il [le traducteur] étend le corps des langues, il met la langue en expansion symbolique (...)” (Derrida, 1987: 223). Na tradução reencontramos a instabilidade do significado original, repete-se a condição de contingência sempre existente entre significante e significado. O que chamamos “original” compõe-se, na verdade, da acumulação dos significados provisórios que dependem da leitura do sujeito-tradutor. O texto re-escrito torna-se assim “huella ‘trace’ - como suplemento y desplazamiento, como disseminación del significado en el perpetuarse del texto” (Camps, 2006: 31). Consequentemente Derrida, em “Des Tours de Babel”, ensaio incluído na obra *Psyché – Invention de l’autre*, relembra que Babel nomeia “l’inadéquation à l’autre, d’un lieu de l’encyclopédie à l’autre, du langage à lui-même et au sens, il dit la nécessité de la figuration, du mythe, des tropes, des tours, de la traduction inadéquate pour suppléer à ce que la multiplicité nous interdit” (1987: 203).

2.3.2 Tradução, diálogo infinito

Continuando com a professora da Universidade de Barcelona e tradutora de literatura italiana, Assumpta Camps destaca Jorge Luis Borges como o exemplo mais sugestivo de um pensamento que entende a tradução como traça, rasto

palimpséstico, devedora de um diálogo intertextual infinito, num processo criativo que enriquece o texto de partida (2006). A biblioteca de Babel, que o escritor argentino projeta numa das ficções presente no livro epónimo, confirma o infinito textual e cósmico que o Aleph reiterará. Não havendo nesta biblioteca dois livros idênticos, todos são diferentes e de igual importância. Basta que um livro seja possível para que exista, recorda Borges, aos pés desta biblioteca ilimitada e periódica. A proposta de escrita borgiana, quando transposta para a tradução, revela-se esclarecedora. O Aleph, o ponto onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos, veicula uma imagem particularmente sagaz para a poética da tradução.

Da mesma forma o faz “Pierre Menard, autor del Quijote”, o terceiro conto do livro *Ficciones*, publicado em 1944, por Jorge Luis Borges, na capital argentina. O enredo é narrado na primeira pessoa e Pierre Menard e a sua obra, ou uma pequena parte dela, constituem o assunto principal da trama. O narrador inicia o conto justificando a sua criação como uma retificação, ou resposta, a certo catálogo lançado sobre a obra de Pierre Menard o qual, na opinião do narrador, conteria “omissões e acréscimos imperdoáveis” (Borges, 1984: 47). Segue-se uma descrição, ordenada alfabeticamente, daquilo a que o narrador chama “a obra visível” de Pierre Menard (*ibid.*: 48). À parte desta obra visível, o narrador apresenta a obra “subterrânea” de Menard, qualificada como “talvez a mais significativa de nosso tempo” (*ibid.*: 51), que são os capítulos nono, trigésimo oitavo e um fragmento do capítulo vigésimo segundo do *Dom Quixote* de Cervantes. Menard é legalizado como autor, com todo o direito que o uso desta palavra lhe dá, de partes do *Dom Quixote*. O narrador explica assim:

quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el **Quijote**. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes. (*ibid.*: 52)

Continua-se com uma série de estratégias que Menard adota para alcançar o seu objetivo, todas acrescidas de comentários do narrador que vão pondo em cena a metafísica presente e possível, segundo o próprio narrador, numa empreitada deste tipo. A certa altura Menard comenta, numa carta enviada ao narrador, que lhe bastaria ser imortal para realizar o seu propósito.

Na verdade, o que tenta em primeira instância Menard, é re-escrever literalmente o texto de Cervantes. Esta re-escrita é uma leitura baseada na *intentio auctoris*¹⁷¹, segundo a terminologia de Umberto Eco (1992: 29). Para tal, Menard / Borges imaginou um método fácil: “conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes” (1984: 52-53). Contudo, este empreendimento seria em vão já que, para Menard, ser autor do século XVII o diminui, sendo preferível ser autor do século XX. Desta forma, e atentando novamente na terminologia de Eco, Borges manifesta a impossibilidade de chegar à interpretação de uma obra mediante a *intentio auctoris*. O próprio Menard reconhece que esta interpretação seria impossível por terem transcorrido séculos, historicamente densos, como o ilustra a produção do próprio Quixote. Porém, o fragmentário *Quijote* de Menard é mais subtil do que o de Cervantes. Por isso, interpretar o Quixote à luz da cultura que o viu nascer, reescrevê-lo no

¹⁷¹“Em alguns dos meus escritos recentes, sugeri que entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete que (para citar Richard Rorty) simplesmente ‘desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva o seu propósito’ existe uma terceira possibilidade. Existe a *intenção do texto*” (Eco, 1992: 29).

quadro de outra cultura, entendida como sistema dentro de um polissistema, resulta impossível para um francês dos inícios do século XX, como para qualquer um que arrisque tal tarefa. Daí resultar mais interessante para o leitor Pierre Menard, a interpretação do Quixote através das suas experiências leitoras, ou seja, da sua *intentio lectoris* (Eco, 1992: 29). Menard é um leitor que se torna escritor durante a sua leitura. Neste sentido, e de acordo com Borges, o texto de Menard é porventura infinitamente mais rico, apesar dos textos cervantino e de Menard serem formalmente idênticos, visto que o leitor é ativo, imerso, tal como o escritor, na produtividade do texto¹⁷². O texto é visto como uma produção aberta e em aberto, não definido. As versões de texto impõem-se e assumem um estatuto equitativo na democracia textual. Deste modo, diz-nos o escritor argentino, “presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores” (1996: 239).

A narrativa de Borges atinge o seu clímax no momento da comparação dos textos de Cervantes e Menard. Após a transcrição de dois trechos formalmente idênticos, é elaborada uma análise das diferenças centrando-se na

¹⁷²Jorge Luis Borges antecipa problemáticas da teoria literária que ganharão forma teórica alguns anos depois. Assim, a estética da recepção, promovida pelo alemão Hans Robert Jauss (1972), enfoca o papel ativo do leitor e o seu horizonte de expectativas, postulado básico da sua teoria. O horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois encontra-se na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma época. Neste âmbito, parece-nos ainda pertinente referir, além de Umberto Eco e Roland Barthes citados no corpo do nosso estudo, Wolfgang Iser e o livro *The Implied Reader – Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (1972) e ainda Michael Riffaterre em especial um artigo da *Revue d'Esthétique*, “Sémiotique intertextuelle: l'interprétant” (1979). Aí Riffaterre distingue três dimensões textuais: o texto, o intertexto e o interpretante. Entendendo o interpretante como uma re-escrita do intertexto que torna legível o texto na sua relação com esse mesmo intertexto, o papel do leitor será fulcral. Daí Iser concluir que “a literary text must therefore be conceived in such a way that it will engage the reader's imagination in the task of working things out for himself, for Reading is only a pleasure when it is active and creative” (1974: 275), sendo assim imprescindível acentuar o “efeito” produzido no leitor. Tanto a Teoria do Efeito defendida por Iser, como a Estética da Recepção implementada por Jauss, revitalizaram os fundamentos da teoria literária ao fazerem emergir a figura do leitor como elemento participativo e ativo.

dissemelhança principal de terem sido produzidos por autores diferentes, em épocas distintas. O texto de Menard é uma (sub)versão provisória, uma imitação criadora na qual o recriador / tradutor de Cervantes deixa de ser um mero intérprete / leitor e acede ao estatuto de autor no sentido moderno, pós-estruturalista que atribui ao conceito de autor(ia) uma dimensão multipessoal, palimpséstica ou uma simples função, como o assinalamos no primeiro capítulo do nosso trabalho.

Borges levanta, desta forma e precocemente, questões relativas à intenção e à receção do fenómeno literário. O texto é secundarizado em prol dos dois polos focados pelo argentino: o emissor e o recetor. Recolocando o autor como uma posição descentrada no discurso, Borges ilustra a sua estratégia pondo em cena três autores, a níveis textuais diversos: Cervantes, Menard e ele próprio. A fronteira entre autor e personagem esbate a magnitude da autoridade do agente da escrita, mas não a elimina. O desejo de autoria é premente e a criação borgiana de um Menard invisível, mas visibilizado pela recuperação do texto cervantino, autentifica o poder intertextual de todo o texto e da leitura necessariamente palimpséstica de qualquer obra. No conto de Borges encontramos, com anos de antelaboração, o postulado barthesiano de que a leitura é uma escrita contínua e uma escrita nas linhas da vida do leitor: “não restam dúvidas de que é isto a leitura: reescrever o texto da obra dentro do texto das nossas vidas” (Barthes *apud* Scholes, 1989: 17). O autor mascara, sem dúvida, porém a máscara que se dá a ver estabelece um pacto com o olhar do leitor que lhe dá vida. Menard é um autor inventado por Jorge Luís Borges que terá escrito um D. Quixote ainda mais cervantino do que o de Cervantes. A tese do conto de Borges é simples: não existem textos originais, pois o que lemos é sempre uma

tradução, uma reinterpretação filtrada pela nossa própria experiência, pela nossa localização geográfica, social, cultural, temporal. Consequentemente decorre uma conclusão: o D. Quixote de Miguel Cervantes não existe. Se alguma vez existiu, desapareceu com a extinção do “leitor” Cervantes. O D. Quixote que subsiste é aquele que revive na leitura de milhões e milhões ao longo dos tempos. Cada leitor é um autor, que cria (e, por vezes, recria, em leituras infinitas) a obra que leu. Menard, autor de um Quixote fragmentado, responsabiliza-nos pela nossa participação criadora enquanto leitores, autores eventuais, pontuais de segunda ou terceira demãos. Recupera também, no carácter fragmentário que a sua obra inacabada revela, a vertente indiciária da obra, o seu dialogismo, a sua polifonia incessante¹⁷³. A identidade da obra é posta em causa por não ser unívoca, projeto acabado, perfeito do seu autor.

Neste âmbito, a tradução, enquanto re-escrita (in)fiel, surge idêntica e profundamente diferente. A transformação sofrida pela noção de autor, autoria e

¹⁷³Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Gérard Genette, Antoine Compagnon ou ainda Michael Riffaterre estabeleceram, nas suas respetivas obras, a importância da obra enquanto palimpsesto, repositório de outros enunciados e, dessa forma, o carácter intertextual de toda e qualquer obra. Na sua *Esthétique de la création verbale* (1984, tradução francesa), Bakhtine afirma que a essência do romance moderno reside no seu carácter dialógico e polifónico. Rejeitando o princípio formalista da autossuficiência do texto, Bakhtine assenta a sua reflexão no dialogismo e no facto de um enunciado só se conceber relativamente a outros enunciados. A polifonia textual assim desencadeada destaca a alteridade e multiplicidade presentes no artefacto literário. Julia Kristeva, que estabeleceu de forma operatória o conceito de intertextualidade em *Séméiôtikè – Recherche pour une sémanalyse* (1969), revê e amplia a teorização bakhtiniana, evidenciando que o texto reflete o movimento da memória do sistema semiótico-literário e da transformação desta memória em termos intertextuais: “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. (...) Par la notion même de statut, le mot est mis en espace: il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte)” (1969: 146). Gérard Genette, outro teorizador basilar da perspetiva intertextual, apresenta em *Palimpsestes – La littérature au second degré* (1982) cinco tipos de relações transtextuais colocando a intertextualidade na primeira posição. Da mesma forma, Antoine Compagnon, num ensaio de primeira importância, *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), volta a enfatizar a multiplicidade de discursos presentes na escrita que é sempre um trabalho de re-escrita e de leitura. Uma leitura produtiva do texto convertido em tecido patchwork far-se-á, segundo o teórico franco-americano Michael Riffaterre, recorrendo a uma interpretação intertextual do texto literário, única passível de produzir significado e não apenas sentido. Ver, no caso da teorização de Riffaterre, *Semiotics of poetry* (1980).

até autoridade afeta diretamente a tradução, o seu estatuto e o discurso sobre a mesma. A manipulação projetada pela obra literária reencontra-se na tradução enquanto operação de manipulação e construção de significado relativamente ao texto original. O advento da “escola da manipulação”, em meados dos anos 80, estreou este ciclo no pensamento teórico tradutológico. Com efeito, esta fase da reflexão tradutológica concebe a tradução como um dos inúmeros processos de manipulação textual em que o conceito de pluralidade substitui o dogma da fidelidade a um texto de partida e a própria ideia de original é questionada desde várias perspetivas (Bassnett, 2001). Num texto síntese que oferece uma visão panorâmica das etapas que marcaram a passagem da literatura comparada aos estudos de tradução, Susan Bassnett relembra que a afirmação progressiva e estabelecimento definitivo (o “cultural turn”) dos Estudos de Tradução se deveram, em parte, à questionação e desconstrução de certos conceitos clichés veiculados, durante séculos, a propósito da tradução e da figura do tradutor.

Apesar da dessacralização de texto e autor, como salientamos nos pontos anteriores com as reflexões de Even-Zohar, Toury, Lefevere, Meschonnic, Benjamin, Borges, Derrida e outras abordagens feministas, pós-colonialistas ou culturalistas, a tradução continuou refém de uma terminologia da negatividade que teimava em qualificar o tradutor de imitador, de traidor, de infiel e o texto traduzido como servil, ancilar, secundário. Os escândalos da tradução, para retomar o título acertado de Venuti, prendem-se, em especial, com a invisibilidade do seu agente, o tradutor, o afastamento e a falta de reconhecimento efetivo do mesmo nos campos cultural, económico e político.

3. Escrevendo uma literatura menor¹⁷⁴

3.1 A invisibilidade do tradutor

A invisibilidade do tradutor denunciada por Lawrence Venuti e a ânsia em travar o imperialismo da língua e da literatura inglesas e norte-americanas, modelos do mundo capitalista pós-moderno, levaram o teórico a propor uma metodologia da tradução respaldada pela escrita de uma literatura menor. Antes de explicitarmos esta conceção do fazer tradutológico, urge argumentar a razão desta opção.

A obra adiliana cuja tradução apresentamos pode, pelo seu carácter fronteiro de elemento dentro e fora do cânone e num algures entre a cultura de massas e a cultura elitista, espelhar algumas das características de literatura menor, tal como definida por Venuti.

No prefácio à coletânea *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (1992) por ele organizada, e em especial no livro *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995, segunda edição em 2008), Venuti denuncia a abusiva e, por essa mesma razão, indecente situação atual de invisibilidade do tradutor nas culturas britânica e norte-americana. No livro lançado uns anos mais tarde, *The Scandals of Translation – Towards an Ethics of Difference*, rotula claramente o caso como escandaloso e pergunta: “why translation today remains in the margins of research, commentary, and debate, especially (although not exclusively) in English” (1998: 1). Um outro aspeto primordial de *The Scandals of Translation*, anunciado no próprio título, é a forma infame, digna de ser denunciada, da tradução enquanto vazio literário-legal. A

¹⁷⁴O título provém de Lawrence Venuti, “Writing a minor literature” (p. 9), do livro *The Scandals of Translation – Towards an Ethics of Difference* de 1998.

tradução é estigmatizada como uma forma de escrita, desencorajada pela lei dos direitos autorais, depreciada pela academia, explorada pelas editoras e empresas, organizações governamentais e religiosas (*ibid.*:10).

Voltando à primeira chamada de atenção que faz Venuti relativamente ao apagamento da figura do tradutor, no primeiro capítulo intitulado “Invisibility”, do livro *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, o autor afirma que o objetivo deste livro é “to make the translator more visible so as to resist and change the conditions under which translation is theorized and practiced today, especially in English-speaking countries” (1995: 17). A ideia da invisibilidade diz respeito a pelo menos dois fenômenos que se determinam mutuamente: em primeiro lugar, um efeito de transparência no discurso, fruto da manipulação, feita pelo tradutor, da língua de tradução, levando os leitores a encararem a tradução de um texto estrangeiro como se de um texto em língua materna se tratasse; em segundo, a avaliação das traduções que dita a qualidade de uma tradução quando a sua leitura é fluente, isto é, transparente na língua de chegada, dando a impressão de refletir a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro ou a essência do sentido do texto de partida ou, por outras palavras, assumindo-se como se fosse o texto primeiro (*ibid.*: 2). O efeito de transparência camufla as numerosas condições que participam da elaboração da tradução, a começar pela intervenção crucial e localizada do tradutor. Quanto mais fluente a tradução, mais invisível se torna o tradutor e, como é lícito supor, mais visível o autor do texto estrangeiro ou o significado deste (*ibid.*: 1). O teórico norte-americano argumenta assim que a invisibilidade do tradutor pode ser vista como

a mystification of troubling proportions, an amazingly successful concealment of the multiple determinants and effects of English-language translation, the multiple hierarchies and exclusions in which it is implicated. An illusionism produced by fluent translating, the translator’s invisibility at once enacts and masks an insidious domestication of foreign texts, rewriting them in the

transparent discourse that prevails in English and that selects precisely those foreign texts amenable to fluent translating. (1995: 16-17)

A marginalidade da tradução e dos tradutores -invisíveis em duas frentes, uma textual ou estética, e a outra, socioeconômica- será atribuída por Venuti a uma concepção da autoria essencialmente romântica: “translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author’s personality intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy” (*ibid.*: 7). A estratégia de fluência que o estudioso critica veementemente e que, a seu ver, predomina no sistema cultural anglo-americano procura apagar a intervenção do tradutor no texto traduzido e anular a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro. É propiciada ao leitor do texto traduzido a experiência narcisista de reconhecer a sua cultura num Outro cultural, numa atitude fundamentalmente imperialista: “the translator’s invisibility is symptomatic of a complacency in Anglo-American relations with cultural others, a complacency that can be described -without too much exaggeration- as imperialistic abroad and xenophobic at home” (*ibid.*: 17).

Como forma de se contrapor à fluência, Lawrence Venuti recorre à fidelidade abusiva rejeitando a fluidez que domina a tradução contemporânea em prol de uma estratégia oposta, de resistência. Deste modo, impede-se o efeito ilusionista de transparência no texto traduzido e visibiliza-se o trabalho do tradutor. Em consequência, a tradução manifesta, indubitavelmente, a vertente política e cultural que trespassa no texto estrangeiro e que se preserva na re-escrita de pendor tradutológico.

O teórico norte-americano acrescenta, quase dois séculos depois do discurso de Friedrich Schleiermacher na Real Academia das Ciências de Berlim,

num contexto de hegemonia cultural anglo-americana, um componente ideológico aos dois métodos do filósofo alemão, ao promover a *estrangeirização* (o método de distanciamento, que leva o leitor da tradução até ao autor do original), e a *domesticação* (o que aproxima o autor do original do leitor da tradução por meio da estratégia de fluência).

3.1.1 Os métodos de Schleiermacher

Antes de prosseguirmos as considerações em torno dos métodos venutianos, parece-nos conveniente retomar e esclarecer a reflexão proposta pelo filósofo alemão no seu texto seminal, *Sobre os diferentes métodos de traduzir* apresentado a 24 de junho de 1813. As ideias propostas por Schleiermacher foram fruto, por um lado, da sua experiência enquanto tradutor para a língua alemã da obra de Platão, como também do seu raciocínio hermenêutico, filológico, ético e sobretudo dialético. Texto basilar da teoria tradutológica que continua a ser referência assídua nos estudos de tradução, o binómio instaurado por Schleiermacher floresce, de forma fecunda, nas teorias, métodos e designações mais recentes dos estudos tradutológicos¹⁷⁵. Com efeito, o filósofo alemão descreve dois métodos e apenas dois para levar a cabo uma tradução, com exclusão explícita de um possível qualquer terceiro. Mostra as falhas de dois procedimentos utilizados para a atividade de traduzir, a paráfrase e a reconstituição, e propõe duas técnicas que permitem que o “verdadeiro tradutor” reúna “o seu escritor e o seu leitor” sem obrigar este último a “sair do círculo da sua língua materna”, facilitando-lhe uma compreensão exata e um prazer

¹⁷⁵Tendo como expoentes contemporâneos, porventura mais conhecidos, as normas iniciais de aceitabilidade vs. adequação de Gideon Toury (1995) ou as estratégias de tradução domesticante vs. estrangeirizante de Venuti (1995), em estudos empíricos e pós-modernos muitos outros nomes estruturam o seu pensamento sobre o traduzir a partir de binómios que, uma vez submetidos a um escrutínio mais atento, não deixam de revelar grandes afinidades com as propostas de Schleiermacher.

completo do escritor estrangeiro. E conclui: “ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele” (2003: 61). A diferença clara entre estes dois caminhos torna-os inconciliáveis devendo-se optar por um ou outro. No primeiro método, a compreensão das obras estrangeiras é desejada, admitindo-se o estranhamento e flexibilidade da língua nacional. No segundo caso, a estratégia preconiza uma anulação do estranho, uma nacionalização do estrangeiro. Para o tradutor alemão, o segundo método é impossível, pois um tradutor não poderá pensar e escrever como o autor, daí a preferência dada à primeira via que coloca o leitor ativamente na leitura do texto lembrando que o autor do texto traduzido “viveu num mundo diferente e escreveu numa outra língua”(ibid.: 139). Neste sentido, Schleiermacher equivale a pluralidade das línguas à pluralidade dos modos de pensar e das culturas. O teórico, ao acentuar o papel heterodiscursivo da tradução e a alteridade que, exemplarmente, esta representa, inaugura as teorias, poéticas, ciências da tradução que reabilitaram o processo tradutivo.

3.1.2 Estrangeirização vs. Domesticação

Assim como Schleiermacher, Venuti preconiza o método de distanciamento, mas por motivos políticos, ao recomendar o seu emprego como forma de resistência ao domínio das estratégias domesticadoras na cultura tradutória de língua inglesa. Para ele, a domesticação envolve “uma violência etnocêntrica” ao texto estrangeiro submetido aos valores da cultura recetora (1995: 20), produzindo traduções estilisticamente transparentes, fluentes cujo resultado encobre a

alteridade própria do texto alóctone e, conseqüentemente, a tarefa do tradutor como agente contextualizado num polissistema literário, cultural e social.

A estrangeirização, por sua vez, impõe uma pressão etnodesviante sobre os valores da cultura recetora para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro (*ibid.*). A adoção desse método leva à seleção de textos estrangeiros e de estratégias de tradução normalmente excluídas pelos valores culturais dominantes na língua de tradução combatendo, dessa maneira, a ideologia domesticadora, neste caso específico, do mundo anglófono. Escreve o teórico norte-americano, “I prefer to translate foreign texts that possess minority status in their cultures, a marginal position in their native canons- or that, in translation, can be useful in minoritizing the standard dialect and dominant cultural forms in American English” (1998: 10). Por isso mesmo, Venuti também se refere ao método estrangeirizante como um modo de resistir e contrabalançar o imperialismo dominante, tornando visível o Outro encarnado pelo tradutor. Resistindo, foge-se à fluência e cria-se o distanciamento necessário que permite realçar a identidade estrangeira do texto fonte e, concomitantemente, resguardá-lo da dominação ideológica da cultura de acolhimento. A execução de tal estratégia passará, na prática, por produzir um texto desviante das normas, um texto “menorizante” e porventura minoritário: “good translation is minoritizing: it releases the remainder by cultivating a heterogeneous discourse, opening up the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal” (*ibid.*: 11).

Para Venuti, a representação do estrangeiro, na tradução estrangeirizadora, é uma construção estratégica cujo valor depende da situação em vigor na cultura recetora. A tradução estrangeirizadora descobre as diferenças

do texto estrangeiro, porém somente por meio da rutura dos códigos culturais que prevalecem na cultura-alvo¹⁷⁶.

3.2 Para uma tradução menorizante¹⁷⁷

Assumindo o exercício tradutológico como exercício literário, Venuti, baseado essencialmente em Deleuze e Guattari, encara a tradução como um processo de “menorização contínuo” que deveria insistir nas confusões, construir-se desde a variação intrínseca e não seguir o modelo maioritário. O projeto de “menorização” (“minoritizing project”) ou tradução menorizante de Venuti é nitidamente apresentado no livro de 1998, *The Scandals of Translation – Towards an Ethics of Difference*, no qual se esboça a ética da diferença que deve suportar o trabalho do tradutor menorizante.

Apesar de já termos apresentado, no início deste capítulo, as teorias de Venuti em relação à tradução ética e ter abordado, nesse momento, algumas das suas ideias relativas às estratégias tradutórias estrangeirizadoras e domesticadoras, retomámo-lo para esclarecer as linhas do seu projeto de tradução menorizante como um programa de tradução subversiva. O empreendimento venutiano de escrever uma literatura minoritária, subordinado sobretudo às reflexões tecidas

¹⁷⁶Anthony Pym no seu recente livro, baseado nos seminários dados no *Collège International de Philosophie* em Paris, *On Translator Ethics: Principles for Mediation between Cultures* reconhece a relativa inovação dos argumentos de Venuti e a sua boa intenção. Apesar de alguma falta de coerência, a argumentação de Venuti vai ao encontro da de Pym, em particular no que respeita à “forma de traduzir ocidental” que, também para Anthony Pym, “promotes repressive invisibility” e que “English-language cultures need far greater openness to the foreign, and that international publishing practices are culturally homogenizing and should be opposed (...)” (2012, 98). Contudo o teorizador australiano põe em causa várias afirmações venutianas, nomeadamente as que dizem respeito à resistência da tradução e à ligação entre a invisibilidade do tradutor e o desequilíbrio das trocas culturais.

¹⁷⁷O adjetivo “menorizante” ou o nome “menorização” não constam do Dicionário de Língua Portuguesa. Os neologismos que propomos formam-se, por sufixação deverbal, a partir do verbo minorizar (tornar menor, minimizar) e pretendem criar, em português, o mesmo efeito da palavra inglesa “minoritizing”.

por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka - Pour une littérature mineure* (1975), merece um destaque especial no nosso próprio projeto.

Com efeito, a ética da diferença de Venuti personifica-se nas opções tomadas pelo tradutor no âmbito de um projeto de tradução contra-hegemónico. O norte-americano de ascendência italiana declara a sua forte oposição à hegemonia do inglês e, neste sentido, propõe uma teoria e prática tradutológicas que subvertem as práticas predominantes no contexto anglo-americano. Através desta escolha interventiva, segue uma opção política e social empenhada em desvelar as desigualdades ligadas ao exercício do poder e as hierarquias socioculturais geralmente presentes nos processos tradutórios. A sua crítica à estratégia de “domesticação”, adotada pela maioria dos tradutores de literatura ficcional nos países anglófonos, mais especificamente nos Estados Unidos e em Inglaterra, é uma marca do seu trabalho teórico. Da mesma forma, é frequente encontrar na teorização venutiana uma denúncia dos padrões desiguais de comércio intercultural entre países centrais e periféricos, decorrentes das relações assimétricas de poder entre países dominantes e países subalternos¹⁷⁸. Insiste ainda Venuti na capacidade formativa da tradução relativamente às identidades

¹⁷⁸Os ecos pós-coloniais permeiam o pensamento elaborado por Venuti. Reconhece-se, como cenário de fundo, algumas das linhas mestras de pensadores como Gayatri Spivak, Edward Said ou ainda Homi Bhabha. Com efeito, o projeto teórico-político de Gayatri Spivak relaciona-se com a sua necessidade biográfica de desfazer o duplo lugar da fala subalterna que lhe foi imposto como mulher numa nação colonizada. A pensadora indiana constata que o discurso em torno à subjetividade contemporânea centra-se no Ocidente, tanto para o colonizador, como para o colonizado. Interessa-lhe assim indagar quais são as possibilidades do subalterno de se subjetivar autonomamente. Outro contributo fundamental no estabelecimento de um novo olhar sobre o homem e o mundo é o de Said cuja preocupação é a de manter vivas as intervenções daqueles que, historicamente, foram submetidos e silenciados. Quanto a Homi Bhabha, uma das suas principais contribuições é relembrar-nos quão precária é a autoridade cultural a que estão submetidos os subalternos e os sujeitos coloniais. Essa autoridade, através da qual somos levados a estereotipar a nossa relação com os países centrais, baseia-se no pressuposto de uma ordem simbólica geral que é, na verdade, extremamente frágil, como o são todas as ordens culturais, sempre passíveis de serem refeitas em qualquer novo ato de enunciação, sob o signo do confronto (cf. Bhabha, 1994; Said, 1993 e Spivak, 1988).

culturais, reafirmando ou desfazendo estereótipos, reiterando uma ordem vigente ou transgredindo-a:

whether the effects of a translation prove to be conservative or transgressive depends fundamentally on the discursive strategies developed by the translator (...). The aim is to consider how translation forms particular cultural identities and maintains them with a relative degree of coherence and homogeneity, but also how it creates possibilities for cultural resistance, innovation, and change at any historical moment. (1998: 68)

Nos países hegemônicos, a tradução modela imagens dos seus Outros subordinados que se situam entre os polos do narcisismo e da autocrítica, confirmando ou interrogando os valores domésticos dominantes, reforçando ou revendo os estereótipos étnicos, os cânones literários, os padrões de mercado e as políticas estrangeiras às quais a outra cultura possa estar sujeita. Nos países em desenvolvimento, a tradução modela imagens do Outro hegemônico e deles próprios, que podem tanto clamar por submissão, colaboração ou resistência, assimilando os valores estrangeiros dominantes com aprovação ou aquiescência, como também revê-los criticamente para criar autoimagens domésticas fundadas na oposição (nacionalismos, fundamentalismos) (Venuti, 2002: 299). Em suma, apoiando-nos nas palavras da poeta e tradutora Vera Lúcia de Oliveira, afirmaremos, na continuação do pensamento venutiano, que

é o outro que buscamos na tradução. Só que esse outro nos escorrega pelas mãos, não se deixa capturar facilmente, não nos espera, não nos escuta, não pensa que somos o centro do seu universo, não nos dá razão, nos vê como estrangeiros. Não é, igualmente, um nosso *alter ego* transparente, é, aliás, alguém irreduzível às nossas simplificações, uma personalidade independente e original, que pensa, se move e se comporta em modo autônomo. (2009: 82)

Contudo, e Lawrence Venuti também o sublinha claramente, o tradutor negocia as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro reduzindo-as e, de alguma maneira, substituindo-as por outro conjunto doméstico, oriundo da língua e cultura que recebe o texto externo. Nesta linha de pensamento, o teórico sentencia que uma tradução, apesar de assim se projetar, apenas poderá

parcialmente restaurar o sentido e o impacto criados pelo texto estrangeiro nos leitores da sua comunidade. Daí Venuti concluir, de forma semelhante à poeta Vera Lúcia de Oliveira que citávamos, que uma tradução é sempre utópica.

De facto, uma tradução projeta uma comunidade utópica, pois ainda não formada. Esta perspetiva centra-se, como o explicita o norte-americano, na teorização de Ernst Bloch a propósito da função utópica da cultura. Adaptando as ideias da utopia marxista de Bloch à tradução, Venuti esboça o seguinte argumento:

he [Bloch] saw cultural forms and practices releasing a “surplus” that not only exceeds the ideologies of the dominant classes, the “status quo”, but anticipates a future “consensus”, a classless society (...). I construe Bloch’s utopian surplus as the domestic remainder inscribed in the foreign text during the translation process. Translating releases a surplus of meanings which refer to domestic cultural traditions through deviations from the current standard dialect or otherwise standardized languages (...). Implicit in any translation is the hope for a consensus, a communication and recognition of the foreign text through a domestic inscription. (2000: 485)

Partindo e utilizando conceitos e pensamentos de autores como Jean-Jacques Lecercle, Gilles Deleuze e Félix Guattari, -resíduo e desterritorialização são ilustrativos do empréstimo feito-, Venuti avalia uma boa tradução como sinónima de uma prática de menorização: liberará o resíduo ao cultivar o discurso heterogéneo, abrindo o dialeto-padrão e os cânones literários para o estrangeiro e, do mesmo modo, levando-os a perspetivarem-se de uma forma outra. Descreve neste sentido o objetivo da tradução menorizante como sendo promotor da inovação cultural. Neste aspeto, Venuti distancia-se de Schleiermacher, na medida em que a estratégia de estranhamento preconizada pelo teórico alemão visava o enriquecimento da língua e da literatura alemãs, enquanto que a prática estrangeirizadora e o projeto menorizante do norte-americano têm como objetivo abalar o domínio global do inglês, a sua língua de tradução. Com efeito, a seu ver, a maior fonte potencial de escândalo relacionado com a tradução é a sua

capacidade para formar identidades culturais, visto que exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras, representações essas que espelham valores estéticos da cultura de recepção. Como vinca na quarta parte do seu trabalho intitulada “The formation of cultural identities” do livro *The Scandals of Translation*, a seleção de textos para tradução, por parte da cultura recetora, des-historiciza a obra estrangeira, ao arrancá-la do seu meio-ambiente literário, cultural, social que lhe confere uma posição determinada no polissistema de origem. Ressalta ainda que os padrões tradutórios podem fixar estereótipos e formar atitudes domésticas em relação às culturas estrangeiras, estigmatizando ou valorizando valores, etnias, raças e nacionalidades de acordo com os interesses da cultura recetora. Tais comportamentos poderão gerar atitudes díspares, compreendidas entre o respeito pela diferença cultural e a aversão, alicerçada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo.

No entanto, para o teórico, a tradução apresenta uma dupla face de elevado interesse: ainda que potencialmente criadora de uma imagem deturpada do Outro que veicula, esta manifesta-se também como uma ferramenta de resistência ao apagamento das diferenças culturais. O estudo de Venuti participa na revelação desses desnivelamentos e incentiva o uso do processo tradutório como meio para desafiar posturas hegemónicas, social e culturalmente. Essa função de resistência, que decorre de uma ética da diferença, pode ser colocada em prática graças a projetos tradutórios que consigam alterar a reprodução das ideologias e instituições domésticas dominantes, parciais na representação das culturas estrangeiras e marginalizando outras comunidades coevas. Este tipo de projeto, segundo o investigador, leva o tradutor a distanciar-se das normas culturais intrínsecas que governam o mecanismo tradutológico de formação de

identidades, bem como das práticas institucionais que as sustentam, chamando a atenção para o que elas permitem e limitam, admitem e excluem, no encontro com os textos estrangeiros.

Note-se que a estratégia de estrangeirização que suporta o projeto minorizante tem sido objeto de críticas, quer em relação ao aspeto formal, quanto ao ideológico. Com respeito ao primeiro, o método defendido pelo estudioso norte-americano é muitas vezes interpretado como a defesa de um texto truncado, artisticamente pobre, facilmente classificável como uma má tradução. No entanto, em *The Scandals of Translation*, o teórico tem o cuidado de ressaltar que um projeto tradutório que se distancie das normas domésticas evidencia a estrangeiridade do texto original, criando um público-leitor mais aberto e atento às diferenças linguísticas e culturais.

No que concerne ao aspeto ideológico, as apreciações formuladas cristalizam-se, essencialmente, no apelo feito aos tradutores para opor resistência à hegemonia do inglês.

3.2.1 Para uma literatura menor

Cremos neste momento pertinente, e ainda no sentido de tornar claro o plano de tradução minorizante que Venuti apresenta, destrinçar os conceitos de literatura menor e de autor menor. Tal como já o afirmamos, o projeto minorizante parece-nos, desde vários pontos de vista, adequado ao nosso próprio intento de traduzir Adília Lopes, autora menor sob vários prismas. Iniciamos a clarificação destes conceitos apelando, em particular, aos autores que os destacaram, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Explicam os autores franceses:

voilà [Kafka, Artaud, Céline] de vrais auteurs mineurs. Une issue pour le langage, pour la musique, pour l'écriture. Ce qu'on appelle Pop – Pop' musique, Pop' philosophie, Pop' écriture: Wörterflucht. Se servir du polylinguisme dans

sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistiques par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche. (1975: 49)

Em *Kafka – Pour une littérature mineure* (1975), Deleuze e Guattari analisam, especificamente, a situação de Franz Kafka: judeu, nascido na República Tcheca, falante nativo de três línguas (o alemão, o iídiche e o tcheco), escolhe escrever em alemão, não o alemão literário tradicional, mas aquele utilizado pela pequena comunidade intelectual de Praga, cultura marginal situada, ao mesmo tempo, dentro e fora da tradição germânica. O conceito de literatura menor, desenvolvido a partir do exemplo de Kafka, atesta que “une littérature mineure n’est pas celle d’une langue mineure, plutôt celle qu’une minorité fait dans une langue majeure” (*ibid.*: 29). A língua da minoria vê-se então afetada por uma desterritorialização¹⁷⁹. Kafka define desta forma o impasse no qual se encontram os judeus a quem se impede o acesso à escrita, impossibilitando, igualmente, a sua literatura: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de qualquer outra maneira.

Outra característica das literaturas menores, evidenciada no texto dos filósofos, é o facto de serem políticas, já que a unidade linguística é simples e puramente política (Deleuze e Guattari, 1980: 128). A terceira característica prende-se com a coletividade. A literatura é do povo. É, com efeito, nestes termos que se coloca o problema de Kafka. Nas palavras dos filósofos:

les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l’individuel sur l’immédiat-politique, l’agencement collectif d’énonciation. Autant dire que “mineur” ne qualifie plus certaines

¹⁷⁹“Conceito proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (Lisboa, 1995), para descrever o processo de fuga das estruturas sociais e intelectuais coercivas, que podemos entender como análogo ao processo de descentralização do sujeito narrado nas teorias pós-estruturalistas” (verbete “Desterritorialização”, *E-Dicionário de Termos Literários*, Carlos Ceia (coord.)).

littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). (1975: 33)

Deleuze e Guattari encontram em Kafka o caso mais paradigmático desta produção literária, pois o autor tcheco utiliza uma língua mesclada, composta de tcheco com iídiche recriando a língua de tal forma que os alemães, como cidadãos pertencentes a uma pátria, não se reconhecem na sua escritura. Assim, a linguagem de Kafka estilhaça, no interior da própria língua, a identidade e a ideologia da Nação. Dessa fragmentação resulta o carácter eminentemente político da literatura kafkiana, dado que não se trata de representar algo ou alguém; trata-se de uma literatura que não tem um público *a priori*, um grupo de leitores já formado que se reconhece na escrita.

Para os pensadores franceses, o objetivo da literatura menor é criar uma nova expressão, a expressão de uma comunidade por vir; ela é uma “máquina de expressão”, como afirma Deleuze, e o seu compromisso não é representar o mundo, mas intervir nele, produzir novas sensibilidades e intensidades; por isso, na literatura menor, conjura-se a metáfora em prol da metamorfose. Na metamorfose, afirmam os autores, já não há sentido próprio nem figurado, unicamente uma distribuição de estados no leque da palavra.

La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorisés suivant leur ligne de fuite. Il ne s'agit pas d'une ressemblance entre le comportement d'un animal et celui de l'homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible. (*ibid.*: 40)

Nesse sentido é feito um uso “intensif assignifiant de la langue”(*ibid.*: 41) que leva a uma aniquilação do sujeito de enunciação e do enunciado. A linguagem é torcida, esticada ao seu extremo, metamorfoseando-se ela própria. “Être dans sa propre langue comme un étranger” para “savoir créer un devenir-mineur” (*ibid.*: 48-49)

fundamenta a missão do escritor que deve “menorizar” a sua própria língua de forma a se construir numa língua própria.

Através do conceito de língua, constatamos que o sistema linguístico, cientificamente elaborado, se estrutura numa homogeneização e normalização de modo a manter uma standardização comum. Emanada de um modelo político de ordem e salvaguarda, a língua converte-se numa forma subtil de dominação. Assim, as línguas maiores definem-se pela legitimidade que lhes confere o poder e pela sua constância normativa; as línguas menores definem-se-iam pela variação, instabilidade e abertura que experimentam. A língua menor, diz-nos Eloi Grasset,

está afectada por una zona de variación dialectal perpetua. En este sentido hay que tener en cuenta que las lenguas de las minorías no son las lenguas menores, porque en las primeras se puede ejercer el criterio de homogeneidad y extraer constantes, mientras que en las segundas esto resulta imposible. (2012: 59)

Esta variação perpétua remete-nos à procura do escritor por uma língua própria, um idioleto que lhe permita libertar-se da opressão da máquina linguística. Chegar a ser estrangeiro na sua própria língua, na língua dominante e convertê-la em estrangeira para “lograr que tienda hacia sus limites, hacia sus extremos” (*ibid.*) destabilizando os seus usos oficiais ao serviço do poder. Nesta reapropriação da língua existe uma aproximação ao todo e à diferença. Escapando de um entorno maior comum atinge-se a impessoalidade do mundo. Daí toda a literatura menor, ainda nas palavras de Grasset, ser “una ‘escritura colectiva’ porque no está ordenada a partir de la voz de los ‘maestros’” (*ibid.*).

É para produzir esse efeito de intensidades que Kafka, como outros autores da literatura moderna, buscou transpor os limites da linguagem. É o fora da literatura, o espaço literário, para utilizar uma expressão de Maurice Blanchot; são experiências-limite, experiências (des)individualizantes que possibilitam desprender-se de si mesmo, arrancar-se de si de tal forma que se possa sair

transformado. Para alguns autores, como Deleuze, Guattari, Blanchot, Barthes, Derrida e Foucault, a morte do autor apaga as características individuais para que agenciamentos coletivos apareçam. Nesta perspectiva, a literatura menor visa transpor, transgredir os limites da linguagem, e tem como objetivo forjar novas sensibilidades. O menor é o revolucionário, porque abre a possibilidade de modos inovadores de vir a ser, de criar devires minoritários e contra-hegemônicos. Portanto, se o menor implica a revolução, deve-se repudiar qualquer literatura de mestres e de senhores. É suposto que o dispositivo revolucionário apontado pelos autores como menor, que mina, corrói, desterritorializa e desafina politicamente, provoque a dissonância no modo de ser e estar dos indivíduos em sociedade. Para entendermos a relação entre a literatura e sua efetivação imanente, não devemos esquecer as questões propostas no início do texto. Um escritor, segundo os autores, quando escreve, não pretende transformar-se em escritor, receber a identidade fixa de ser escritor, mas, ao contrário, aquele que escreve, entra em devir com o outro permitindo, no campo da literatura menor, construir sentido. Assim, a construção do conceito de literatura menor agencia-se com outros conceitos deleuzianos como acontecimento, diferença e devir.

Adotando um método menorizante, de distanciamento face à ideologia domesticadora do mundo anglófono, Venuti aplica uma estratégia de resistência na qual a figura visível do tradutor estrangeiro se alia às próprias marcas da diferença patentes no texto traduzido. A aplicação da estratégia venutiana ativa desse feito uma proteção da diferença no interior do próprio texto. Nesta perspectiva, o estrangeiro, o outro na tradução estrangeirizadora, não é uma representação transparente de uma essência que reside no texto estrangeiro e

que tenha valor em si, mas uma construção estratégica cujo valor depende da situação em vigor na cultura recetora. A tradução estrangeirizadora mostra as diferenças do texto estrangeiro, por meio da rutura dos códigos culturais que prevalecem na cultura-alvo. No entanto, e esta poderá ser a maior crítica ao sistema emparelhado pelo italo-americano, o conceito de diferença a nível cultural e a exaltação da diferença como luta contra a uniformidade e globalização não surtirão, possivelmente, o efeito desejado.

3.2.2 “L’écart” em vez da diferença

Como o expõe magistralmente o filósofo francês François Jullien, na sua lição inaugural sobre a alteridade, pronunciada a 8 de dezembro de 2011 na Universidade Paris-Diderot, o conceito de diferença reduz-se à simples classificação, não promovendo a diversidade e riqueza culturais. Em consequência e após apresentar uma crítica argumentada a este conceito, Jullien sugere substituí-lo por um outro término, o de “écart”, afastamento, desvio e explicitar, ao longo desta lição, a razão pela qual, filosófica, ética e culturalmente, é preferível falar de “écarts” e não de “différences” culturais (Jullien, 2012: 24).

Assim, começa o filósofo francês por atestar que a diferença é um conceito identitário que supõe, em primeiro lugar, uma identidade geral, um género comum no qual a diferença marca uma especificação, havendo desse modo uma identidade hiperónima da qual seriam oriundas todas as culturas que, tal como um leque, desdobrariam as suas diferenças. Ora, e este é o primeiro preconceito segundo François Jullien, não existe uma cultura primeira, a montante, singular, que serviria de identidade comum e da qual as várias culturas seriam apenas variações. Por outra parte, diferença associa-se também à identificação

específica, estável, passível de definição. Contudo, reitera Jullien, o próprio da identidade cultural é de não ser definível, pois encontra-se em transformação e mutação contínuas. Continuando o seu juízo da diferença, Jullien ilumina ainda dois aspetos importantes: o pressuposto metodológico do termo e o uso que dele fazemos. Estabelecer diferenças supõe situar-se numa posição privilegiada de superioridade ou pelo menos de exterioridade a partir da qual se arruma (“range”, *ibid.*: 28) entre o mesmo, o outro, o idêntico e o diferente; porém, pergunta o francês, “quelle est cette extériorité –extraterritorialité culturelle- dont je bénéficierais (où la situer?) et d’où je puisse ainsi tout mettre à plat, devant moi, et comparer? Car j’appartiens bien moi-même à une culture” (*ibid.*).

O conceito de diferença, conceito de arrumação (“rangement”), classificativo e especificador, coloca-nos numa lógica de integração, mas não de descoberta. Tendo em conta a diversidade das culturas e a necessidade de partir à aventura desse desconhecido, Jullien conceptualiza o termo de “écart”, o desvio, o afastamento, na sua tradução portuguesa. Neste sentido, resume Jullien, a diferença entre os conceitos “d’*écart* et de *différence*” encontra-se nos seguintes três pontos:

d’abord, l’*écart* ne donne pas à poser une identité de principe ni ne répond à un besoin identitaire; mais il ouvre, en séparant les cultures et les pensées, un espace de réflexivité entre elles où se déploie la pensée. C’est, de ce fait, une figure, non de rangement, mais de dérangement, à vocation exploratoire: l’*écart* fait paraître les cultures et les pensées comme autant de fécondités. En quoi, enfin, nous dispensant d’avoir à poser –supposer- quelque a priori sur la nature de l’Homme, toujours idéologique, l’*écart* nous invite, en revanche, à ce que j’appellerai un auto-réfléchissement de l’humain. (*ibid.*: 32)

Propondo uma distância, abrindo um espaço, o “*écart*” permite olhar com atenção, ver (“*dévisager*”, *ibid.*: 33) de forma recíproca um e outro, um no outro: “où l’un se découvre lui-même en regard de l’autre, à *partir de l’autre*, se séparant de lui” (*ibid.*: 33). Pondo em tensão (“*mettre en tension*”, *ibid.*: 34), o desvio torna-se

produtivo destacando não uma identidade mas uma fecundidade que abre um espaço reflexivo, pois o “écart” não só separa como também tensiona, faz trabalhar o que separou¹⁸⁰.

Neste interstício aparece a fecundidade, “fécondité”, visto que as culturas e os pensamentos já não se encontram catalogados sob a classificação da diferença, segundo uma perspectiva identitária amendrontada e na defensiva. A exploração do “écart” deve torná-lo produtivo, de modo a abrir um espaço reflexivo (“*ouvrir un espace réfléxif*”, *ibid*: 42), propício à reflexão, ao pensamento e ao mesmo tempo um espaço onde a alteridade se reflita, espectralmente.

O pensamento filosófico de François Jullien centra-se então no humano e conclui que a exploração do conceito de “écart” entre as culturas e entre os pensamentos conduz a uma autoreflexão do humano (“*auto-réfléchissement de l’humain*”, *ibid*: 45), pois

se sondant à travers les écarts que ces cultures, de par le monde, font paraître et travailler, et qui les tendent entre elles, c’est l’humain lui-même qui, chemin faisant, par ce vis-à-vis se dévisage, à la fois s’élargit et se réfléchit dans ses ressources et ses possibilités. Il n’existe d’ “homme”, à proprement parler, que ce qui, de lui, s’est essayé, aventuré, écarté de façon diverse, et dont la diversité des cultures est le déploiement. (*ibid*: 45-56)

Aventurando-se em caminhos nunca antes navegados, o homem, o humano, nas palavras de Jullien, afasta-se dos trilhos conhecidos e possibilita-se outros modos de fazer mundos, como o explicita Nelson Goodman (1978, tradução portuguesa, 1995). Com efeito, segundo Goodman, a existência de alternativas de descrições de mundos reais implica que criar mundo é criar sempre uma versão-de-mundo. Arte, ciência, filosofia e cultura seriam, então, versões diferentes e criadoras de mundo, e não versões diferentes e hierarquizáveis na aproximação de um mundo

¹⁸⁰Poderá ser útil para uma aproximação da palavra “écart” e do seu valor e conotações que as palavras portuguesas desvio ou afastamento não contêm, lembrar que, em francês, “le grand écart” é a espargata, isto é, o momento de abertura, de tensão, dos membros inferiores que se separam e trabalham para manter esta distância e este equilíbrio. Pelo apontado, empregamos preferencialmente o lexema francês em detrimento da sua tradução portuguesa.

real preexistente e essencial. George Steiner, no seu trabalho de primeira importância, *Después de Babel* (1975), nota como cada linguagem humana traça um mapa do mundo de maneira diferente. Cada língua funda um conjunto de mundos possíveis e geografias da memória (Steiner, 1975: 15).

Desta forma, se o “écart” permite abrir o “entre”, a tensão provocada pela abertura desenha um espaço que escapa à determinação do ser e ao discurso sobre o ser. Lugar privilegiado do pensador, o “entre” é assumido como conceito operativo para figurar a abertura e a reflexão sobre pensamentos distintos. Enquanto sinólogo, Jullien, e tal é o objetivo da sua obra, faz trabalhar os écarts efetivos entre o pensamento europeu e chinês, fazendo com que se encarem de tal sorte que se produza o “entre”. Operando entre dois mundos, estabelecendo o “entre” como conceito não definível por essência, o filósofo francês localiza-se num *a-topos*, num não lugar. Ora, falando de um trabalho “a-tópico”, Jullien serve-se, justamente, do exemplo do tradutor.

Traduzir, escreve, é precisamente abrir-produzir o “entre”, entre as línguas de partida e meta. O tradutor é aquele que perde o seu território de conforto para estar entre dois lados, sem estar numa língua, nem na outra, e sem poder contar com uma terceira língua que ultrapasse as diferenças e proponha uma reconciliação. Desta maneira, na perspectiva do pensador, “le propre du traducteur est de se maintenir, aussi longtemps qu’il pourra ‘tenir’, sur la brèche de l’entre-langues, héros modeste de cette dépropriation réciproque, périlleusement mais patiemment, ne se réinstallant jamais plus d’aucun côté: c’est à ce prix seulement qu’il pourra *laisser passer*” (*ibid.*: 63).

Escancarando o caminho do “entre”, o tradutor deixa passar o outro sem nunca chegar a se apropriar totalmente desse outro. A partir da fronteira do entre, traduzir equivale a *assimilar* e *des-assimilar*: assimilar pela compreensão e equivalência interlinguística possível; des-assimilar, deixando notar o que, na outra língua, resiste à assimilação no âmago da língua de chegada. A avaliação positiva da tradução, aos olhos de François Jullien, será dada quando o texto permite ainda que se meça a distância entre as línguas e que esta distância faça trabalhar, repensar e abrir a língua de acolhimento: “la traduction doit laisser encore entendre quelque chose de ce procès secret allant de l’une à l’autre, entre-deux muet, plutôt que de se présenter d’emblée comme platement résultative, ‘aboutie’, comme on dit, et n’étant plus *que d’un côté (...)*” (*ibid.*: 64). É, por consequente, primordial revelar o “entre” para fazer emergir o “outro”, este “entre” destapado pelo “écart” e que permite intercambiar com o outro, consagrando-o parceiro nesta relação. Sintetiza o filósofo:

l’entre qu’engendre l’écart est à la fois la condition faisant lever de l’autre et la médiation qui nous relie à lui. Car ne nous trompons pas sur ce fait: il faut de l’autre, donc à la fois de l’écart et de l’entre, pour promouvoir du commun. Car le commun n’est pas le semblable: il n’est pas le répétitif et l’uniforme, mais bien leur contraire. (*ibid.*: 72)

Construindo uma alteridade operacional onde o “outro” assume uma posição ativa, trabalhando a partir do “entre”, oferece-se perspectivas heterogêneas e plurais em permanente tensão e transformação. Da mesma forma, situa-se o “eu” face ao outro, seguindo a lógica d’*écart*, ou seja, de afastamento de si, mantendo-o em processo contínuo, longe de se clausurar numa identidade, conceito que, como vimos, categoriza mas não reflete, não abrange a variedade.

Estar na sua própria língua como um estrangeiro é praticar o “*écart*” de que nos fala Jullien. “*Écart*” que o próprio projeto de tradução menorizante de Venuti torna operatório sem, no entanto, proporcionar teoricamente uma meditação acerca da alteridade na qual se esfume o binómio diferença/identidade em prol de desvio (*écart*)/fecundidade. Será necessário encarar a tradução como um facto cultural a parte inteira mas, como o sublinha João Ferreira Duarte na sua nota introdutória à obra coletiva *A tradução nas encruzilhadas da cultura*, um facto que permita “os cruzamentos (numa metáfora quase biológica) de culturas, aquilo que simultaneamente define e suprime as fronteiras entre culturas” (2001: 8), ou seja, na terminologia de Jullien, facto cultural anunciador de fecundidades heterogéneas. Neste sentido, a dicotomia maniqueísta de Venuti, que divide as traduções entre estrangeirizantes e domésticas, privilegiando a primeira, deve ser encarada com alguma cautela. Com efeito, a arte do tradutor deverá ser a de um equilibrista permitindo ao novo público alvo do texto traduzido uma compreensão perfeita, e, de forma simultânea, mantendo a tensão, o *écart* que marca a estrangeiridade do texto e torna o tradutor a terceira dimensão do universo textual.

CAPÍTULO V

“TRADUZIR O INTRADUZÍVEL OU A ALQUIMIA DA DIFERENÇA”

Las dificultades de traducción no proceden en su caso [de Clarice Lispector] como sucede con otros autores brasileños, de la necesidad de trasladar elementos extraños al mundo del futuro lector de la traducción (...) sino de la dificultad de encontrar una expresión tan única como la del original sin sacar la lengua de destino del todo de sus gozes. Y ese proceso, difícil como el camino estrecho de la ascética antigua, pone al traductor en contacto con el núcleo de su propia lengua. Le permite ser, en cierta manera un “re-creador”. Un motivo más de agradecimiento. (Losada Soler, 2008: 20)

1. Um projeto minoritário

O exercício desafiante que os textos de Clarice Lispector propõem ao tradutor e que Elena Losada Soler, tradutora para castelhano de vários livros da escritora brasileira, destaca, permitem, de igual maneira, a aplicação frutífera dos conceitos de “écart” e fecundidade, pois é no caminho trilhado no confronto com o Outro que o tradutor atinge o estatuto de “re-criador”. Julgamos assim os propósitos da tradutora Elena Losada Soler que abrem este capítulo de especial relevo, no caso da tradução do texto literário e, particularmente, do texto poético.

Traduzir a poesia de Adília Lopes para espanhol será, de acordo com os pressupostos teóricos e metodológicos que referimos em especial no quarto capítulo, enveredar por um projeto de tradução minorizante como cremos que são todos os projetos de tradução de poesia e, de sobremaneira, no caso de poesia escrita por mulheres oriundas de países periféricos. Com efeito, transparece, neste caso, um duplo afastamento da maioria convencional, entenda-se, do pensamento hegemónico e global dominante. Na verdade, o nosso projeto de tradução pretende contribuir para clarificar a formação da identidade cultural da “poetisa” portuguesa, ou seja, de uma escritora de poemas em Portugal, lendo-a como um exemplo de resistência e de contra-hegemonia face a um cânone literário e a uma sociedade que recebe, com dois pesos e duas medidas, a escrita de mulheres, principalmente quando tal escrita sai dos carris da *bienséance* feminina e literária.

1.1 O espaço *paratradutológico*

Nesta ótica, estamos cientes que o fenómeno tradutológico se implanta num cenário que ousamos classificar de “paratradutológico” tendo em mente o conceito de paratradução definido pelo núcleo de investigação em *Tradução & Paratradução* da Universidade de Vigo¹⁸¹. Importa avaliar a produtividade deste par conceptual para aclarar o alcance do nosso e de qualquer processo/projeto de tradução. Burghard Baltrusch, um dos utentes proeminentes dos conceitos estabelecidos pelo grupo de pesquisa acima referido, em vários dos seus textos¹⁸², adota as noções complementares de tradução e paratradução como um “paradigma transdisciplinar” (Baltrusch, 2008: 19). Este conceito duplo e, a nosso ver, duplamente eficaz abarca a “descrição e explicação dos processos que governam a translação e transformação de textos, imagens, ideologias e imaginários através dos padrões linguísticos, mas também através dos socioletos e idioletos que uma sociedade emprega nos seus atos

¹⁸¹O grupo de investigação *Traducción & Paratraducción* pretende converter a tradução num autêntico paradigma. Nessa perspetiva, propõe uma investigação transdisciplinar em tradução que estude tanto os elementos e processos textuais, como os paratextuais presentes em todo o projeto de tradução. Trata-se de analisar não só os aspetos linguísticos e literários da tradução, como também os aspetos semióticos, culturais, antropológicos, filosóficos, éticos, ideológicos, políticos e económicos sempre implícitos no ato, nunca inocente, de traduzir. A equipa de investigação T&P formou-se graças à convergência de duas unidades de investigação já existentes na Universidade de Vigo: o *Grupo de Investigación sobre el Símbolo y la Imagen en Traducción* dirigido por José Yuste Frías e o grupo de *Teoría e Literaturas do (Pos)Modernismo* encabeçado por Burghard Baltrusch. A estas duas unidades de investigação do “Sistema Universitario de Galicia” acrescentou-se uma terceira unidade de investigação canadense, o *POexil* cujo investigador principal, Alexis Nuselovici (Nouss), professor titular da Université de Montréal e atualmente titular da *Chair of Modern Cultural Studies* na *School of European Studies* da Cardiff University/Prifysgol Caerdydd (Reino Unido), é membro do grupo T&P desde a sua fundação. Toda a informação sobre este grupo de investigação pode ser encontrada no sítio web do núcleo: <<http://www.paratraduccion.com/index.php/grupo-/el-grupo-tap.html>>.

¹⁸²As investigações do núcleo de *Tradução & Paratradução* da Universidade de Vigo deram fruto ao nível de publicações conjuntas e, de forma semelhante, nas investigações conduzidas em nome próprio, nomeadamente em trabalhos de Doutoramento. Além de vários artigos do professor e tradutor Burghard Baltrusch que citamos no corpo do texto, é possível encontrar materiais e publicações em <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>> da autoria do investigador principal do grupo, José Yuste-Frías, e ainda de outros membros salientes como Anxo Fernández Ocampo, Xoán Manuel Garrido Vilariño ou Alexis Nuselovici (Nouss). O volume coletivo *Soldando Sal – Galician Studies in Translation & Paratranslation* de 2010 comprova o ativismo académico das propostas do grupo da Universidade de Vigo.

de comunicação e significação” (*ibid.*). Fazendo apelo à definição inaugural oferecida por um dos membros do núcleo de investigação e citado por Baltrusch, paratradução será então “o nosso espazo de análise para describir todo aquilo que está arredor da actividade traslativa que se presenta como traducción á sociedade que a recibe (...)” (Vilariño, 2005 *apud* Baltrusch, 2008: 19). Torna-se deveras evidente a obrigatoria tomada de consciência dos elementos *para / tradutolóxicos* que ganham um lugar indiscutível na economia do significado do texto traduzido apresentado num *hic et nunc* em constante mutação. Assim, a legitimidade do texto dito original, primeiro ou ainda de partida, é adquirida no momento mesmo da tradução / interpretação, já que “essa versão sempre está para se traduzir, na medida em que cada leitura e cada tradução parte de uma ‘autoria’, que reconstrói o que se supunha ser o original num determinado momento histórico” (Baltrusch, 2008: 27-28). Desta forma, o suposto original e a questão da autoria / autoridade só se justificam a partir das suas traduções, encaradas como um motor de criatividade e aperfeiçoamento contínuos (cf. Bonnefoy, 2000; Meschonnic, 1999). Como forma de conhecimento transcultural, a tradução tem inerente o movimento perpétuo e amalgamador que a formulação feliz de paratradução vivifica. O espaço interdisciplinar evocado na junção conceptual de tradução e do prefixo “para” insiste no paralelismo, na resistência, como também no cruzamento e na hibridização, constantes nas trocas tradutológicas. Baltrusch evoca, neste sentido, a propósito da paratradução, o fenómeno alostático da dinâmica cultural. A alostase, que significa literalmente “que mantém a estabilidade apesar da mudança”, aplicada em primeiro lugar ao sistema cardiovascular, é, para o professor da Universidade de Vigo, inerente às transformações culturais e, por extensão, à paratradução (2010: 115). Em artigo sobre a paratradução em Walter Benjamin, o especialista em estudos Lusófonos e Tradução apresenta um exemplo de transcrição levado a cabo por Erin Mouré ao

propor uma prática específica de tradução, a “tradueção” (*transelation*)¹⁸³ de “O Guardador de Rebanhos” de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro, no qual a tradução surge como paradigma de uma intervenção na modernidade. Com este exemplo, Burghard Baltrusch pretende demonstrar que a tradução e a poesia partilham a mesma frente crítica e de resistência à conceptualização essencialista da linguagem. Em consequência, a tradutora Erin Mouré recria o texto pessoano mas reivindica a sua absoluta e umbilical ligação ao texto de referência dado que “it retains the structure of the original text and could not have been created without it. The original text was its driving force and did not impede the work; on the contrary: it intensified it, it strengthened it” (Mouré, 2004: 25 *apud* Baltrusch, 2010: 125). Na tradução proposta por Mouré, evidenciam-se os mecanismos alostáticos do processo tradutivo, isto é, as fricções constantes que, numa contínua situação de equilíbrios e desequilíbrios, acompanham todas as transformações culturais. Conclui Burghard Baltrusch que, no espaço paratradutológico, a resistência estética é praticada como uma tentativa de ultrapassar a divisão entre experiência e linguagem, fenómenos e semiótica. Construindo-se na desconstrução, modelando-se na apropriação e posterior digestão dos discursos, encontramos o verdadeiro “progresso” da tradução enquanto estética da resistência (*ibid.*: 128).

Encaradas a partir de uma perspetiva de género e no âmbito propriamente feminista, as questões paratradutológicas tornam-se especialmente reveladoras das relações de poder hierárquicas que afetam a tradução situando-a (ainda e sempre)

¹⁸³Esclarece Baltrusch: “I would therefore like to conclude with an example that stems from the translation of poetry, namely that of a quite specific practice, called ‘transelation’. Erin Mouré, a Canadian poet of Galician origin, coined the term to signify a hybrid practice, halfway between translation and recreation. Her book *Sheep’s Vigil by a Fervent Person* (2001) represents a transcreation of the cycle *O Guardador de Rebanhos* by Alberto Caeiro, a heteronym of the Portuguese modernist poet Fernando Pessoa, written between 1912-1915. Its subtitle states that it is supposed to be a *Transelation of Alberto Caeiro/Fernando Pessoa’s O Guardador de Rebanhos* where the translator, following in the footsteps of the modernist author, has even created a heteronym for herself, altering her name to the Galician Eirin Moure” (2010: 124-125).

numa posição (feminina) de inferioridade. Tendo em consideração o espaço galego, a investigadora Olga Castro Vázquez notava, na sua intervenção no âmbito do IX Congresso da AIEG, que o género, enquanto “categoria de análise para fazer referência aos papéis e expectativas sociais e culturais que se constroem numa determinada sociedade sobre os traços biológicos e físicos de ser homem ou mulher” (2005, tradução nossa) adquire, a nível linguístico, um significado político e ideológico fundamental na tradução, ao reivindicar “la superación de actitudes tradicionales que no tenían en cuenta el género lingüístico como un elemento significativo a la hora de traducir, al considerarlo una categoría gramatical sin sentido específico” (Castro Vázquez, 2009: 256). Alerta a investigadora galega para a necessidade de uma linguagem não sexista na tradução de forma a contribuir para a “normalização e normatização linguística do galego” aderindo, desse modo, ao discurso político da igualdade de oportunidades e paralela “iluminação” da figura feminina. Contudo, e este é o argumento principal de Castro Vázquez, os discursos teóricos atuais sobre a tradução, que a concebem como um ato ideológico de mediação intercultural localizado e assim subvertem a escala hierárquica entre um original e uma derivação do original, não têm em conta outras relações de poder hierárquicas que se jogam ao nível do espaço paratradutológico e que acabam por “instrumentalizar” a tradução na sociedade meta. O exemplo paradigmático que apresenta Olga Castro Vázquez é a primeira proposta tradutiva para galego do livro de Mark Haddon, *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* feita pela tradutora María Reimóndez. Amostra de conflito paratradutológico, a tradução de Reimóndez apresenta uma leitura de género não dominante, ou seja, feminista que destrói o falso neutro invariavelmente masculino nas línguas que, como o galego, apenas assumem dois géneros. A tradutora Reimóndez,

na sua leitura e re-escrita conscientemente não patriarcais do género, identifica como problemas de tradução

el carácter inclusivo de los epicenos en inglés y la posible significación genérica de algun masculino del original. El abanico de recursos para solucionar estos problemas que la lingüística feminista aporta a los estudios de traducción es variado: neutralizar o generalizar (...), especificar (...) incluir N. de la T. explicando las diferencias en los sistemas de género del inglés y gallego, escribir un prólogo manifestando su posicionamiento, o evaluar conscientemente y críticamente la información de género en el término en inglés y optar por un género en gallego, entre otros. La traductora decidió no recurrir sistemáticamente a una de estas opciones, sino que aplicando una “ethics of location” (Venuti 1998) evaluó cada contexto, los cotextos de la lengua meta, las características del libro, las particularidades de los idiomas, y fue tomando decisiones específicas sobre la traducción. (Castro Vázquez, 2009: 257-258)

Dessa forma não privilegia o género masculino como genérico e/ou neutro e produz o que Castro Vázquez denomina a “traducción feminista de la tercera ola” que assume, de forma ponderada e contextualizada, a representação discursiva equitativa de homens e mulheres, atendendo às possibilidades oferecidas pelo texto. Porém, a proposta de Reimóndez, alvo de “um nível de intervenção alto”, foi preterida e o próprio editor propôs uma versão outra, a finalmente publicada, onde neutralizou a leitura de género não dominante anteriormente feita pela tradutora, originando um conflito ideológico cujo desfecho foi a rescisão do contrato da tradutora e a publicação da tradução do editor, agora (para)tradutor.

1.2 Traduzir poesia

Inscrevendo o nosso projeto de tradução numa estética da resistência metodologicamente enformada pela escrita menorizante de Lawrence Venuti, cremos importante salientar que tal linha de trabalho advém da matéria prima *sui generis* que nos propomos traduzir.

A poesia, a sua resistência, nas palavras de Jean-Luc Nancy, seria “la résistance du langage à sa propre infinité (ou indéfinité, selon la valeur exacte qu’on donnera à l’ ‘infini’. La résistance à la démesure que le langage est par lui-même – et, par conséquent, une résistance inscrite dans le langage mais à son revers, ou comme son revers” (2004: 29). A poesia constitui-se, quanto a nós, como uma prática artística em que a língua é submetida à maior contorção possível e nunca imaginada, a uma variação constante que a força a tornar-se minoritária, iluminando as suas faces obscuras e fazendo-a sentir uma estrangeira de si própria. A sensação de estranhamento que o texto poético amplifica trabalhando a sua matéria linguística de forma intensiva deverá reencontrar-se no texto traduzido cujo objetivo principal será “fazer” o que faz o texto de partida, levando a língua a dizer o que antes não dizia. O texto poético permite a fecundação de novas realidades e o nascimento de uma língua revigorada feita de heterogeneidades.

As ideias que acabamos de expor acompanham e, ao mesmo tempo, atestam as questões formuladas acerca dos fenómenos de globalização e globalização contrahegemónica cujas definições e manifestações heteróclitas sugerem a sua disparidade e diversidade. Se atendermos novamente a Boaventura de Sousa Santos, a globalização corresponde à intensificação dramática das interações transnacionais, “desde a globalização dos sistemas de produção e das transferências financeiras, à disseminação, a uma escala mundial, de informação e imagens através dos meios de comunicação social ou às deslocações em massa de pessoas, quer como turistas, quer como trabalhadores migrantes ou refugiados” (2002: 25). Contudo, errado é falar de globalização como um

fenómeno singular, já que existem vários tipos de globalização e, atualmente, no que diz respeito à globalização das últimas três décadas, esta “em vez de se encaixar no padrão moderno ocidental de globalização –globalização como homogeneização e uniformização- (...) parece combinar a universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, por um lado, o particularismo, a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo, por outro” (*ibid.*: 26). O sociólogo português acrescenta ainda que a globalização é verdadeiramente um conjunto de campos de lutas transnacionais havendo, a esse respeito, que distinguir entre “globalização de-cima-para-baixo e globalização de-baixo-para-cima ou entre globalização hegemónica e globalização contra-hegemónica” (*ibid.*: 71). Sousa Santos destaca, do mesmo modo, a importância de ter em mente que estes dois tipos de globalização não existem em paralelo como se fossem duas entidades estanques. Representam, pelo contrário, a expressão e o resultado das batalhas que se travam no interior do campo social convencionalmente denominado globalização (*ibid.*).

Promover uma resistência eficaz contra a globalização passará por promover a localização, ou seja, “um conjunto de iniciativas que visam criar ou manter espaços de sociabilidade de pequena escala, comunitários, assentes em relações face-a-face, orientados para a auto-sustentabilidade e regidos por lógicas cooperativas e participativas” (*ibid.*: 72). A localização definida por Boaventura Sousa Santos não implica, nem pretende o isolacionismo; partindo de um autoconhecimento aprofundado estaremos mais aptos para ultrapassar as divisões culturais e as hierarquias impostas. A partir do “*écart*”, tal como o formulou Jullien (ver capítulo IV), receberemos o Outro e refletiremos sobre nós próprios. Revela-se, assim, fundamental fazer com que o local contra-hegemónico

aconteça globalmente e desenvolver, nas palavras de Sousa Santos, “uma teoria da tradução que permita criar inteligibilidade recíproca entre as diferentes lutas locais, aprofundar o que têm em comum de modo a promover o interesse em alianças translocais e a criar capacidades para que estas possam efectivamente ter lugar e prosperar” (*ibid.*: 74).

Aplicada ao texto poético e tendo presente a poesia específica de Adília Lopes, a localização como estratégia contra-hegemónica assenta à obra adiliana em cuja constelação intertextual se misturam e interagem, de variadas e profícuas maneiras, textos, autoras, autores, épocas, discursos eruditos e populares que formam a história literária portuguesa e ocidental (Klobucka, 2008: 23). Através das alianças inesperadas que tece a autora, questionam-se os impérios da poesia, enquanto prática codificada de escrita, obedecendo a premissas de teor romântico que pretendem enclausurar a sua linguagem temática e lexicalmente; do homem, enquanto autor de direito universal e historicamente adquirido e da posição da mulher de todos-os-dias como autora de pleno direito. Consideramos então que a tradução de uma poetisa portuguesa como Adília Lopes revelará sempre de uma escrita minoritária mas necessária, conquanto participe na elaboração de representações da lusitanidade feminina e coloque, simultaneamente, o leitor espanhol na mesma posição desconcertante do leitor português, face ao leque variegado estampado pela poetisa lisboeta. Se tal desafio for conseguido, o consenso, a comunicação e o reconhecimento do texto estrangeiro transparecerão no cruzamento genético de duas línguas, duas culturas, dois seres. Deste cruzamento, brotará o entre-texto, o terceiro elemento, o que excede, “morde a isca”, na expressão clariceana¹⁸⁴, permitindo a

¹⁸⁴Fazemos referência ao seguinte excerto de *Água Viva* da autora brasileira: “então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa

confrontação fecunda entre o eu e o outro, consentindo que “alguma coisa” se escreva, distraidamente, isto é, e recuperando a etimologia de distrair, de forma desviada, não centrada, fora e ao mesmo tempo dentro do texto de partida. Nessa linha de água, será possível ultrapassar, nem que seja fugazmente, a dualidade inerente a qualquer ato tradutivo e simplesmente escrever a partir das “entrelinhas”.

1.3 Traduzir o intraduzível

As questões que abordamos surgem, de forma sub-reptícia, numa das propostas teóricas tecidas por João Barrento. Fruto da sua larga experiência de tradutor de poesia em particular, o autor português dá conta, num texto incluído na sua coletânea *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária* (2002), da terceira voz ou de quem fala no texto traduzido (pp. 106-122). Apoiando-se no filósofo e pensador francês Paul Ricoeur, Barrento utiliza o conceito de “ipseidade” como uma forma de identidade-*ipse*, diferente de uma identidade-*idem*. A primeira implica desde logo o Outro em Si: “o sujeito desta ipseidade (a voz que fala no texto, em particular no poema, em tradução, ou a partir dele) é um Eu afectado pelo outro” (*ibid.*: 107). Este Outro, que assume um lugar distinto consoante a perspectiva que o define, é para Barrento, seguindo Ricoeur, um “terceiro indefinido entre o texto-fonte e o texto-alvo, agenciador de um entre-texto-ponte tendencialmente excluído (...) porque não fácil nem imediatamente identificável, isto é redutível a uma identidade” (*ibid.*: 108). Barrento acrescenta

não-palavra —a entrelinha— morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente” (1980: 21).

ainda que a alteridade não se junta à ipseidade mas faz parte do sentido intrínseco e ontológico da mesma, trabalhando no interior da própria. Este terceiro elemento representa uma nova realidade textual onde fala uma terceira voz, uma voz própria entre duas línguas e no interior da própria língua do tradutor, ou seja, um desvio fecundante, na terminologia de Jullien. Retomando Barrento: “no momento da tradução, como acontece com toda a produção textual, muito terá escapado a uma intencionalidade e a uma consciência vigilante do processo de escrita” (*ibid.*: 113), daí a terceira voz representar esta “presença espectral da ausência significativa na tradução (do poema)” (*ibid.*).

Este “não-sei-quê” da tradução é de facto comum à maioria (se não a todos) dos tradutores. Richard Zenith, tradutor de Fernando Pessoa em língua inglesa, afirma que traduzir é “um acto visceral, intuitivo, directo – como o de escrever” (2006: 37). Contudo, se não segue uma teoria da tradução, Zenith procura, tal como o afiança, aplicar um ideal de transparência, seguindo a definição de Susan Sontag¹⁸⁵, mantendo no texto traduzido os questionamentos, jogos, invenções, ritmo do texto de partida. Sabendo que a arte tradutológica é uma aporia constantemente renovada, o tradutor reconhece-a condenada à imperfeição. Na verdade, “cada tradução é um conjunto de decisões difíceis, de ganhos aqui e perdas ali, um jogo de equilíbrio em que o peso da palavra exata se mede contra a importância do som e do ritmo, em que considerações práticas competem com princípios teóricos. Raramente há escolhas totalmente felizes” (Zenith, *op. cit.*: 41).

¹⁸⁵Richard Zenith, falando do ideal que procura atingir nas suas traduções, recorre a Susan Sontag e à sua conclusão do livro *Contra a Interpretação* (1964). Confirma o tradutor: “ao invés de procurar, na arte, o seu ‘conteúdo significativo’, ela [Susan Sontag] achava que deveríamos ver a arte como uma expressão espontânea. A ‘transparência’, escreveu no seu ensaio, é o valor mais libertador na arte, querendo dizer, por ‘transparência’, uma visão directa, sem mediação. Procuo aplicar este ideal, na medida possível, à arte da tradução” (*op. cit.*: 38).

O título que encabeça o nosso capítulo remete-nos diretamente a um dos principais livros que nos acompanhará nesta parte. *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária* (2002), no qual João Barrento, na esteira da poética do traduzir de Meschonnic, descreve, de uma forma teórico-didática, através de exemplos práticos do seu trabalho de tradutor, alguns problemas centrais no processo de traduzir o texto literário, acompanhando-os dos seus prolíferos pontos de vista sobre a tradução de textos esteticamente valorizados. Propondo a sua visão sobre o ato tradutológico, Barrento confirma que não existem teorias apriorísticas para aprender e para ensinar a traduzir poesia, mas sim “princípios e estratégias decorrentes de uma prática sempre afim e em cada caso sempre diversa. Daqui decorre que, para traduzir um poeta, não será necessário (nem conveniente) dispor de nenhuma teoria, mas tornar-se-á fundamental encontrar um método, ou seja, um caminho próprio – de preferência mais próprio do outro do que de mim” (Barrento, 2002: 97). Barrento descarta então o mito da impossibilidade de traduzir o texto poético e fá-lo sublinhando que, em princípio, não existem momentos intraduzíveis na interpelação das literaturas das línguas europeias, se entendermos “não uma equivalência estática, mas correspondências dinâmicas através de processos de recriação de mecanismos do dizer, de figuras retóricas, de ritmos codificados, de um património cultural e civilizacional essencialmente comum” (*ibid.*: 143). O tradutor reconhece ainda que o que se não pode traduzir nas palavras da outra língua é porque não existe no mundo e na experiência dessa outra língua; porém pode entrar na língua de chegada como sinal de abertura e fator de enriquecimento, dado que a história das línguas europeias se tem construído mediante um processo de doações, empréstimos, roubos, assimilações e imposições (*ibid.*).

Contudo, a tarefa do tradutor perante um texto literariamente elaborado afigura-se de uma extrema complexidade. Ortega y Gasset, no seu célebre artigo sobre a “Miseria y esplendor de la traducción” (1940), reforçava a ideia da utopia da tradução, recalcando que a tradução é o permanente “flou” literário, já que duas palavras de línguas diferentes nunca poderão referir-se, exatamente, aos mesmos objetos. Elena Losada Soler, numa comunicação apresentada aquando de um seminário sobre *Traduzir Clarice Lispector*, iniciava, precisamente, por uma pergunta similar à qual a escritora brasileira tentara, em seu tempo, responder: “*milagro* es lo mismo que *miracle*?” e a tradutora conclui que “esta pergunta aparentemente absurda es la pesadilla del traductor, el resumen de todas las impotencias, y en ella se concentra el misterio de la (in)traducibilidad” (Losada Soler, 2008: 13). A melancolia do tradutor perante a resistência não só das palavras, mas do mundo por elas criado, patenteia-se, em particular, na tradução de um tipo de texto de “estruturas abertas que comportam um elevado índice de plurissignificação, sistemas que, por natureza, são susceptíveis de gerar uma multiplicidade de interpretações, entre si congruentes, sem que seja possível determinar aprioristicamente o limite da aceitabilidade e pertinência absoluta de qualquer delas” (Flor, 1988: 17).

Esta definição de texto literário proposta por João Almeida Flor assume a especificidade irrepetível do texto traduzido, procedente da inevitável divergência das interpretações suscitadas pelo original. Recontextualizando-se, através da escrita, noutra língua, o texto traduzido nunca é, de facto, o mesmo do que o texto de partida. E isto pela simples razão, na visão do filósofo espanhol Ortega y Gasset, de que a tradução “no es la obra, sino un camino hacia la obra” (1983: 449). Esta circunstância pode, inclusivamente, acarretar uma mudança da

categoria do texto traduzido na cultura recetora. Daí ser pertinente distinguir entre a tradução de um texto literário e a tradução literária de um texto. Com efeito e nas palavras do teórico e tradutor João Almeida Flor, “quando um texto literário, existente em determinada língua de origem, é submetido às transformações características de um processo de tradução, o produto que se obtém não constitui necessariamente um texto ao qual os parâmetros de avaliação da cultura receptora reconheçam o estatuto da literariedade” (1988: 18). Embora esta alteração qualitativa não preocupe em demasia o público leitor, nem a maioria dos críticos, ainda na opinião de Almeida Flor, é contudo indispensável maior rigor, exigência e conhecimento perante o texto traduzido para que, numa perspectiva avaliativa, se possa medir o grau de eficácia “das táticas de transposição interlinguística, a validade das metodologias de leitura e das estratégias de reescrita, a fundamentação e coerência dos critérios aplicados nas sucessivas fases do processo e o valor global das propostas apresentadas” (*ibid.*: 20) para se entender analiticamente “os modos pelos quais a tradução se institui como escrita sobre a leitura e como modalidade criativa do discurso metaliterário” (*ibid.*).

Centrando-nos no tipo de texto literário que é do nosso interesse, o texto poético tem sido considerado, de pelas suas características formais e estruturais, o cúmulo da impossibilidade de traduzir. Com efeito se, nas palavras de Jean-luc Nancy, “la poésie ne coïncide pas avec elle-même: peut-être cette non-coïncidence, cette impropriété substantielle, fait-elle proprement la poésie” (2004: 10), o seu sentido encontra-se ausente, num entre-caminhos árduo, a ser descoberto pela tradução.

Todavia, o poeta e tradutor mexicano Octavio Paz relembra que cada texto é único e, de forma concomitante, a tradução de outro texto, já que a própria

linguagem, na sua essência, é uma tradução. Ao traduzir poesia, o ponto de partida do tradutor é a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada cujo sentido permanece ausente, mas viva ou ressuscitada através da leitura do tradutor que realiza uma operação inversa à do poeta: desmontar os elementos do texto, pôr de novo os signos em circulação e devolvê-los à linguagem. Para Paz, que segue o também poeta e tradutor Paul Valéry, o ideal da tradução poética consistiria em produzir, com meios diferentes, efeitos semelhantes (1971). Neste sentido, traduzir poesia equivale a criar poesia e tecer laços de um círculo poético no qual traduzir seria um ato sem fim reunindo uma comunidade que, de modo colaborativo, pode, na opinião de outro poeta e tradutor Jean-Yves Bonnefoy, “aider à dégager des nappes de brumes dont celui-ci [le poème] est couvert” (2000: 40), ou seja, olhando para a tradução, vislumbramos o poema desembaraçado e descobrimos equilíbrios e tensões novos, diferentes ou insuspeitados.

Neste ponto atinente à tradução do texto poético, privilegiamos os tradutores de poesia e as suas reflexões e pontos de vista sobre este ato específico ou esta função especializada da literatura (Paz, 1971: 13), em detrimento de metodologias da tradução literária. Interessam-nos princípios e não métodos; caminhos percorridos e não metas de chegada. De facto, se assumirmos a tradução como desejo, aceitamos a tragédia da impossibilidade da tradução e se a tradução se torna emblemática do desejo amoroso, a constante insatisfação (Bonhomme e Symington, 2008: 17). Porém, ao reclamar a possibilidade da tradução do poema e ao considerar a sua prática tradutológica uma resposta criativa capaz de prestar um bom serviço ao poeta¹⁸⁶, os tradutores

¹⁸⁶Esta é a resposta dada por Richard Zenith, quando questionado sobre as características da sua política de tradução. Em “Traduzir o Livro do Desassossego: Notas para uma Não-Teoria”, Zenith

traduzem. A tautologia é aqui pertinente, se concebermos a tradução como tautológica, fruto de uma tautologia conscientemente elaborada e, por isso, esteticamente considerada, enquanto proposta criativa. Deste modo temos de aceitar a

possibilidade de traduzir formas de linguagem tão específicas como a poesia, que afinal existe em todas as línguas naturais, o que apoia as teses dos universais da linguagem (e, conseqüentemente, da traduzibilidade) e contraria as doutrinas relativistas. Naturalmente que a tradução, neste sentido, terá de ser entendida, não como uma cópia fiel, mas como transposição para uma língua outra, homóloga da primeira. (Barrento, 2002: 243)

Contudo, tal não implica desconhecer as dificuldades inerentes ao ato de traduzir. Maria João Pires sintetiza, no título da sua comunicação apresentada no IV Congresso de Literatura Comparada, a dicotomia própria à tradução de poesia. “Possibilidades e condicionantes da tradução de poesia: o caso de Baudelaire e Poe” (2003) relembra que a problemática da tradução do texto literário reside na natureza específica do texto, enquanto manifestação artística e a “intraduzibilidade” da forma poética uma das preocupações centrais dos teóricos do século XX, sendo que esta impossibilidade formal assenta na evidente perda, visível no ato de tradução. Pires refere ainda que, desde o tempo de Baudelaire e Poe até hoje, a “arte de traduzir oscila na relação ambivalente entre a necessidade de reproduzir o original e a de recriá-lo. Seja como *traduttore traditore* ou não, o tradutor é sempre um ser duplamente universalizador, pois contribui para evidenciar a unidade do mundo em que vive, codificando-o e decifrando-o duplamente” (2003: 62). Aquando da tradução de um texto poético, em que as palavras surgem imbuídas de diversos valores semânticos, o resultado corresponderá ao encontro não de um equivalente correto, mas à opção por um

esclarece que se tivesse de caracterizar a sua prática tradutiva diria que é pragmática. “Estou, ou não, a prestar um bom serviço a Fernando Pessoa e ao *Livro do Desassossego*? Esta é a pergunta que me faço de maneira latente, no fundo da minha actividade tradutora. Não me interessa servir uma teoria da tradução, nem um conjunto de princípios filológicos” (2006: 37).

de entre um leque de vários possíveis. É assim reabilitado o papel do tradutor, pois através das suas opções, faremos a leitura do novo texto. Mais do que uma transposição de equivalências, a tradução de poesia passará, forçosamente, “não por filtrar, mas por permitir a passagem da polissemia das palavras” (*ibid.*: 65), como também da “memória do tradutor, de todo o passado (e de algum futuro?) que carrega consigo: da experiência, das leituras e da escrita próprias, de outras traduções, de toda a memória da sua língua e do que nela foi escrito” (Barrento, *op.cit.*: 261). Destruído o mito da equivalência perfeita entre as línguas e em consequência o da intraduzibilidade, é agora possível entendermos que o tradutor Pierre Menard encenado por Borges se torne na “figura emblemática e caricatural do paradoxo que é a condição do tradutor, parodiando pelo discurso pseudo-lógico e pseudo-erudito a questão da intraduzibilidade” (Keating, 2004/2005: 229). Ao copiar palavra por palavra o texto cervantino, Menard consegue a tradução perfeita ao obter um texto simultaneamente igual ao modelo e absolutamente outro, ao integrar as leituras, reescritas, experiências e interpretações do *Don Quijote* ao longo dos séculos que separam as duas obras.

A especificidade da poesia leva-nos a pensar a sua tradução única e simplesmente como recriação, pois traduzir poesia não é só uma questão de palavras, mas sim uma questão de discursos, “re-activáveis na língua de chegada. A sua relação com o texto original não é da ordem da equivalência (particular, estática), mas da correspondência (global, dinâmica)” reitera o tradutor João Barrento (*op. cit.*: 48). Daí que a transcrição poética passe pelo “fazer” do artesão das letras. Com efeito, e Henri Meschonnic não cessou de o proclamar, tradução é texto e “traduire un poème est écrire un poème, et *doit* être cela

d'abord" (1986: 355). Esta escrita, emoldurada numa poética da tradução, deve fazer o que faz o texto de partida. A manufactura do texto relaciona-se quer com o momento de produção do original, quer com os efeitos sobre os leitores, e os efeitos de leitura do texto original e do traduzido (Barrento, *op. cit.*: 63). E porque "traduire un texte est une activité translinguistique comme l'activité d'écriture même d'un texte" (Meschonnic, 1973: 306), "il faut que la théorie de la traduction soit la théorie d'une pratique du traduire homologue à l'écrire", isto é, "une pratique signifiante spécifique parmi les pratiques sociales du langage" (*ibid.*: 350). A reflexão sobre a escrita e a tradução desencadeia uma teorização relativa aos estatutos do sujeito, da cultura e da história, três eixos que compõem, de forma basilar, a poética meschonniciana.

2. A poética do traduzir

Com efeito, Henri Meschonnic apoia-se numa relação dialética estabelecida entre escrever e traduzir, relação essa que substitui a oposição metafísica entre texto e tradução (*ibid.*:142), criando a *tradução-texto*. Desta forma, para o teórico, o texto é entendido como uma unidade dialética de *forma-sentido*, conceito reunificador e não simples justaposição, que se procura distanciar das noções idealistas de forma ou de sentido. Não é possível, de facto, isolar a forma do sentido, a estrutura linguística do campo semântico e do contexto sociocultural. A forma-sentido anula, no terreno da poética, as oposições não dialetizadas, como biografia/obra, tema/forma, produzindo uma síntese dialética do sujeito da escrita com o objeto-texto, e do objeto-texto com o sujeito-leitor: "le texte ne peut plus avoir en lui-même sa propre fin, comme l'impliquait la

fonction poétique chez R. Jakobson. La forme-sens est cette structure-message qui rend possible une ré-énonciation indéfinie, une *identification transnarcissique*” (*ibid.*: 34). A tradução-texto situa-se, deste feito, numa teoria translinguística da enunciação que consiste “dans l’intéraction entre une linguistique de l’énonciation (non enfermée dans une immanence structurale au discours) et une théorie de l’idéologie” (*ibid.*: 307). Ora se “toute pratique du langage implique une idéologie du langage” (*ibid.*: 28), então o estudo da linguagem e a teoria da ideologia são um único e mesmo estudo (*ibid.*: 24). Localizando o tradutor num tempo histórico-social específico, o teórico e tradutor francês reitera a sua inscrição no texto que escreve e (re)produz. Do original é sempre feita uma nova re-leitura e re-tradução na busca de uma atualização que, conforme a concepção de tradução subjacente, pode ser uma atualização artística que atinja os valores da arte reconhecidos em seu meio, e/ou uma atualização textual que relê o original, consciente do momento histórico da leitura, e (se) (re)conhece (n)o processo histórico-social de textualização.

O enfoque tradicional dado à tradução redireciona-se no sentido de uma teoria histórico-materialista da linguagem e da tradução, em que a tradução é pensada como forma-sentido, textualização, descentramento, transformação, re-enunciação de um sujeito histórico. Se o pensamento do autor da “poétique du traduire” não é inovador, o seu mérito, sustido nas teses fundacionais de outros teóricos -Bakhtin, Levy, Benveniste, Barthes- é desenvolvê-lo no âmbito tradutológico. Sendo a linguagem histórica e ideológica, ou seja, comprometida com a sua realidade, no tempo e no espaço em que se produz, e assumindo a tradução como uma prática específica da linguagem, à visão tradicional da

tradução fiel e do tradutor apagado, opõe-se a tradução como produção escrita histórica, “ré-énonciation spécifique d’un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*” (*ibid.*: 308), descentramento definido por “un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte” (Meschonnic, 1973: 308). O texto presentifica o *eu-aqui- agora*. “Un texte n’est texte”, conclui o poeticista francês, “que s’il est ce point de départ qui indéfiniment recommence. Alors il n’y a pas l’effacement classique du traducteur. Chaque époque retraduit parce qu’elle lit et écrit autrement. Le paradoxe provisoire de la traduction réussie (celle qui dure) est celui de la nécessaire *ré-énonciation* (*ibid.*: 424). Assim concebida a tradução, como descentramento, re-enunciação, transformação poética e cultural, historicização, recoloca-se a questão da correção de uma tradução nos termos de “para quem?” se traduz. Nesta perspectiva, as questões *quem traduz o quê e para quem* nortearão a prática, a análise e a crítica da tradução.

A tradução-texto não se detém apenas num nível (gramatical, lexical, fonológico), nem se dá apenas em unidades menores do que o próprio texto, como a unidade-palavra, pois “quand il y a un texte, il y a un tout, traduisible comme tout” (*ibid.*: 349). A tradução-texto de Meschonnic constrói e teoriza uma relação de texto a texto, não de língua a língua. A relação interlinguística vem pela relação intertextual, e não o inverso (*ibid.*: 314). A tradução de um texto é a produção de um texto na língua de chegada, sempre mantendo uma relação com o texto de partida.

Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante. [...] Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d’une rigueur non composite,

caractérisée par sa propre concordance (la concordance a pour limite le caractère syntaxique du lexique) et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure pour figure et non figure pour non figure. (*ibid.*: 315-316)

Nesta perspetiva, a poesia não é mais “intraduzível” do que a prosa. De facto, eliminam-se a poesia e a prosa, em prol da linguagem de um texto (*ibid.*: 213). “Traduire un poème est écrire un poème” (*ibid.*: 355). Tradução é produção, não reprodução (*ibid.*: 352) e, nesta medida, um tradutor é um *criador*, um transformador, um re-enunciador, um leitor-escritor. Em suma, na teoria da tradução de Meschonnic a tradução é possível, por ser, justamente, escrita, re-escrita, re-textualização, tradução-texto. Característico da escrita, nesta teoria histórico-materialista, é o seu factor histórico-social, ou seja, o sujeito-escritor inscreve-se enquanto inscreve e escreve o seu meio. A tradução não pode, pois, ser cópia nem transparência, porque na tradução inscrevem-se um sujeito e uma realidade histórico-sociais. O ponto central desta teoria, como a de Walter Benjamin, é assumir que a tradução produz *um texto* em língua de chegada, inerente a esta língua e rececionado como tal.

2.1 O agente tradutor

O tradutor é então o agente que ativa a metamorfose do texto. Santoyo considera-o um Prometeu Moderno, ponto de interseção entre o mito grego e o mito atualizado por Mary Shelley no seu Doutor Frankenstein. Todo o tradutor, sublinha Julio-Cesar Santoyo, é uma espécie de Frankenstein ou Prometeu Moderno, dador de vida e criador. É, de facto, em torno à criação, re-criação e transcrição “esa particular y extraña metamorfosis que tiene lugar en la mente

del traductor literário, de la vida que allí se da, o de la vida que allí se quita (...)” (Santoyo, 1990: 36) que nasce a tradução literária, criativa por excelência.

Os tradutores declaram-se, nas teorizações que determinam que tradução é texto, como autores de pleno direito dado que a sua prática é uma forma de escrita criativa. Maria Eduarda Keating, tratando das diversas poéticas da tradução do poeta francês Arthur Rimbaud, conclui, seguindo o raciocínio de Henri Meschonnic, que “a tradução do texto poético é o lugar por excelência da diversidade de abordagens da tradução e da experiência dos limites e das potencialidades do acto de traduzir” (Keating, *op. cit.*: 231). E prossegue chamando a atenção para o facto de existirem uma multiplicidade de traduções realizadas numa mesma língua, de um mesmo texto, de acordo com os pressupostos evocados na teorização meschonniciana: momento histórico, opções estéticas, poéticas e ideológicas dos sistemas de receção, leitores, tradutores, editores. A professora da Universidade do Minho destaca a ambiguidade essencial do tradutor e da tradução, que “as duas caras” da figura mitológica de Jano simboliza, realçando a ambivalência, a tensão que relacionará sempre primeiro e segundo autores; texto de partida e texto meta. A visibilidade dos tradutores, notória na análise das traduções de poemas de Rimbaud que Keating elabora¹⁸⁷, comprova a imprescindível afirmação criativa quando se trata de traduzir um texto poético. Por outra parte, os poetas-

¹⁸⁷ Maria Eduarda Keating em artigo publicado na revista *Diacrítica* e intitulado “Da tradução como poesia: poéticas da tradução de Rimbaud” (n.º 18-19/3, 2004/2005, pp. 227-251) analisa alguns dos contornos dos processos utilizados por três poetas-tradutores portugueses contemporâneos em relação à tradução de poemas de Rimbaud. Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Mário Cesariny constroem leituras diferentes do poeta francês, criando novos percursos de leitura também em relação às suas próprias obras. Assim, Keating realçará, no decurso do seu texto, a forma como os “poetas-tradutores assumem a tradução sem reservas, como diálogo e como desafio poético, colocando-se em ‘pé de igualdade’ com o poeta a traduzir, num processo de identificação e de apropriação que, ao mesmo tempo que afirma a figura do poeta traduzido, tende a esbater a sua presença e a afirmar a poética do tradutor” (Keating, *op. cit.*: 236).

tradutores, ao identificaram-se com o poeta traduzido, apropriam-se, de um modo antropofágico, da sua escrita, entrelaçando-a com a sua, para que se diluam as fronteiras entre primeiro e segundo autor, poema de partida, poema de chegada. Neste sentido, descerra-se o caminho do “entre”, sobre o qual amplamente discorreremos, um entre-texto que terá ressonâncias diferentes consoante o poeta-tradutor. Citemos, de forma breve, a polémica tradução de Mário Cesariny de *Une saison en enfer* e *Illuminations* vertidos em português para *Iluminações – Uma cerveja no inferno* que se integram na cosmovisão surrealista de Cesariny, como também na função renovadora da tradução *vis-à-vis* da literatura portuguesa. Maria Gabriela Llansol, quanto a ela, estabelecerá um diálogo cúmplice com Rimbaud privilegiando, nos poemas que traduz, a pluralidade de vozes que constituem o texto rimbaudiano e a sua produção pessoal. Desta maneira, a voz do poeta-tradutor surge no entre-texto como a denominada terceira voz (in)definida por João Barrento.

Quase todos os tradutores e de forma cumulativa e extremamente representativa, poetas-tradutores, confessam, mais ou menos abertamente, o convívio com outros poemas, com outras personalidades poéticas que caminham ao seu lado e impregnam o seu trabalho criativo e a própria reflexão sobre o ato de escrever. Como se de um espelho se tratasse, um espelho de tinta cujo reflexo permite uma tomada de consciência do artista *qua* artista: o escritor que se vê escrevendo, plasmado no ofício do tradutor que se vê criando. Tal expressão poderia também definir o tradutor criativo do qual fomos apontando as várias faces, percorrendo os roteiros de criadores e teóricos da tradução.

A sugestão que Rainer Maria Rilke faz a um jovem poeta com quem partilha um discurso epistolar condensa, na nossa opinião, a imagem romântica ainda hoje colada ao autor-criador original, designado por forças sobrenaturais. Assim escreve Rilke ao jovem Franz Xaver Kappus: “nesse caso [se se destina a ser artista] assumo o seu destino e traga-o consigo, ao seu peso e à sua grandeza, sem nunca perguntar pela recompensa que possa vir do exterior. Pois o criador tem de ser um mundo só seu e tudo encontrar em si mesmo e na natureza a que se uniu” (2003: 37). A expressão de Rilke, relativa ao criador que tem de ser “um mundo só seu”, insiste na opacidade e quase divinização da criação artística e na decorrente impossibilidade em partilhar, em reverter esse mundo único num molde outro. Porém, a experiência dos tradutores clama precisamente o inverso. Desta maneira, parece-nos frutífero analisar as ligações, por vezes perigosas, entre os autores, criadores “de um mundo só seu” e os seus tradutores, recriadores “de um mundo só deles”.

2.2 O autor e o tradutor

Neste sentido, é relevante tecer algumas considerações sobre a relação autor-tradutor e traduções, dando especial ênfase às relações felizes, isto é, uniões que urdem fios diversos e insuspeitáveis na interpretação do texto. José Saramago ilustra, a nosso ver, a ligação harmoniosa entre autor e tradutor. Mantendo uma estreita correspondência com alguns dos seus tradutores, Saramago respondia-lhes a questões colocadas sobre a sua obra. A interrelação foi de tal forma produtiva que Saramago, no seu artigo emblematicamente intitulado “To write is to translate”, decreta: “in this relationship between the text that is and the text to be,

the dialogue between author and translator is merely an exchange between individual personalities which have to be complemented, and, above all, an encounter between two collective cultures which must acknowledge each other” (Saramago, 1997: 86). Aceitando que este encontro permite uma troca a vários níveis, o autor português confessa ainda, fazendo referência a um importante tradutor e divulgador em inglês da literatura em língua portuguesa, Giovanni Pontiero¹⁸⁸ : “the long lists of queries and doubts I received, always written in Pontiero’s minuscule hand, in which every word seemed to be carefully traced letter by letter, were like doors opening to give me a deeper understanding of my own language” (*ibid.*). Mergulhando na sua língua como um estrangeiro, Saramago continua o diálogo infinito que a comunidade de tradutores de Bonnefoy personifica, pois uma tradução é um diálogo que continua

au-delà des publications, car le poète traduit va rester présent dans ce que son traducteur écrit pour sa propre part, il y sera comme un conseiller, comme un des sommets de son horizon. En fait, la poésie a toujours été une conversation à travers les siècles, Dante a parlé à Virgile, celui-ci l’a guidé: Yeats lui-même a écouté Blake. Et la traduction est certes l’apport d’une oeuvre étrangère, mais c’est aussi la mise en évidence de ce rapport d’auteur à auteur qui est, bien plus essentiellement qu’au niveau des influences aveugles, la vie de la création poétique. (Bonnefoy, 2000: 54)

Numa cadeia de influências harmoniosas, longe da angústia ou ansiedade bloomianas, o tradutor traça os seus afetos numa escrita de cumplicidades, escrita partilhada e de convergência, uma “filoscrita” para retomar o termo acertado de Pedro Eiras (*apud* Barrento, 2002: 261) que João Barrento recupera para caracterizar a sua prática de tradutor numa curta reflexão justamente intitulada “Traduções, seduções, paixões” (*op. cit.*: 260).

¹⁸⁸Um ano após a morte de Giovanni Pontiero, em 1997, e em jeito de homenagem, é publicada a obra *The Translator’s Dialogue-Giovanni Pontiero* editada por Pilar Orero e Juan C. Sager. Tradutor de português, italiano e espanhol para o inglês, Giovanni Pontiero apresentou à cultura anglosaxona autores como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Clarice Lispector ou ainda o prémio Nobel da Literatura, José Saramago. Também autor de ensaios sobre a sua prática tradutológica, o seu impacto e receção, Giovanni Pontiero é uma figura de destaque no âmbito das teorias e metodologias tradutológicas e, em consequência, no polissistema literário.

3. Um projeto de tradução: re-criar o “Clube da Poetisa Morta”

3.1 Questões de autoria e autoridade

Tradução, sedução e paixão, três nomes que João Barrento conjuga e que, quanto a nós, guiam o nosso próprio projeto de tradução. De facto, seduzir e traduzir partilham uma etimologia comum cuja raiz “ducere” relembra. Em ambas vemos o afastamento, o desvio, o transporte, a atração do Outro para levá-lo para outro lugar, privando-o da sua autonomia, da sua palavra. Nesse caminho, nesse movimento entre-textos, a tradutora aplicar-se-á com paixão, leia-se com prazer e sofrimento, a apresentar uma obra. Nestes moldes, a tradutora assume-se autora, *uma* autora e não *a* autora. Charlotte Frei, em sua tese de doutoramento, imbuída da leitura de Antoine Berman, assim o expõe: “pensamos (...) que a controvérsia referente à autoria do tradutor se deve a um equívoco de base. A questão não consiste em saber se o tradutor é *o autor*, mas se é *um autor*, da mesma forma em que uma tradução não visa ser *a obra* senão *uma obra*” (2002: 89).

Claro está que, no caso da obra de Adília Lopes, as questões em torno de autoria, nome e autoridade incrementam-se de forma exponencial como, aliás, julgamos ter demonstrado nos primeiros capítulos. Quando a autoria/autoridade /canonicidade são postas em causa no polissistema que os engendra, a tarefa da tradutora acresce-se de um peso não negligenciável. Será indispensável, no nosso entender, manter vivas as turbulências da poesia de Adília e tentar transportá-las para o texto meta. Não obstante, há que sublinhar que o ato

tradutivo não se fundamenta num original, mas sim num texto e, do mesmo modo, a *auctoritas* do autor, como correlato da originalidade do texto primeiro, é relativa. Porém, a credibilidade de uma tradução reside comumente no facto de o recetor o aceitar como tal, isto é, como texto-representante de outro texto oriundo de uma cultura heterolinguística. E, nesta perspetiva, a tradutora terá que a apresentar como autorizada. Assim, as relações entre texto A e a sua tradução B definem-se igualmente conforme a ideia que se tenha na comunidade recetora acerca do autor e da obra. O tradutor, como ser localizado, planificador de um projeto cujos objetivos são precisos e se desenvolvem em torno a uma leitura analítica peculiar do texto de partida, torna-se um autor de pleno direito, um verdadeiro “trans-autor” (Santoyo, 1990) ou um “co-autor” (Vermeer, 1987). Nesta segunda conceção, a co-autoria é estabelecida a partir de uma definição particular do texto de partida que desempenha o papel de um “material de partida”. Menorizando o texto “original” que passa a ser um material, uma peça da engrenagem, valoriza-se o trabalho artesanal do agente tradutor. Ao subtrair ao texto base grande parte da sua autoridade, pois o leitor interpreta as instruções textuais numa determinada situação, o texto de partida perde também grande parte do seu potencial instrutivo e orientador. O tradutor, como co-autor, não depende já do texto de partida mas da função que o recetor B atribui ao texto B, isto é, à tradução. A ação de cada produtor textual -do autor, por um lado, e do tradutor, por outro- distingue-se pelo carácter diferencial da informação oferecida. O tradutor não oferece nem mais nem menos informação do que o produtor primeiro, oferece outra informação, com outros meios. Na conceção de “trans-autoria” delineada por Santoyo, o texto de partida, o tradutor e a tradução mantêm uma relação de interdependência notória pelo uso do prefixo “trans”. A tradução conserva o seu estatuto de arte

derivativa visto que a criação tradutiva abrange o momento da interpretação e análise pelo tradutor e a opção por este selecionada para a reformulação.

Ambas as abordagens salientam aspectos pertinentes da questão da autoria e do autor e contribuem para a elaboração de parâmetros definidores desta problemática. Não obstante, parece-nos necessário encontrar um equilíbrio de forma a não reduzir o texto de partida a um simples material de trabalho / mapa indicador, como não cair na armadilha da originalidade do texto primeiro sagrado e incorrupto. Quanto ao papel de tradutor, pensamos ser justo manter uma denominação neutra da sua participação no processo tradutório falando da “autoria do tradutor prescindindo de todo do prefixo, já que este não deixa de ser vinculativo, isto é, remete, de algum modo, para o texto ou para o autor de partida” (Frei, 2002: 92). Com esta simples denominação, salvagam-se todas as componentes do fazer tradutológico desde a conceção, planificação do processo até à produção de um ato tradutivo. Reiterando as palavras de João Barrento “a tradução não é um somatório de soluções parciais, é um processo global em que intervêm, provavelmente em partes iguais, a intuição linguístico-literária e o trabalho oficial” (*op. cit.*: 23). O grau de autonomia e de independência que uma tradução manifesta, face a diversos horizontes de referência (texto de partida, público-meta, género textual de partida /de chegada etc.), reagrupam-se no momento da elaboração do projeto de tradução que, verdadeiramente, permite a singularização do autor tradutor responsável final por liderar a orquestra tradutológica. Neste sentido, corrobora Barrento, a tradução é “um processo único de leitura-escrita em que um texto é lido e reconstituído noutra código, como uma estrutura polifónica complexa em que a desconstrução pode ser feita estrato a estrato, mas em que a re-escrita deve deixar transparecer

(tal como a do original) os modos de funcionamento em simultâneo dessa polifonia verbal” (*ibid.*). Com efeito, um projeto enquanto conceptualização esquemática subjaz a toda tradução, seja ele teorizado ou não. No âmbito deste projeto, o processo de leitura analítica deverá ter em conta, ainda na opinião do tradutor João Barrento, os seguintes estratos:

- o *fonológico*, o *lexical* e o *morfossintático* (que constituem o intratexto gramatical);
- o *semântico* (arquitexto);
- o *cultural* (transtexto);
- o *pragmático* (paratexto). (*op. cit.*: 24)

Assim, se a maioria dos tradutores não segue uma teoria da tradução, guia-se por uma ideia (projeto) da tradução que pretende para um texto concreto, localizado e a re-localizar num espaço e num tempo sempre distintos. No corpo de cada tradução deve então haver, mais ou menos conscientemente, o discernimento do fazer discursivo que representa cada ato de traduzir. Em consequência, se é possível definir alguns princípios genéricos para a tradução do texto literário, não podemos falar da tradução literária, embora o seu uso se tenha alastrado. Cada texto que se traduz é um texto particular que implica tomadas de posição pontuais e adaptadas ao texto considerado, condicionadas pela natureza do texto a traduzir, pela situação de comunicação e pela orientação que o tradutor pretende dar ao seu texto. O texto traduzido é, tal como o primeiro, um sistema em aberto, uma versão reatualizável e não definitiva. Não tem por isso de conhecer um horizonte além de si (um “Skopos”¹⁸⁹), apesar de ser concebido no âmbito de um

¹⁸⁹O “skopos”, palavra grega para objetivo ou propósito, foi utilizado no âmbito da teorização proposta por Hans Vermeer e Katherina Reiss (1989). “Skopos and commission” concentra-se no processo de tradução em detrimento do produto final levando em conta a relação entre tradutor e cliente, tradutor e autor original e tradutor e leitor. A abordagem enfatiza o estatuto do tradutor como um especialista na sua área e considera a ética da tradução e a questão das lealdades do

projeto, mas erigir-se a partir do horizonte aquém, o texto de partida, e reconstitui-lo

noutro código linguístico-cultural sempre de acordo com os seus *parâmetros poéticos*, (é esta a “fidelidade” que ele deve ao outro). Esse texto é a sua referência inexorável, é ele que determina o trabalho oscilante da tradução, um processo que, por isso, vejo como uma arqueologia do texto original (...), um regresso (às origens) que é um renascimento e uma “morte do pai”, um trabalho de reconstituição *subjectiva e historicizada* de um texto *dado*. (Barrento, *op. cit.*: 45)

3.2 Irmãos afastados

A reconstituição “subjectiva e historicizada” que Barrento frisa remete-nos à obrigatória localização, contextualização histórica, social, literária do texto que pretendemos traduzir e do próprio texto traduzido. Nesta linha, importa conhecer as visões do Outro veiculadas pelos sistemas linguísticos e culturais em confronto. Portugal e Espanha, ligados historicamente por uma fraternidade ibérica sofrida, apresentam uma relação singular que começaremos por salientar.

João de Melo, escritor conceituado e, naquela altura, Conselheiro dos Assuntos Culturais na embaixada de Portugal em Madrid assinalava, em 2004, que

temos assistido à crescente internacionalização da Literatura Portuguesa, sobretudo da sua prosa, de que são exemplos algo paradigmáticos, além de todos os livros de Fernando Pessoa, as obras do nosso primeiro e único prémio Nobel, José Saramago, e também de António Lobo Antunes, Miguel Torga, Lídia Jorge, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Agustina Bessa-Luís, Almeida Faria, Mário de Carvalho e vários outros. Traduziram-se mais escritores portugueses nos últimos 25 anos do que ao longo de oito séculos de história literária. (2004: 3)

Ainda assim lamentava que, se por um lado o monstro sagrado que é Fernando Pessoa contribuiu para visibilizar a literatura portuguesa moderna, por outro “o

tradutor. Dois conceitos centrais na ação tradutória influenciarão então as decisões do tradutor: o “skopos” e a “commission”, a encomenda feita pelo cliente. A teoria do skopos afirma que se deve traduzir consciente e consistentemente, de acordo com algum princípio em relação ao texto de chegada. A teoria não afirma qual é esse princípio devendo este ser decidido para cada caso específico.

seu excesso de culto” (*ibid.*) manteve, durante demasiado tempo, uma face importante da literatura lusa escondida¹⁹⁰. Melo continua a sua exposição e mostra a perplexidade face à não canonização europeia (e mundial, acrescentamos) de Eça de Queirós a par de outros autores “clássicos” como “Flaubert, Zola, Proust, Musil, Joyce ou Galdós” (*ibid.*). Acrescenta ainda que a literatura deste cantinho da Península Ibérica é “uma Literatura muito ‘portuguesa’ e, ao mesmo tempo, estruturalmente ‘europeia’”, sofrendo influências endógenas e exógenas, e na qual a sua relação com o exterior permitiu uma constante regeneração estética, ética e ideológica. Neste sentido, João de Melo acentua o papel dos “estrangeirados” que, vivendo fora do país, serviram de ponte entre as novas ideias vindas de fora e a tradição portuguesa. Cita, a este propósito, Eça de Queirós cujo ofício consular o levou a escrever a maioria da sua obra no exterior. Este suposto desarreigo identitário mostrou-se fecundo no caso da escrita de autoria portuguesa e permitiu, de algum modo, ultrapassar o estigma de secundarização, de menorização de uma literatura cuja língua, em outro contexto e outra latitude, parece ter provocado uma receção internacional diferente. Neste âmbito, importa acentuar o carácter periférico de Portugal e, numa medida diferente, Espanha.

¹⁹⁰É evidentemente referido o nome cimeiro de Luís de Camões mas mais em relação à literatura nacional e não numa perspetiva de reconhecimento além-fronteiras. Escreve João de Melo: “todavia, há um nome cimeiro que se nos impõe pelo sentido absolutamente superior da sua obra: Luís de Camões, ‘príncipe de poetas’, criador máximo não só de uma linguagem, mas de uma ‘língua’ literária. Poeta da tradição e do Renascimento europeu, épico e lírico, autor dos mais formosos sonetos da língua portuguesa e da nossa única grande epopeia digna desse nome (‘Os Lusíadas’), Camões é a figura tutelar de toda a poesia portuguesa. Outros poetas o tiveram (ou têm ainda) como modelo: Bocage, Almeida Garrett, Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Manuel Alegre, Vasco Graça Moura” (*op. cit.*: 1).

O termo periferia é, no caso português, particularmente interessante, pois, como justamente sintetiza o sociólogo António Barreto, já em 1995, num artigo deveras atual pelo diagnóstico que faz da situação portuguesa, Portugal é

o país mais periférico do centro. Pertencer, geográfica, política e culturalmente, à Europa, à OCDE, à União Europeia e à NATO, isto é, a um dos mais importantes centros económicos e políticos do mundo, faz os Portugueses assimilar a cultura, a mentalidade, as ambições, os comportamentos e as expectativas de todos os cidadãos deste conjunto. (...) Temos, cada vez mais, os problemas e as expectativas da Europa, mas não temos a sua capacidade industrial, técnica e científica, nem a sua produtividade ou as suas disponibilidades em capital. Ainda menos a sua experiência organizativa ou empresarial. (855)

No paradoxo de ser o mais periférico dos países do centro, Portugal plasma a sua ambivalência enquanto país pertencente ao grupo do “centro” e, ao mesmo tempo, enquanto periferia, sem capacidade para acompanhar a centralidade. O escritor brasileiro Luiz Ruffato coloca a questão nos seguintes termos: “o que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora? Para mim, escrever é compromisso” (Ruffato, 2013)¹⁹¹. Apesar de se referir a um país “emergente”, um futuro novo centro que tem por nome Brasil, e salvaguardas as diferenças entre os dois países, a reflexão do escritor sublinha a importância premente da localização geoeconómica, relacionando-a com o sentido e valor do fenómeno literário. Interroga Ruffato: “o que significa habitar essa região situada na periferia do mundo, escrever em português para leitores quase inexistentes, lutar, enfim, todos os dias, para construir, em meio a adversidades, um sentido para a vida?” (*ibid.*). A resposta do escritor de Minas Gerais é elucidativa e, de

¹⁹¹No âmbito da Feira do Livro de Frankfurt onde o Brasil foi, em 2013, o país convidado, o escritor de Minas Gerais, Luiz Ruffato, foi o orador literário da cerimónia de boas vindas ao lado da presidente da Academia Brasileira de Letras, Ana Maria Machado. Ao longo do seu discurso sublinhou o carácter paradoxal do Brasil preso nas desigualdades, hipocrisias sociais e hierarquias intransponíveis terminando, contudo, de forma otimista, acreditando que é possível superar o fosso centro / periferia através, por exemplo, da literatura.

algum modo, coadunada com propostas provenientes do campo dos Estudos Culturais e Pós-coloniais¹⁹²:

eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. Filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semianalfabeto, eu mesmo pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete, tive meu destino modificado pelo contacto, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade. (*ibid.*)

A capacidade transformadora da arte literária, competência universalmente posta à disposição, ressoa no juízo de João de Melo que a seguir retomamos.

Afirma taxativamente o escritor português:

o país, apesar de pequeno e de secundarizado em quase todos os contextos e padrões europeus, nem por isso deixou de dar aos seus escritores um conjunto de experiências de vida a que nem sempre foi possível ter acesso nos grandes países da Europa ocidental. Espanha viveu um processo político e social algo paralelo ao de Portugal, mas bem distinto nos seus momentos cruciais. Os escritores do meu país e da minha geração conheceram a ditadura de Salazar e Caetano, estiveram em África numa das três frentes da guerra colonial (...) participaram na queda do regime, na revolução e na descolonização, viveram a mudança radical do país “mental” em que tinham sido educados, assistiram ao “fim da História” portuguesa e ao “regresso” a uma Europa remota, longínqua e na qual a Espanha figurava como uma espécie de limbo transitório, mais “insular” do que peninsular. (*op. cit.*: 2-3)

Nesta nítida linha demarcatória entre a história contemporânea de Portugal e do seu país irmão, o autor realça o afastamento de dois países, duas culturas que, apesar de inegável o património comum, têm vivido de costas voltadas. Tal é propagado, por exemplo, na prática tradutiva.

¹⁹²Interessa assim discutir o conceito de periferia, a partir da moldura teórica dos Estudos Culturais contemporâneos. A professora da Universidade de Pernambuco, Angela Prysthon, fá-lo nos seguintes termos: “se na contemporaneidade não há mais dentro e fora, em que lugar ficaria a periferia? Pode-se, ainda, falar de fronteiras, de lugares, de identidades? Se é certo que há uma crise de centralidade, que há um processo de descentramento em curso, é certo também que essa crise afeta e modifica a própria idéia de periferia” (2003: 3). Neste sentido, surge a ideia de um espaço híbrido, o “in-between” formulado por Homi Bhabha (1994), entre-lugar utópico e por isso desejado. Regressando a Prysthon: “os discursos tecidos num entrelugar (...), as teorias baseadas nas culturas periféricas, as políticas da diferença apontam para um entrelaçamento entre experiência cultural, a prática da crítica e o terreno da política, para um transbordamento da cultura para fora do campo estético. Vão sugerindo, assim, um campo fortemente marcado pela utopia (...) ou seja, discursos que, num paradoxo sempre intrigante, almejam uma certa harmonia nas diferenças. E assim como a utopia depende da impossibilidade da sua realização, o teórico periférico (e da periferia), do entre lugar, sabe que está permanentemente denunciando a impraticabilidade de seu projeto” (*ibid.*: 46).

3.2.1 Traduções em Portugal e Espanha

Daniel-Henri Pageaux, em artigo publicado no segundo volume da interessantíssima coleção editada por Enric Gallén, Francisco Lafarga e Luis Pegenaute –*Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura-*, sintetiza o estado da questão no que concerne à relação luso-espanhola:

una primera valoración de las relaciones luso-españolas: el alejamiento, el aislamiento, la ignorancia mutua, la hostilidad o la indiferencia. Remiten estas palabras a realidades culturales pero también mentales y por eso no dejan de ser elementos esenciales del dialogo luso-español. Es evidente que esta panorámica resulta cada vez más falsa o pesimista. (2010: 366)

Centrando a nossa atenção no *Index Translationum*¹⁹³ disponível on-line no portal da UNESCO, concluímos que o espanhol é a terceira língua em que mais livros se traduzem, ao passo que o português aparece na oitava posição no campo das línguas alvo (“target languages”). Consultando o Top 10 dos autores mais traduzidos em Portugal, constatamos que o primeiro falante de castelhano surge em nona posição (Gabriel García Marquez) sendo que os três autores mais traduzidos em Portugal são Enid Blyton, René Goscinny e Agatha Christie. Do lado espanhol, no mesmo Top 10, nenhum autor de língua portuguesa aparece traduzido para castelhano. Os três primeiros são, neste caso, Jules Verne, Agatha Christie e Enid Blyton. Segundo ainda o *Index Translationum* e no que respeita às práticas tradutivas em Espanha entre 1979 e 2009, encontramos a seguinte informação:

regarding literature translation practices, Spain has proved to be uncommonly active, especially compared to other Mediterranean countries (such as Portugal, Italy, Turkey, Slovenia, Croatia, Greece and Albania, even France). Between 1990 and 2005 the total number of translated English literary originals was only

¹⁹³O *Index Translationum*, ferramenta criada e disponibilizada pela UNESCO desde 1932, diz respeito a uma lista de livros traduzidos no mundo, isto é, uma bibliografia internacional das traduções publicadas nos Estados-membros desta organização mundial. Colabora com as Bibliotecas Nacionais dos países membros da ONU e atualmente possui os dados de mais de um milhão de traduções em mais de 600 línguas.

higher in France (35 806 titles in Spain as opposed to 48 599 titles in France), but both the number of translated German and French literature titles was highest in the region (8450 translations from French and 4420 translations from German). In terms of Russian and Italian translations, again, only France was ahead of Spain, which may be due to the difference in GDP and size of population.

That so many literature translations took place in Spain over the examined period may be due to the fact that Europe's most widely translated minority language is one of Spain's official languages, and so literary originals may not only be translated to Spanish, but also to Catalan, as well as Euskera (or Basque language) and Gallegan (or Galician). However, since translations into Spanish represent a great majority of literature translations (84%), in describing the situation in Spain this chapter mainly concentrates on translations where Spanish served as the target language. Another reason why there were so many translated titles in Spain may be that Spanish is a Latin language very close to French, Italian and Portuguese, thus easy to translate. Literature translations accounted for 62 percent of all translations in Spain.

Espanha manifesta-se, portanto, como um país de traduções (e tradutores). Ainda pesquisando no mesmo Index e colocando como termos de pesquisa “traduções de Literatura do português para o castelhano publicadas em Espanha”, surgem 1020 registos e, consultando os vinte primeiros autores mais traduzidos, um nome se destaca, o do brasileiro Jorge Amado.

Atentando num proveitoso estudo de Dionisio Martínez Soler, em parte publicado pelo Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, vemos que no período delimitado pelo investigador –1940-1990¹⁹⁴– a quantidade de traduções do espanhol para o português é nitidamente inferior a de outras línguas mas, paradoxalmente, uma grande parte dos escritores, tradutores e outros agentes

¹⁹⁴Sobre a seleção temporal, Martínez Soler justifica-se do seguinte modo: “quanto à escolha do período cronológico estudado, foi nosso intuito delimitar um período através de acontecimentos históricos e culturais que possam ter alguma influência nas relações interculturais no âmbito da Península Ibérica e que, portanto, pudessem de alguma maneira ter influência, perceptível num veículo de contactos interculturais como é a tradução, nas atitudes da cultura portuguesa perante a espanhola. A data inicial de 1940 é um momento muito significativo em Espanha – o fim da Guerra Civil, o começo dos exílios literários interiores e exteriores – e em Portugal – final definitivo da publicação da revista *Presença* e ascensão imparável do movimento neo-realista (...) –, enquanto a data de 1990 – sem esquecer a adesão de Portugal e Espanha à Comunidade Europeia em 1986 – permite-nos recolher o aumento notório de traduções de literatura espanhola registado a partir do início dos anos 80, ao mesmo tempo que deixa já de fora do nosso corpus a verdadeira avalanche de traduções de literatura espanhola aparecidas na década de 90, muito próximas de nós no tempo e que merecem sem dúvida um estudo à parte. Pelo meio ficam as transições políticas de ambos os países para a democracia a partir de 1974-75”(s/d).

culturais confessam ler e serem influenciados pela literatura vinda do outro lado da fronteira. O fenómeno torna-se ainda mais interessante quando se verifica que a literatura traduzida ocupa uma posição central em Portugal. Tal facto explica-se pela estrutura editorial do país que prefere optar por reeditar títulos de êxito assegurado ou traduções de obras estrangeiras cuja aceitação já foi testada nos seus países de origem ou cuja popularidade foi incrementada pela adaptação cinematográfica e televisiva. João Almeida Flor relembra que “o intuito de minimizar os riscos de um lançamento pode ajudar a explicar a notória desproporção existente em termos globais entre o volume de traduções anualmente editadas (cerca de 70%) e a quantidade de originais portugueses publicados (cerca de 30%)” (1982: 48).

Por outra parte, segundo Martínez Soler, a influência dos modelos anglo-americanos, franceses ou latino-americanos na produção literária portuguesa contemporânea é patente, aliada a uma atitude positiva perante o que vem de fora. Escreve o estudioso que “tem sido observado frequentemente, por exemplo, que a importação de elementos estrangeiros explicitamente reconhecidos como tais atinge grandes proporções em géneros narrativos muito populares e de grande difusão” (Martínez Soler, s/d), ou seja, retomando Almeida Flor, “o que mais se traduz em Portugal e é oferecido ao público consumidor com maior insistência, através de operações de promoção directa ou dissimulada, são os subprodutos literários que regularmente importamos do espaço editorial anglo-americano” (1985: 53). Comprova-se ainda na atualidade que os modelos anglo-americanos inundam o mercado editorial português.

Observando a seleção dos 50 livros mais vendidos nos últimos cinco anos proposta pelo semanário *Expresso* em setembro de 2012, a lista é liderada pela

australiana Rhonda Byrne e *O Segredo*, livro que desvela como se deve chegar ao sucesso. Num país em crise, toda a ajuda parece ser bem-vinda. Neste top 50¹⁹⁵, além de clássicos da literatura portuguesa (Saramago, Menéres, Andresen), a maioria dos quais são leitura obrigatória a nível escolar, encontramos o jornalista José Rodrigues dos Santos como o autor português que mais livros vendeu entre 2007 e 2011, confirmando o sucesso dos modelos norte-americanos do tipo Dan Brown. Curiosamente ou não, nenhum autor espanhol é assinalado neste *best of* da atualidade livreira portuguesa. Tal como Dionisio Martínez Soler o havia notado, a literatura irmã parece não encontrar o seu lugar em Portugal, pelo menos enquanto literatura traduzida e oferecida a um grande público.

Do lado castelhano, a história repete-se. Com efeito, se tivermos em conta a panorâmica da literatura portuguesa traduzida para castelhano fornecida pela embaixada portuguesa de Madrid em 2004, constatamos, em primeiro lugar, que a maioria das obras traduzidas quer para castelhano, quer para catalão se situam no final dos anos noventa e nos anos subsequentes; em segundo lugar, privilegiam-se os valores seguros da literatura nacional ou em língua portuguesa. Deste feito encontramos traduzidos Luís de Camões, Fernando Pessoa, António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Eça de Queirós, Mafalda Ivo Cruz, Sophia

¹⁹⁵Devemos notar que este estudo não tem em conta, por lhe ser posterior, o sucesso estrondoso e atual da britânica E.L. James a autora mais vendida do ano de 2012 em Portugal com a trilogia *As Cinquenta Sombras* a atingir os 250 mil exemplares, segundo números divulgados pela editora Lua de Papel em dezembro de 2012. Desde o dia 9 de Julho, data de publicação em Portugal do primeiro volume da sua trilogia erótica, *As Cinquenta Sombras de Grey*, a autora vendeu um livro por minuto. Desde que foi publicado *O Segredo* (também editado pela Lua de Papel em Portugal), este é o mais relevante fenómeno de vendas no mercado nacional. A vinda da autora britânica a Lisboa e a forte mediatização à sua volta também ajudaram (Coutinho, 2012).

de Mello Breyner Andresen, assim como o *best-seller* Jorge Amado. Esta lista não exaustiva não refere, estranhamente, as (poucas) traduções feitas antes dos anos 80 e neste sentido pensamos, nomeadamente, na tradução do texto seminal do feminismo em português, *Novas Cartas Portuguesas*. Existe uma tradução do texto para espanhol, da autoria de Eduardo Butragueño, publicada pela editora Grijalbo de Barcelona em 1975 e reeditada numa edição de bolso em 1976. Como o relembra Elena Losada Soler *et al.*:

dato o tradicional desinterese pela literatura portuguesa manifestado pela cultura espanhola (talvez agora as coisas estejam a mudar para melhor), a recepção e a tradução de um texto como *Novas Cartas Portuguesas* teria sido impossível a não ser por esse breve momento histórico de especial “confraternização ibérica” que o 25 de Abril e a proximidade da morte de Franco propiciaram. (2013)

De forma clara, Losada Soler destaca o lugar comum, histórico e político, de portugueses e espanhóis de costas voltadas que deixará, paulatinamente, de ser verdadeiro, em particular após a entrada dos dois países na então chamada CEE, em 1986. Porém, apesar de uma melhoria no estado clínico da relação tradutológica ibérica, o castelhano impõe-se como a língua de origem e meta em detrimento de outras línguas da Península, designadamente o catalão. A relação luso-catalã, cujo momento áureo se atingiu nos primórdios do século XX, nomeadamente graças ao lusófilo Ignasi Ribera i Rovira e à rede de relações que estabeleceu com personalidades do campo literário, político e cultural português, passou a ser uma “relació de baixa intensitat i escassa visibilitat” (Comellas Casanova, 2010: 37).

Numa pesquisa recente, desta feita ao sítio eletrónico do Instituto Camões, acerca dos autores portugueses traduzidos em Espanha, verificamos que Fernando Pessoa, Eça de Queirós e Luís de Camões surgem, uma vez mais, como os autores mais traduzidos. No campo específico da poesia escrita por

mulheres, encontramos os nomes de Florbela Espanca, Luiza Neto Jorge, Ana Nobre de Gusmão e Sophia de Mello Breyner Andresen¹⁹⁶. Adília Lopes não consta deste elenco, apesar da existência de alguns poemas traduzidos avulsamente, no âmbito de uma prática quer de crítica textual, quer de teor didático, principalmente por aqueles que, a nível universitário, se interessam pela sua obra. Voltamos a referir os nomes dos professores Burghard Baltrush ou ainda Elena Losada Soler. Mencionamos, do mesmo modo, a única tradução / versão¹⁹⁷ publicada para castelhano de um livro da poetisa portuguesa: *El Poeta de Pondichéry* de 1998, da autoria de Mario Morales Castro, editada pela mexicana Trilce na sua coleção Tristán Lecoq. *O poeta de Pondichéry*, editado no mesmo ano pela Angelus Novus, é, além do mais, o livro mais traduzido da portuguesa, registando-se traduções em italiano, francês e neerlandês¹⁹⁸. Afigura-se oportuno destacar que os tradutores da obra adiliana publicada são, maioritariamente, homens o que, embora não seja nosso propósito aprofundar, não deve ser escamoteado. Aceitando os caprichos da “menina Adília”, haveria, por parte do “sexo forte”, uma sorte de condescendência masculina ou até paternalista face a esta “anti-poeta menina” vista como uma criança à procura de amparo¹⁹⁹. Por outra parte, ao apresentar a sua intimidade, ao desnudar-se como

¹⁹⁶Para uma informação detalhada dos autores portugueses traduzidos em Espanha numa das suas línguas oficiais, consulte-se o sítio do Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, no apartado Língua e Cultura, Autores traduzidos em todo o mundo: <<https://www.instituto-camoes.pt/obras-traduzidas/root/cultura-externa/edicao/obras-traduzidas>>.

¹⁹⁷Utilizamos a palavra “versão” tal como no livro *El Poeta de Pondichéry*, “versión de Mario Morales Castro”.

¹⁹⁸As informações relativas às traduções da obra adiliana obtiveram-se quer na sua última obra reunida, *Dobra* (2009), quer no sítio da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB) no apartado Autores, Adília Lopes / Traduções: <<http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores7.aspx?AutorId=10823>>.

¹⁹⁹Rosa Maria Martelo foca este ponto referindo-se aos críticos da obra adiliana. Assim, dá o exemplo de dois textos críticos: o de Osvaldo Silvestre, “As Lengalengas da Menina Adília” e o de

mulher, a poetisa provocaria um incómodo bloqueador nas restantes mulheres que não se reveem nesta escrita ou simplesmente a entendem como denigrescível da “alta” feminilidade.

3.3 A fraternidade ibérica

A integração dos dois estados ibéricos na União Europeia provocou uma verdadeira revolução nas relações peninsulares. Ao integrar os mercados da península, o território português tornou-se mais atrativo para o investimento internacional e, ao mesmo tempo, “abriu o mercado espanhol aos produtos portugueses, nomeadamente aqueles que beneficiam de efeitos de proximidade para competir pelos custos (redução dos custos logísticos)” (Ribeiro, 2010). Com efeito, a negociação dos Tratados de Adesão obrigou os dois países a resolverem os seus contenciosos bilaterais e a partilharam um projeto europeu comum. A aproximação, após a letargia ditatorial, deu-se em todos os patamares, como bem o salienta Bernardo Futscher Pereira, a nível “físico, com a melhoria na rede de transportes e comunicações, cultural, económico e político” (2010: 17).

Numa avaliação geoeconómica das relações entre Portugal e Espanha, o economista José Félix Ribeiro (2010) destaca que Espanha se tornou o principal parceiro no comércio externo de Portugal; o acesso ao mercado espanhol tornou mais atrativo o investimento em Portugal por parte de empresas multinacionais com operações em Espanha, permitindo uma divisão de trabalho ibérica no

Pedro Mexia, “A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic”. Apesar de ambos defenderem veementemente a importância da obra adiliana no contexto da poesia contemporânea, descrevem Adília Lopes como uma “menina” “termo que, quando aplicado a uma escritora da idade de Adília Lopes, deixa muito que pensar. E é sintomático que os versos “A bordo do Titanic / escrevo com uma Bic” surjam transformados em “A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic”, equação na qual se perde por completo a tensão entre vida e escrita, que, no poema, era acentuada pela emergência da sugestão de um iminente naufrágio. Perdida essa tensão, o que fica é uma imagem infantilizada, como aquela que também se entrelê no título da antologia adiliana organizada por valter hugo mãe – *Quem quer casar com a poetisa? (...)*” (Martelo, 2010: 243).

interior dessas mesmas multinacionais. Espanha converteu-se também num importante investidor direto em Portugal, assim como o seu maior cliente, sendo o país luso o terceiro maior cliente espanhol. A irmandade protagonizada pelos dois países liga-se e confunde-se com a eclosão dos dois estados-nações da península. A reflexão em torno às relações luso-espanholas acompanha, em paralelo, os acontecimentos históricos destes dois estados.

Assume especial relevo, nesta perspetiva, o pensamento do filósofo e ensaísta português Eduardo Lourenço que, aquando da sessão de entrega da Comenda da Ordem do Mérito Civil outorgada pelo rei espanhol a quatro de dezembro de 2009, reiterou o “destino comum” de Portugal e Espanha no contexto europeu e salientou que ele próprio sempre lutou por uma “compreensão maior” entre as duas culturas. Estimando que “não é exacto que Portugal esteja de costas viradas para Espanha”, o intelectual evocou os anos como professor universitário em França, durante os quais se ocupou do estudo de grandes figuras da cultura espanhola. “Com o estudo dessas pessoas, vi um outro lado de nós próprios e percebi que algumas das nossas questões e problemas encontravam respostas e soluções se conhecêssemos melhor os nossos vizinhos. Mas percebi também que podemos estar separados pelas nossas semelhanças”, assinalou o homenageado. Eduardo Lourenço referiu ainda que o iberismo não tem de ser uma ideologia, como foi em certo momento no século XIX, pois nessa altura os portugueses perceberam que isso queria dizer uma nova forma de subordinação. “A palavra, hoje, não tem muito sentido, pois ibéricos somos nós há muito tempo, mesmo antes do aparecimento das nacionalidades que estão hoje na Península. Somos ibéricos por geografia e porque pertencemos a uma civilização que a romanidade instaurou”, reforçou. “Isso bastaria para nos tornar semelhantes,

mesmo que pensássemos que éramos muito diferentes”, concluiu. As ideias aqui expostas pelo maior ensaísta em língua portuguesa²⁰⁰ e a figura emblemática do pensamento português do século passado, na opinião de numerosas personalidades da esfera cultural lusa, coadunam-se com a reflexão ininterrupta que Eduardo Lourenço tece há décadas sobre Portugal e a Europa.

No caso específico de Portugal e Espanha, Lourenço abandonará, no decurso dos anos e do seu amadurecimento intelectual, a distinção que, numa primeira fase, parece instaurar a presença de duas Europas dentro da Europa. A primeira, a “Europa Menor”, a Europa da Península Ibérica, atrasada e cauda de uma Europa transpirenaica; a segunda, a “Europa Maior”. Não obstante, já nos anos oitenta, procurando legitimar a entrada de ambos os países de pleno direito na então denominada Comunidade Europeia, pondera:

numa Europa sujeito e objecto de fluxo cultural planetário, onde tudo é centro e margem, as ‘duas razões’ que separavam, hierarquicamente, uma Europa-Europa de uma Europa Menor já não servem de critério distintivo, senão a título histórico. Espanha e Portugal deixaram de ser aquelas áreas culturais onde, na época moderna, só por milagre nasciam os Cervantes, os Camões, os Goyas, os Machados e os Pessoaas. (1990: 67)

Para concluir este percurso sumário da história de amor-ódio destas duas nações, faremos apelo aos ideais ibéricos de uma outra figura referencial da cultura em português, José Saramago. De uma forma sempre muito particular e inúmeras vezes incompreendida no seu país de origem, o escritor de língua portuguesa previa a integração de Portugal enquanto outra comunidade autónoma na Espanha das autonomias, salientando que Portugal sairia a ganhar com uma “integração territorial, administrativa e estrutural” (2007). *A jangada de pedra*, livro

²⁰⁰ Assim o define, por exemplo, o vencedor 2013 do Prémio Eduardo Lourenço, Jerónimo Pizarro que declarou, algumas horas após a atribuição do galardão: “considero o Eduardo Lourenço o maior ensaísta da língua portuguesa e a figura que representa o pensamento português no século XX” (Pizarro, 2013).

do prémio Nobel português publicado em 1986, põe em relevo esta identidade ibérica através da metáfora de uma jangada, a Península Ibérica, que, separada do continente europeu, viaja mar fora. Ao retratar o momento da rutura da península do continente europeu, através do distanciamento inicial das fronteiras entre Espanha e França, Saramago propõe resgatar uma noção de cultura ibérica, comum aos povos da península, avultando as semelhanças e menorizando as diferenças.

Tentando valorizar um sentimento de orgulho nacional que una os dois países, o autor concebe uma estratégia discursiva que pode ser analisada enquanto uma narrativa da nação fundada na ibericidade. Apesar de considerar inevitável a re-união ibérica com a integração de Portugal à restante península, José Saramago admite que o obstáculo de maior envergadura e que, tacitamente, reencontramos nas relações luso-castelhanas²⁰¹, não é o receio da ocupação económica de Espanha, mas sim o facto de ser “o castelhano que vencemos em Aljubarrota que vem por aí com empresas em vez de armas” (*ibid.*). Portanto, o temor da invasão do vizinho, daquele que pode ocupar o nosso espaço vital e subalternizar-nos é a chave para entendermos este sempiterno jogo do faz de conta na relação entre portugueses e espanhóis.

²⁰¹Ao utilizarmos a designação “castelhano” estamos cientes de evidenciar na nossa *démarche* a divisão autonómica, linguística e até cultural do país comunitário hoje chamado Espanha. Atendendo ao *Diccionario Panhispánico de Dudas* da Real Academia Española, o espanhol designa “la lengua común de España y de muchas naciones de América, y que también se habla como propia en otras partes del mundo, son válidos los términos *castellano* y *español*. La polémica sobre cuál de estas denominaciones resulta más apropiada está hoy superada. El término *español* resulta más recomendable por carecer de ambigüedad, ya que se refiere de modo unívoco a la lengua que hablan hoy cerca de cuatrocientos millones de personas. Asimismo, es la denominación que se utiliza internacionalmente (*Spanish, espagnol, Spanisch, spagnolo, etc.*). Aun siendo también sinónimo de *español*, resulta preferible reservar el término *castellano* para referirse al dialecto románico nacido en el Reino de Castilla durante la Edad Media, o al dialecto del español que se habla actualmente en esta región. En España, se usa asimismo el nombre *castellano* cuando se alude a la lengua común del Estado en relación con las otras lenguas cooficiales en sus respectivos territorios autónomos, como el catalán, el gallego o el vasco”. É de salientar que, histórica e culturalmente, o inimigo arquetipal do povo lusitano sempre foi o “castelhano” e a epopeia mítica de Camões, forjadora da nossa identidade nacional, contribuiu para cristalizar esse inimigo de estimação.

A eterna angústia da ocupação castelhana e consequente perda da independência nacional motivam, a nosso ver, o pseudo-esquecimento da cultura espanhola, notório no campo tradutológico. Por outra parte e relativamente à escassez de traduções do espanhol para português devemos salientar a usual facilidade, para um leitor português informado, de ler o idioma de Cervantes. María Jesús Fernández acentua, da mesma forma, a reciprocidade de tal facto: “sobre la traducción literaria portugués-español (y viceversa) ha pesado tradicionalmente la consideración de su facilidad, cuando no de su inutilidad, dada la proximidad entre las lenguas que aparentemente garantiza la comprensión” (2010: 77). Convém ainda acrescentar, seguindo a definição proposta por Stuart Hall, que se “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2006: 50), o discurso da nação portuguesa manter-se-ia, consciente ou inconscientemente, afastado do “castelhano”, personificação e mitificação de muitos dos receios da identidade lusa.

Porém, e como já o vincamos no caso da tradução para espanhol do texto farol do feminismo português *Novas Cartas Portuguesas*, em alguns contextos particulares que requereram a aliança peninsular, a relação interliterária deu frutos. Distinguimos, a este propósito, as sete antologias de poesia portuguesa traduzidas e publicadas em Espanha na primeira metade do século XX. Na opinião de Verónica Sánchez Ramos, estas antologias enquadram-se, historicamente, aquando da construção das literaturas nacionais, da constituição do próprio estado-nação e dos respetivos campos culturais:

en este contexto se encuentra también el resurgir nacional de las literaturas periféricas, que explica en buena medida la razón por la que un sistema literario como el portugués adquiere una relevancia desconocida en otros territorios y sólo explicable en la medida en que esa literatura se convierte en reflejo de un factor político y social: la independencia nacional. (2010: 248)

Importa também realçar que o denominador comum a estas traduções são os agentes peninsulares –tradutores e/ou antólogos- que estabeleceram uma rede de contactos, comunicação e difusão entre os dois sistemas culturais da Península comprovando, uma vez mais, o poder do espaço paratradutológico.

Na atualidade, relevamos, no âmbito de uma desejada e crescente interação cultural entre Portugal e Espanha, a Feira Internacional espanhola do Livro, a LIBER 2002, decorrida em Barcelona e onde Portugal foi o país tema. “O Prazer das Palavras” foi o mote da participação portuguesa num evento que contou com a cooperação de dezassete escritores e treze editores lusos. Trata-se, com efeito, de uma feira destinada a profissionais, uma “montra” de livros cujo aspeto preponderante é a compra e venda de direitos de autoria e de edição e que teve o mérito de aprofundar as relações da indústria livreira luso-espanhola. Evidenciemos, da mesma forma, as atividades promotoras e divulgadoras da cultura nacional fomentadas pelo Camões – Instituto da Cooperação e da Língua (Ministério dos Negócios Estrangeiros). Dispondo em território espanhol de quatro Centros de Língua Portuguesa, estrategicamente situados em Madrid, Cáceres, Vigo e Barcelona e ainda de um ampla rede de docência a nível dos ensinos básico, secundário e superior, o instituto Camões certifica da boa saúde nas trocas entre Portugal e Espanha e da necessária aposta em território espanhol. Assinalemos igualmente um dos prémios mais prestigiosos em vigor desde 2001, o *Prémio de Tradução Giovanni Pontiero* destinado a premiar traduções de obras literárias, de qualquer género, escritas originalmente em língua portuguesa e publicadas em espanhol e catalão (respetivamente nos anos pares e ímpares).

Em suma, traduzir de português para espanhol contribui, a nosso ver, de forma relevante e útil ao mapa de entendimento luso-espanhol, como também,

neste caso específico, ao fortalecimento de um polissistema literário e cultural ibérico cujos cruzamentos e intercâmbios devem ser encorajados.

4. Traduzir-se no *Clube da Poetisa Morta*

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte? (Gullar, 2004: 335)

O poema dividido, o poema da ambivalência das partes, do poeta brasileiro Ferreira Gullar, sem dúvida um dos mais importantes poetas contemporâneos, ressalta a função entronizadora da poesia que desvenda o real no sentido de

revelar o mistério da existência. Assim, no poema, traduzir-se, ou seja, traduzir uma parte na outra que lhe é oposta, será exatamente desvelamento, manifestando o oculto, a verdade que o eu lírico busca como síntese e solução para a dialética dos dois mundos –o da objetividade e o da subjetividade. A arte converte-se numa questão vital onde uma parte tenta corresponder com a outra através da tradução, via a percorrer no sentido da intercompreensão, numa perspetiva baudeleriana da teoria das correspondências.

Na tradução que a seguir propomos, tentaremos traduzir a nossa parte nas outras partes envolvidas; em primeiro lugar, traduzir-nos-emos na poesia de Adília e, num jeito de execução simultânea, como se de notas de música se tratassem, levaremos a linguagem adiliana por nós filtrada ao encontro da língua e cultura espanholas.

Apresentamos a tradução do livro *Clube da Poetisa Morta*, publicado em 1997, ou seja, doze anos depois do livro inaugural *Um jogo bastante perigoso* e dezoito anos antes de *Manhã* (2015), último livro publicado²⁰². O livro editado pela Black Sun aparece, cronologicamente, numa posição tangente “in medias res”, como se, parafraseando a expressão latina, este Clube pudesse ser o momento crucial da escrita adiliana sintetizando o sumo poético, o graal da sua poesia, a (im)perfeição da poetisa que, como Alice no País das Maravilhas, se metamorfoseia, se estica, encolhe e regressa ao caos original. Título formado em claro contraponto ao “Clube dos Poetas Mortos” (“Dead Poets Society”), filme

²⁰²O nosso trabalho de leitura-análise da produção escrita adiliana limita-se ao género poético e é delimitado, cronologicamente, pelo ano de 2009. Os livros posteriores, *Apanhar Ar* (Assírio & Alvim, 2010), *Café e Caracol* (Contraprova, 2011), *Andar a Pé* (Averno, 2013), *Variety is the Spice of Life* (Telhados de Vidro, 2014) e o recente *Manhã* (Assírio & Alvim, 2015) não serão objeto de estudo detalhado como tivemos já oportunidade de o referir.

americano de 1989 realizado por Peter Weir²⁰³, o *Clube da Poetisa Morta* persegue o espírito contestatário e de apelo à liberdade difundido no filme de Weir pelo professor de poesia John Keating. Assim, o poemário de Adília exalta a liberdade lexical, semântica e até gramatical que se plasma na associação, ao jeito surrealista do “cadavre exquis”, de ideias e imagens, tornando-se o “precioso pão nosso / de cada dia” (Lopes, 2009: 301). Da mesma forma, e como consequência da heterogeneidade permitida pela fluidez das associações, é assumida por Lopes a biodegradabilidade da arte sempre reciclada pela vida, pelos acontecimentos banais do quotidiano.

Concordando uma vez mais com Anna Klobucka²⁰⁴ ao postular que o *Clube da Poetisa Morta* é o livro que de forma “mais frontal e elaborada explora o projecto da construção da personagem de mulher autora de poesia, isto é, de *poetisa*” (2009: 279), observamos que, com o uso do registo autobiográfico norteador da escrita deste livro, Lopes expõe-se, desnuda-se, ao mostrar uma intimidade por vezes incomodativa, quando cantada pelo texto poético. Esta exposição íntima, frequentemente exacerbada, será uma das “imagens de marca” da artista em toda a sua produção poética. A construção da mulher autora de poesia, a “poetisa”, localizada física e temporalmente, tema que foi de nosso particular interesse neste trabalho académico, patenteia-se, por exemplo, num

²⁰³O *Clube dos Poetas Mortos* retrata a história de um professor de poesia numa escola na qual predominavam valores tradicionais e conservadores. Esses valores traduziam-se em quatro grandes pilares: tradição, honra, disciplina e excelência. Contudo, o professor incentiva os seus alunos a usarem livremente da sua capacidade de reflexão. Com o seu talento e sabedoria, o professor John Keating inspira os seus alunos a perseguir as suas paixões individuais e tornar as suas vidas extraordinárias. Contendo inúmeras citações de grandes nomes da literatura de língua inglesa, como Henry David Thoreau, Walt Whitman ou ainda Byron, o filme deixa uma profunda mensagem de vida sintetizada na expressão horaciana *Carpe Diem* (“colhe o dia”) que sugere saborear o presente face à incerteza do futuro. No entanto, ainda que tentando seguir a máxima latina, uma tragédia acaba por acontecer com o suicídio de um dos alunos de Keating.

²⁰⁴Sobre este ponto ver o primeiro capítulo do nosso trabalho.

dos poemas mais citados do *Clube*, o poema “Op-Art” e em especial nos seguintes versos:

6
Nasci em Portugal
não me chamo Adília

7
Sou uma personagem
de ficção científica
escrevo para me casar (Lopes, 2009: 293)

Partindo destes últimos versos, o escritor valter hugo mãe organizou uma antologia –*Quem Quer Casar Com a Poetisa?* (2001)- pondo em evidência que a “afirmação de ficcionalidade dos primeiros versos do poema citado no intitulado da antologia não chegava para impedir a contratualização autobiográfica imposta pela generalidade da obra” (Martelo, 2010: 242). Neste ponto, o *Clube da Poetisa Morta* desvela um “eu” poético que se torna tão ficcional quanto o “eu” empírico da vida corrente de uma poetisa. Uma das questões centrais da poesia adiliana reside, por essa razão, no uso especial da pseudonímia e na (con) fusão entre pseudónimo e nome civil. Os versos já citados do poema “Op-Art” refletem esta cisão. O *Clube* criado por Lopes congrega algumas das principais linhas interpretativas da obra adiliana: a citação e justaposição de autores consagrados, de provérbios populares, de personagens bíblicos, da família real e imaginária da autora; numa palavra, da sua cultura entendida, no sentido etimológico, como tudo aquilo que se cultiva incluindo o conhecimento, a arte, as crenças, a lei, a moral, os costumes. A cultura de Adília Lopes aproxima-se, nesta perspetiva, da terra, da agri-cultura, do trabalho artesanal daquele que cultiva o seu alimento diário²⁰⁵. Daí que possa parecer, pejorativamente, uma cultura terra a terra,

²⁰⁵Notamos, com especial atenção, o seguinte excerto da recensão feita pelo jornalista Hugo Pinto Santos, no jornal *Público*, ao derradeiro livro de poemas de Adília, *Manhã*: “é como se os poemas que compõem a mais recente recolha de Adília Lopes revertissem para o registo diarístico, que constitui um paralelo secreto mas sem dúvida fundacional para este universo de escrita. Ao datar

amálgama de citações e situações ficcionais e não-ficcionais que constantemente se misturam, chegando a um ponto de saturação onde verdade e mentira, arte e não-arte, poético e não-poético perdem a sua substância e des-valorizam.

As seguintes estrofes de um poema sem título do *Clube da Poetisa Morta* certificam não só a escrita fusional de Adília, como também a interrogação constante proporcionada pela escritora no que diz respeito ao lugar da mulher na sociedade e, por extensão, na escrita. O Clube formado visa, deste modo, resgatar as vozes de poetisas que ninguém espera/pretende ouvir, pois “ninguém espera quatro anos / por uma poetisa / quanto mais cem” (Lopes, 2009: 288) ou ainda:

2

(não podemos ser invejosas)

A galinha
da minha vizinha
é melhor
que a minha?
sim
é uma maravilha!
mas a minha galinha
é outra maravilha

3

Associações de ideias
precioso pão nosso
de cada dia
nos dai hoje

4

O iconoclasta
restaura o ícone

5

Que fazem
as mulheres?
masturbam-se
com colheres

(dedico este texto a Che Guevara) (*ibid.*: 301)

de forma tão explícita os poemas, a autora está a outorgar-lhes a possibilidade de agirem como documentos de uma vida. Com tudo o que essa possibilidade tem de inviável e, não há como negá-lo, eventualmente, contraproducente” (2015).

Outro tema fulcral, destacado pelo livro selecionado, tem que ver com o uso da figura de Marianna Alcoforado. O penúltimo poema do conjunto da “poetisa morta” intitula-se “O Regresso de Chamilly” e anuncia o livro epónimo a ser publicado uns anos mais tarde, em 2000. Elfriede Engelmayer, especialista na obra adiliana, confirma a importância do mito alcofordista na prismática poesia de Lopes. Lembra até, no posfácio “Kabale und Liebe im Klub der toten Dichterin” da antologia que edita em alemão, que leu Adília Lopes graças ao seu estudo da freira portuguesa. A professora Engelmayer acentua da mesma forma a centralidade e mérito do livro *Clube da Poetisa Morta* ao intitular uma antologia da poetisa por ela organizada em língua alemã, *Klub der toten Dichterin* (2000)²⁰⁶. Engelmayer seleciona alguns poemas provenientes não só do livro *Clube da Poetisa Morta* como também dos seguintes livros: *Um jogo bastante perigoso; A pão e água de colónia (seguido de uma autobiografia sumária); O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe); O decote da dama de espadas; Os 5 livros de versos salvaram o tio; Maria Cristina Martins; O peixe na água; A bela acordada e Sete Rios entre Campos*.

Numa entrevista²⁰⁷ realizada por escrito à tradutora Elfriede Engelmayer, esta sublinha novamente a importância não só do conjunto livro, como também do título que o encabeça, título que podemos designar de verdadeiro “achado verbal” e vital da poetisa portuguesa. À pergunta:

²⁰⁶A antologia organizada por Engelmayer é bilingue e as traduções para alemão são da responsabilidade da professora da Universidade de Coimbra. O livro surge ainda com ilustrações de alunos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa acompanhando os poemas de cada livro traduzido.

²⁰⁷Entrevista por nós realizada em Novembro de 2013, através de um questionário enviado via correio eletrónico à professora Elfriede Engelmayer que, gentilmente, aceitou responder por escrito às nossas perguntas. A integralidade desta entrevista encontra-se em anexo.

o livro *Clube da poetisa morta* é, segundo Anna Klobucka, aquele que de forma mais elaborada apresenta a construção da autora de poesia, isto é, da poetisa. Foi neste sentido que leu este livro? Que razões a levaram a traduzir no *Klub der toten Dichterin* apenas três poemas do livro *Clube da Poetisa Morta* e utilizar este título como título da sua antologia? (Melo, 2013)

a tradutora alemã responde:

O *Klub der toten Dichterin* parecia-me um título ideal, mas o projecto foi levar ao público alemão um conjunto de poemas representativos de toda a obra. Não concordo com Klobucka. (*ibid.*)

O título do livro de Lopes, “ideal” nas palavras de Elfriede Engelmayer, funciona como um elemento indiciador da poesia da lisboeta. Com efeito, os indícios espelhados por este título inesperado reverberam alguns fios condutores produtores de sentido aquando da leitura desta poetisa.

5. Herramientas y métodos de traducción

La traducción, entendida como ejercicio comunicativo, cognitivo y textual, y no únicamente y estrictamente lingüístico, es vista como una reformulación que pretende alcanzar, en el texto meta, efectos de lectura lo más parecidos posible a los logrados en el texto de partida, con el utensilio que es la lengua de llegada. En el caso de la traducción de poesía, dado el tratamiento intensivo de la lengua de origen, la traducción-recreación exige un conocimiento especializado y el seguimiento de un método.

El concepto de “método de traducción” fue definido por Amparo Hurtado Albir como “desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor, respondiendo a una opción global que recorre todo el texto” (2007: 639). En su libro de 1999, *Enseñar a traducir*,

Hurtado Albir distingue cuatro métodos base: el método interpretativo-comunicativo, el método literal, el método libre y el método filológico. A este abanico de métodos, añadimos otros específicamente relacionados con el texto poético. En este ámbito recuperamos, en primer lugar, los siete métodos de traducción de poesía observados por André Lefevere en su obra *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975). Estos son: la traducción fonémica (recrea los sonidos y el significado); la traducción literal (palabra por palabra), la traducción métrica (con atención al metro del texto original); la traducción en prosa (se renuncia a la versificación); la traducción rimada (se mantiene la rima del texto original); la traducción en versos blancos (sin rima); la interpretación (dividida en dos tipos: crear un poema con el mismo significado, pero otra estructura -versión- o crear un poema nuevo con el mismo título y tema que el original -imitación-). Está claro que seguir, exclusivamente, un método de los propuestos por Lefevere empobrecería la traducción al valorar apenas una ínfima parte del todo poético. Por ello, creemos importante considerar otro autor, el ruso Efim Etkind, autor de *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique* (1982), que distingue, basándose en la experiencia, seis métodos: la traducción-información (procura hacer que el lector meta se haga una idea general del texto original y es hecha en prosa); la traducción-interpretación (combina la traducción, que se trata como un recurso auxiliar, con la paráfrasis y el análisis); la traducción-alusión (pretende despertar la imaginación del lector meta mostrando recursos poético-estilísticos inspirados del texto original sólo en algunos versos del principio del texto meta); la traducción-aproximación (se da preeminencia, en el texto meta, al “contenido” del texto de partida); la traducción-recreación (busca recrear el poema original en su conjunto semántico y formal,

equilibrando de forma armoniosa contenido y forma); la traducción-imitación (a diferencia de la traducción-recreación, el texto original sólo sirve de inspiración para crear otro texto con el mismo tema).

En el intento de encontrar un equilibrio entre el texto original, el texto meta y los recursos disponibles a la traducción, los métodos de interpretación de Lefevere o traducción-recreación de Etkind, pese las diferencias, nos parecen los más productivos dado que siguen la línea de la traducción creativa, orquestada por un *traduc/autor* de derecho pleno. No obstante, y nuestra traducción es ejemplo, el acto de traducir utiliza, en momentos distintos, los varios métodos enumerados, pues la multiplicidad del texto de origen convoca un manantial de herramientas absolutamente necesario para restituir gran parte de los rasgos estéticos e interpretativos del poema en proceso de traducción.

Hablamos de “gran parte de los rasgos estéticos e interpretativos” porque sabemos que la traducción, aunque no sea una copia (in)fiel, tampoco es el texto original. Una de las mayores dificultades que encontramos es, precisamente, la de los culturemas, noción desarrollada en el ámbito traductológico y que es pertinente aclarar. Concepto reciente, aún difícil de distinguir y definir, su localización teórica se hace, en larga medida, relativamente a otras nociones ya, teóricamente, mejor delimitadas.

Lucía Luque Nadal del grupo de Investigación GILTE de la Universidad de Granada²⁰⁸ propone una definición sintética de este concepto todavía difícil de

²⁰⁸Desde 1997 el Grupo de Investigación de Lingüística Tipológica y Experimental (GILTE) de la Universidad de Granada trata de temas relacionados con el léxico y culturas de las lenguas del mundo. En la actualidad, el GILTE investiga y elabora un *Diccionario Interlingüístico e Intercultural* en más de diez lenguas que pretende indagar las relaciones entre cultura y lenguaje a través del estudio de fraseologismos, paremias, palabras culturales, palabras clave, comparaciones proverbiales, chistes proverbiales, alusiones, trozos de canciones, retahílas y textos repetidos, clichés, eslóganes, etc. La investigación sobre culturemas se inscribe en este marco.

balizar: “los culturemas son, por definición, nociones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural y muchos de ellos poseen una estructura semántica y pragmática compleja” (2009: 94). La misma investigadora, recordando el origen poco claro de esta noción²⁰⁹, se centra en la definición presentada por Luque Durán que define culturema como:

cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura. (2009: 97)

Esta definición presupone, entonces, un marco temporal y generacional preciso, dado que un determinado culturema solo tendrá validez teniendo en cuenta el tiempo cultural, social, histórico que lo originó. Pamies Bertrán (2009) acentúa la rigidez léxica del culturema hablando de una forma fija, visto que, tal como en el fraseologismo, existe una combinación léxica estable, creada a partir de símbolos extralingüísticos culturalmente motivados que pueden, sin embargo, sufrir alteraciones a lo largo del tiempo. Así, los culturemas no existen fuera de contexto, sino que surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas concretas. Esta afirmación pretende dar cuenta del nomadismo de estos elementos vistos como consecuencia de un trasvase cultural entre, por lo menos, dos culturas específicas (Molina Martínez, 2006). En lo que respecta al origen de

²⁰⁹El uso del término culturema se debe esencialmente a Christiane Nord (1997), Hans J. Vermeer (1983) y Els Oksaar (1988). Según Mayoral Asensio (1999: 67-72), citado por Lucía Luque Nadal, Nord cita la siguiente definición de culturema, atribuida a Vermeer (1983: 8): “*Culturema*: Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A”. En el campo español, Molina Martínez (2006: 79), por su parte, define el *culturema* como: “(...) un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta.” Mantendremos como definición operatoria la del investigador del grupo GILTE, Juan de Dios Luque Durán, que citamos en el cuerpo del texto.

los culturemas y la tenue frontera con el fraseologismo²¹⁰, Lucía Luque Nadal afirma que:

en principio, los fraseologismos debían de originarse a partir de los culturemas, tal como indica Pamies Bertrán, pero la relación causa-efecto no es tan simple. A veces son algunos fraseologismos los que conjuntamente crean el culturema. Por lo general, sin embargo, los culturemas proceden de símbolos que los hablantes de una lengua llegan a conocer a través del aprendizaje de su propia cultura. El origen de los culturemas y la forma en que los niños gradualmente los adquieren es diverso. Los encontramos en los libros de educación, en las famosas cartillas de urbanidad, libros infantiles, cuentos, manuales escolares de historia, literatura, religión; en predicaciones, sermones, textos religiosos, catecismos; en chistes, canciones, retahílas, acertijos, adivinanzas, enigmas, refranes y dichos populares (lenguaje en general, poemas), cuadros y pinturas, medios de comunicación, radio, prensa, televisión, cine, etc. (2009: 97)

En Adília Lopes encontramos, de forma profusa, culturemas que podemos encuadrar en las siguientes categorías: cantilenas; refranes/proverbios; religión; ciencia; literatura portuguesa y universal; arte; historia; televisión; cine. En las numerosas notas al pie de página que acompañan nuestra traducción, hemos ido anotando y explicitando estos culturemas. Considerando el substrato común de las lenguas y culturas en confronto, la mayoría de estos culturemas no presentan dificultad de comprensión para un lector español. No obstante, cabe destacar la “intraducibilidad” de: “Quem é? É o preto da Guiné” y “Letras são tretas”.

La primera cantilena es, sin duda, altamente compleja, dadas las connotaciones y reminiscencias que convoca²¹¹. En la lengua y cultura portuguesas, esta frase

²¹⁰Los fraseologismos pueden definirse como una combinación léxica de palabras de una lengua dada o como combinaciones estables de palabras. Una figura que está relacionada, y es enriquecedora para el fraseologismo, es la metáfora: esta contribuye e influye, como un componente semántico, en la formación de fraseologismos. Este fenómeno de metaforización se puede apreciar en los siguientes fraseologismos del castellano: ponerse las pilas; ser pan comido; arrastrar el ala; marchar finito, etc.

²¹¹La actual Guiné-Bissau formó parte de las tierras africanas fundamentales en la empresa de los Descubrimientos que Portugal emprendió en el siglo XV. Gomes Eanes de Azurara, historiador portugués del siglo XV y cronista real a partir de 1450, sustituyendo a Fernão Lopes, en su “Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné”, refiere cinco razones que llevaron al Infante D. Henrique a conquistar la Guiné:

- conocer las tierras situadas después de las Canarias y el Cabo Bojador;
- razones comerciales;
- el poder de los Mouros de aquella tierra africana sería mayor de lo que se pensaba;
- saber si existía algún rey cristiano;
- la expansión de la fe cristiana.

hecha, de contenido infantil destacado por el cuestionamiento propio de la niñez y la procurada rima fácil, refleja el período colonial portugués, el imperio del ultramar nacido durante la dictadura salazarista, como también su desagregación a través de guerras por la independencia dispendiosas humanamente y económicamente. Por otra parte, se alude, igualmente, a cuestiones relativas a la discriminación racial, al trato de los “negros”, vistos como mercancías; en suma, nos remite a una constelación de problemáticas relacionadas con la memoria colonial y la participación de Portugal en ese periodo. La memoria histórica de la colonización y de la dictadura, memorias, indudablemente, traumáticas siguen en fase de digestión aunque ya mucho se haya escrito -António Lobo Antunes es el paradigma de este tipo de escritura pos-colonial- sobre esta página de la historia nacional y mundial.

En lo que atañe a la cantilena “Letras são tretas”, la ironía subyacente a este culturema se puede reencontrar en el campo español. La desvalorización de los estudios de Filología y, en general, de los estudios de las Humanidades es un hecho consumado en la mayoría de los países, *a fortiori* en países donde predominan comportamientos machistas y una visión estereotipada de la relación -por supuesto desigual- entre el poderoso hombre y la vasalla mujer. Comúnmente, los cursos de Letras son frecuentados por mujeres que, mayoritariamente, se convertirán en maestras, profesoras, educadoras, profesiones permitidas a una mujer y cuya influencia y poder social no afecta a la cumbre de la jerarquía patriarcal. Por ello, “letras son bagatelas”, letras las lleva el

La principal mercancía de Guinea fue formada por esclavos. De hecho, la importancia de Guinea en el comercio esclavista fue enorme de tal manera que se estableció, en 1445, la “Casa da Guiné” cuya sede era en Lagos y que trataba del movimiento comercial (esclavista) de la costa africana. Así, el “preto da Guiné” representaría el rostro de la esclavitud y la memoria de un tiempo de *apartheid* impositiva y normativa, garante de un orden social considerado “justo” en esta peculiar visión del mundo.

viento, ya que el producto que presentan no interesa (o poco) a la sociedad capitalista, basada en acciones de bolsa, fondos perdidos y otros productos financieros.

El título, que retoma como lo hemos señalado anteriormente, el título de la película norteamericana *Dead Poets Society*, apela a un conocimiento específico del lector, llevado a compartir un espacio cultural semejante, condición *sine qua non* para que se entienda la ironía adiliana. Asimismo optamos por mantener, de forma deliberada, el término poetisa por revelar, también en castellano, una ambigüedad que explora claramente la poetisa²¹².

Dado el parentesco entre el portugués y el castellano presentamos, de forma sistemática y siempre que posible, una traducción literal preservando la “poeticidad” del texto de origen, salvaguardando la rima, los juegos de palabras, el léxico y todas las “contorsiones” de la lengua portuguesa que Adília actualiza en su escritura.

²¹²Del mismo modo que en portugués, en castellano poeta y poetisa son términos cargados de una intención reivindicativa. En principio, se suele utilizar “poeta” en vez de poetisa dado que poeta es un sustantivo común en cuanto al género siendo que la diferenciación de género la marca el artículo u otros determinantes. El DRAE (*Diccionario de la Real Academia Española*) consigna la voz *poeta* con la abreviatura com. (“nombre común en cuanto al género”), que aparece, por primera vez, en su vigésima segunda edición (2001). En todas las ediciones anteriores, la voz *poeta* aparecía como sustantivo masculino, para el femenino había la entrada separada *poetisa*. La RAE (Real Academia Española) sigue manteniendo esta doble entrada (*poeta* y *poetisa*), pero modifica el género de *poeta* (ahora bajo la abreviatura com.) sólo a partir de la edición de 2001. Por tanto, la voz *poeta* es de género común: *el poeta / la poeta* (“persona que compone obras poéticas”, “persona dotada de gracia o sensibilidad poética”). El *Diccionario panhispánico de dudas* de la RAE informa que la forma femenina tradicional y la más usada es *poetisa*, pero admite que “modernamente se utiliza también la forma *poeta* como común en cuanto al género (*el / la poeta*)”. La forma *poetisa* se usa ya desde el siglo XII y está tomada directamente del latín. Sin embargo, este sustantivo tuvo connotaciones negativas que evocaban ignorancia, incapacidad, cursilería o afectación. Así que, actualmente, se pueden usar las dos formas para designar la actividad poética ejercida por una mujer: *la poeta* o *la poetisa*. Siempre y cuando quede claro que el sustantivo *poetisa* se emplea, en el correspondiente contexto, limpio de connotaciones negativas.

5.1 Propuesta de traducción

Presentaremos el texto portugués y al lado el texto castellano, excepción hecha para la primera parte del libro.

CLUBE DA POETISA MORTA

(Pedro Paulo Pinto Pereira, pobre pintor português, pinta portas panos paredes painéis por pouco preço)

Merci, Santa Teresinha, namorados
que não tive, Faruk
os parentes ficaram com as cadeiras
os fãs com as cadeiras lésbicas
e o bilhete exposto na BN
comemora o centenário da poetisa
no sistema binário
que o mundo acaba depressa
e ninguém espera quatro anos
por uma poetisa
quanto mais cem

«Não tens ideia da Doroteia?
Não tenho ideia.
Pois eu amei-a.»

AMÉRICO COSTA, *Abençoado telefone*

«N.º 1323 – Bébés

Claras de ovos.....duas
Açúcar pilé..... duas colheres de sopa
Maisena.....uma colher “ “
Farinha de trigo..... “ “ “ “
Manteiga.....um pedaço do tamanho de uma noz
Baunilha em pó.....uma pitada

Batem-se as claras em castelo, junta-se-lhes o açúcar, depois a farinha e a maisena, e no fim a manteiga derretida, batendo sempre de cada vez que se fazem as misturas. Põem-se bocadinhos desta massa, do tamanho de avelãs, em tabuleiros untados com manteiga. Deitam-se com uma colhersinha²¹³ de café e colocam-se afastados uns dos outros, porque crescem muito. Cozem-se em forno pouco quente por espaço de cinco a dez minutos.

Antes de meter os tabuleiros no forno, é conveniente bater na chapa de lata com os dedos, de baixo para cima.

Se a massa estiver boa, ficam redondinhos e muito finos.»

BERTHA ROSA LIMPO, *O livro de Pantagruel*

Le Portugal est un pays où, pour transporter des *valores selados*, on renverse des personnes, des chiens, des chats et des colombes.

²¹³O erro ortográfico ou tipográfico provém do original.

CLUB DE LA POETISA MUERTA²¹⁴

CLUB DE LA POETISA MUERTA²¹⁵

(Pedro Pablo Pérez Pereira pobre pintor português, pinta pinturas por poca plata para pasar por París)²¹⁶

²¹⁴Para llevar a cabo esta traducción, utilizamos como recursos los siguientes diccionarios: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa; Dicionário de Expressões Correntes de Orlando Neves; Dicionário cronológico de Autores Portugueses; Dicionarios Bilingües; Dicionario de Refranes y Proverbios de Luis Junceda; Varios diccionarios on-line: Infopedia; Porto Editora, Priberam da Língua Portuguesa; Pons y de la Real Academia Española.

²¹⁵Esta parte corresponde a una especie de epígrafe que antecede al conjunto poético. Encontramos en esta primera página del libro, tras el título escrito en mayúsculas, un trabalenguas, un texto en verso, dos textos citados y una frase final en francés, todos utilizando un tamaño de letra inferior al resto de los poemas siguientes. Conservaremos, en nuestro texto, las características tipográficas del texto, tal como publicado en la compilación *Dobra*, edición de 2009. Para presentar una traducción que se acerque al texto de origen mantendremos, de igual modo, a lo largo de nuestra traducción, los idiomas extranjeros utilizados por la autora, con el objetivo de crear el mismo efecto de lectura.

²¹⁶“Pedro Paulo Pinto Pereira, pobre pintor português, pinta portas panos paredes painéis por pouco preço” es un trabalenguas de la lengua portuguesa que podemos encontrar, por ejemplo, en el sitio del “Observatório da Língua Portuguesa” en una versión ligeramente distinta siendo usual esta variedad de versiones. Por definición, un trabalenguas suele utilizarse como un juego o un ejercicio para mejorar la dicción. Todos los idiomas tienen sus propios trabalenguas que forman parte de la literatura popular y de los relatos orales, transmitiéndose generacionalmente ya que su principal público receptor son los niños. En lengua española, encontramos un equivalente que proponemos en nuestra traducción.

Hay que realzar que la inclusión, en textos literarios, de este juego verbal es menos frecuente. Al empezar su libro por una página de epígrafes cuyo primero empieza con un paréntesis que juega declaradamente con palabras, insistiendo en su materialidad fónica y gráfica, Adília Lopes nos revela el tono que pretende imprimir a su poemario. La vertiente lúdica de la escritura y la libertad absoluta que debería conformarla está presente en este juego de palabras. Por otra parte, la dificultad para pronunciar el trabalenguas o des-trabalenguas y para entender su relevancia en la tipología poética representan una especie de *mise en abyme* del libro que seguirá. De hecho, destrabando la lengua, su lengua, la poetisa invita al lector a jugar, a asociar libremente palabras y fonemas creando idiolectos potenciadores de la libertad contenida en una lengua y en un código de escritura habitualmente “fascistas”, en el sentido dado por Roland Barthes, en cuanto forma de imposición y obligación. En esta unión libre entre significados y significantes, el objetivo último es disfrutar de la lengua, gozar apasionadamente de este cuerpo muerto, pues la lengua, representativa por naturaleza, es siempre un cuerpo muerto, como es el de la poetisa. Sin embargo, es en su muerte misma que nace el mundo que conocemos y expresamos. Así que muerte es resurrección, inicio de otra vida, de otro mundo. Los juegos de palabras como los trabalenguas nos recuerdan que, a pesar de que la palabra nunca es la “alegría de la presencia” (Lopes, 2009: 602), visto que la palabra apaga lo que significa, es una forma de “lidiar con la ausencia” (*ibid.*), con la muerte que acarrea obligatoriamente la lengua.

Merci²¹⁷, Santa Teresita²¹⁸, novios
que no tuvo, Faruk²¹⁹
los parientes se quedaron con las sillas
los fans con las sillas lésbicas²²⁰
y la notita expuesta en la BN²²¹
celebra el centenario de la poetisa
en el sistema binario²²²
que el mundo se acaba rápido
y nadie espera cuatro años
a una poetisa
ni mucho menos cien

«No tienes idea de Dorotea?
No tengo idea.
Pues yo la amé²²³.»

AMÉRICO COSTA, *Bendito teléfono*²²⁴

²¹⁷En francés en el original. El recurso al francés, como a la lengua inglesa presenta alguna frecuencia en la escritura de Adília.

²¹⁸Referencia a Santa Thérèse de Lisieux, carmelita francesa (1873-1897), también conocida como Santa Teresita del Niño Jesús, Doctora de la Iglesia. Es también y quizás más probable la referencia a Santa Teresa de Ávila o Santa Teresa de Jesús (1515-1582) religiosa, doctora de la Iglesia Católica, mística y escritora española, fundadora de las carmelitas descalzas, rama de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Su poema más conocido sintetiza el mensaje de la carmelita y es citado por la poetisa portuguesa en un libro posterior, de 2006, *Le Vitrail la nuit * A árvore cortada*: “Nada te turbe / nada te espante; / todo se pasa, / Dios no se muda. / La paciencia / todo lo alcanza. / Quien a Dios tiene / nada le falta. Sólo Dios basta” (Lopes, 2009: 586).

²¹⁹Teniendo en cuenta el verso en el cual aparece el nombre Faruk, la referencia sería hecha al último Rey de Egipto (1920-1965) destronado en 1952 por un golpe militar, conocido por ser amante del lujo, de mujeres y por tener el vicio de la gula que le costó la vida con apenas 45 años.

²²⁰“Las sillas lésbicas” (“As cadeiras lésbicas”) es el título de un poema presente en el libro de 1987, *A pão e a água de colónia (seguido de uma autobiografia sumária)* que transcribimos: “Na sala só havia uma cadeira / e elas eram duas / como quer fazer isto? / no chão não é próprio / está sujo / ao colo parece mal / e assim as duas ficaram de pé / bem afastadas / uma da outra / e a cadeira ficou sentada / muito contente / ao meio” (Lopes, 2009: 69).

²²¹BN: iniciales de la Biblioteca Nacional portuguesa localizada en Lisboa.

²²²En 1997, la Biblioteca Nacional portuguesa celebraba el tercer centenario de la muerte del Padre António Vieira, “emperador de la lengua portuguesa” y figura que destaca en la cultura lusa del siglo diecisiete, aludido por Lopes en el poema “Clarice Lispector” del CPM. Sin embargo, otro hecho marca el año de 1997, esta vez en las letras brasileñas. La *Academia Brasileira de Letras* (ABL) celebra su centenario siendo presidida, por primera vez, por una mujer escritora, Nélida Piñon, que se convierte en la primera mujer en presidir una academia de Letras en el mundo. Este suceso inédito, que vuelve a enfatizar el clásico segundo lugar de la mujer en un sistema cerrado a la diferencia, multiplicidad y heterogeneidad en el cual el hombre es la medida de todo, parece claramente criticado en los versos inaugurales del libro *Club de la Poetisa Muerta*.

²²³Notemos la pérdida de la rima en “eia” (Doroteia /ideia/amei-a) en el texto español.

²²⁴La referencia presentada por la poetisa es enigmática, pues tanto el autor Américo Costa, como el supuesto libro *Abençoado telefone (Bendito teléfono)* nos han sido imposibles encontrar. Sin embargo, es posible que Américo Costa se refiera a Américo de Oliveira Costa, macaense, instalado en Brazil, abogado, periodista, miembro de la Academia Norte-Riograndense de las Letras, autor de *A Biblioteca e seus Habitantes, (La Biblioteca y sus habitantes)* co-edición, Achiamé y Fundação José Augusto, 1982, 2º ed. revisada y aumentada, Rio de Janeiro y Natal. Este libro de Costa subraya la dimensión intertextual de cada libro, entendido como una micro-

«N.º 1323 – Bebés

Claras de huevo..... dos
Azúcar glas..... dos cucharas de sopa
Maizena..... una cuchara “ “
Harina de trigo..... “ “ “ “
Mantequilla..... un trozo del tamaño de una nuez
Vainilla en polvo..... una pizca

Se montan las claras a punto de nieve, se añade el azúcar, después la harina y la maizena y al final la mantequilla derretida, batiendo siempre a medida que se añaden los ingredientes. Se ponen trocitos del tamaño de una avellana en los moldes untados con mantequilla. A continuación se vuelcan con la ayuda de una cucharilla de café separándolos porque crecen mucho. Se hornea a baja temperatura durante diez o quince minutos.

Antes de enhornar es conveniente golpear el molde empezando por la parte de abajo.

Si la masa es buena, saldrán redonditos y muy finos.»

BERTHA ROSA LIMPO, *El libro de Pantagruel*²²⁵

Le Portugal est un pays où, pour transporter des *valores selados*, on renverse des personnes, des chiens, des chats et des colombes²²⁶.

biblioteca. En las palabras del autor: “*A Biblioteca e seus habitantes* resultou desse hábito de ler anotando frases e textos. Daí a circunstância do livro se haver constituído numa espécie de chamada geral, de convocação também, pela memória, de tudo quanto lido e anotado, para a tessitura desse autêntico tapete persa da história das mil e uma noites. Quando releio, hoje, ao acaso, páginas de “*A Biblioteca e seus Habitantes*”, chego a surpreender-me de tê-lo podido construir em tais dimensões e perspectivas, pedra por pedra, chegando à conclusão que se trata de uma obra sem possibilidade pra mim de repetição da façanha” (Discurso del autor). El patchwork de las memorias que propone Américo Costa interesaría a la escritora portuguesa en el sentido de que su escritura se alimenta de retales y detalles de sus lecturas, sus conocimientos, en suma de su experiencia de vida.

Por otra parte, el nombre propio del personaje femenino sugiere el título de una obra clásica del español Lope de Vega, *La Dorotea*, publicada en 1632. Narración en prosa totalmente dialogada, *La Dorotea* expone las vicisitudes del amor. Hecho interesante es la citación, por parte de este personaje de Lope de Vega, del príncipe de los poetas portugueses Luís de Camões a propósito del mal de amor, como también su apreciación de la lengua portuguesa considerada por Dorotea “dulcísima, y para los versos la más suave”.

²²⁵Publicado originalmente en 1945 por la Editorial O Século, *O Livro de Pantagruel* recoge recetas de Bertha Rosa Limpo, una señora de la alta burguesía lisboeta que no sabía estrellar un huevo cuando se casó, pero que se convirtió en una de las más grandes divulgadoras de la gastronomía en Portugal. Actualmente *El Libro de Pantagruel* es un clásico de la literatura gastronómica y sigue siendo un manual imprescindible para los que quieren iniciarse en el arte culinaria.

²²⁶En francés en el original.

DEDICATÓRIAS À MINHA FAMÍLIA E
AOS PRETOS

DEDICATORIAS PARA MI FAMILIA Y PARA
LOS NEGROS

para o meu marido

para mi marido

Coso-te vivo
não te coso morto
coso o que está roto

Te coso vivo
no te coso muerto
coso lo que está roto

para as minhas filhas

para mis hijas

Era uma vez
uma rainha
chamada Vitória
morreu a rainha
não acabou a história

Érase una vez
una reina
llamada Victoria
murió la reina
no se terminó la historia

para a minha mãe

para mi madre

Quem é?
é o preto da Guiné
letras são tretas
a gramática é lógica
aplicada
mas eu não sou um Bryophyllum

¿Quién es?
es el negro de Agadez²²⁷
las letras son bagatelas
la gramática es lógica
aplicada
pero yo no soy un Bryophyllum

E também
para o preto da Casa Africana
e para o preto da Rua dos Anjos
porque ver três pretos
ao mesmo tempo
dá sempre sorte

Y también
para el negro de la Casa Africana²²⁸
y para el negro de la Calle de los Anjos
porque ver a tres negros
al mismo tiempo
siempre da suerte

²²⁷ Cantilena, “lengalenga” del portugués. Para mantener la rima constitutiva de esta cantilena, optamos por otra localización del continente africano. Agadez es una de las ciudades más importantes del Níger y, tal como la Guinea, antigua colonia francesa.

Una vez más Adília comprueba que el lenguaje existe *per se* y la poesía en su infinita red gramatical y sintáctica. Osvaldo Silvestre en su artículo “As lenga-lengas da menina Adília” presenta claramente este punto: “a poesia de Adília é a demonstração prática da tese de Wittgenstein segundo a qual ‘Language is not contiguous to anything else’. Em Adília, o poema enquanto lengalenga é bem revelador do seu desinvestimento no conteúdo fenomenal do real, o qual é traduzido numa rede de axiomáticas mínimas mas «suficientes» – o duplo, a repetição, a miniatura, a hysteresis do paradigma - para as quais se diria ser analogamente suficiente a pobreza de uma gramática mínima ou ‘infantil’. Em bom rigor wittgensteiniano, os textos de Adília Lopes começam por aceitar a autonomia dos jogos de linguagem rejeitando a sua colocação ao serviço de fins exteriores à lógica da linguagem; para terminarem, já hereticamente, praticando uma transversalidade dos jogos, i.e., usando as palavras de um jogo de linguagem com as regras de um outro. Ao fazê-lo, os seus textos tornam-se uma incontente questão gramatical – bem patente, por exemplo, no título *Florabela Espanca espanca* –, questão atinente a usos não conformáveis à ideia de uma regra geral, essa que justamente faria da Gramática uma Poética, na grande tradição modernista” (Silvestre, 1999).

²²⁸ La “Casa Africana” de Lisboa fue un importante comercio de moda y tejido de la Rua Augusta. También estableció filiales en Porto y Cascais. Su imagen de marca era un empleado negro cargando con la compra de los clientes.

◆
para a Fiama, que não gosta de cisnes e que
escreveu «Cisne»

◆
para Fiama²²⁹, a quien no le gustan los cisnes y que
escribió «Cisne»

(O cisne persegue a Fiama no quintal
a Fiama persegue o cisne no poema
sarada a mão direita da poetisa
a poetisa pode escrever sobre o cisne
(de ódio de cisne e de ócio de Fiama
se faz a literatura portuguesa
minha contemporânea)
depois a Fiama persegue o cisne no quintal
durante um quarto de hora
e o cisne persegue a Fiama no poema
pela vida fora)

(El cisne persigue a Fiama en el huerto
Fiama persigue al cisne en el poema
curada la mano derecha de la poetisa
la poetisa puede escribir sobre el cisne
(del odio al cisne y del ocio de Fiama
se hace la literatura portuguesa
de mi época)
después persigue Fiama al cisne en el huerto
un cuarto de hora
y el cisne persigue a Fiama en el poema
toda la vida)

◆
Clarice Lispector,
a senhora não devia
ter-se esquecido
de dar de comer aos peixes
andar entretida
a escrever um texto
não é desculpa
entre um peixe vivo
e um texto
escolhe-se sempre o peixe
vão-se os textos
fiquem os peixes
como disse Santo António
aos textos

◆
Clarice Lispector²³⁰,
no debía usted
haberse olvidado
de dar comida a los peces
andar entretenida
escribiendo un texto
no es una excusa
entre un pez vivo
y un texto
uno elige siempre el pez
se van los textos
se quedan los peces
como dijo San Antonio
a los textos²³¹

◆
Do outro lado
da ponte
está um monte

◆
Del otro lado
del puente
hay un monte

²²⁹Fiama Hasse Pais Brandão fue una dramaturga, traductora y poetisa portuguesa nacida en Lisboa en 1938 y ahí fallecida en 2007. Se reveló con “Morfismos” en el ámbito de la iniciativa *Poesia 61*, compilación que reflectaba una tendencia poética atenta a la palabra, al lenguaje en su opacidad, a una expresión depurada y no discursiva. La creación poética de Fiama Hasse Pais Brandão se impone por la búsqueda de una expresión original en la cual las palabras intentan evocar una esencia perdida, anterior a la erosión del tiempo y al uso cotidiano. El poema al que se refiere Adília se titula “Epístola para um cisne” del libro *Epístolas e memorandos* (1996).

²³⁰Escritora brasileña (1920-1977) autora del cuento infanto-juvenil “A mulher que matou os peixes” (traducción española de Elena Losada Soler, *La mujer que mató a los peces*, Sabina Editorial, 2008), cuento en el cual la autora habla a los niños disculpándose por haber dejado morir a dos peces, “los coloraditos”, ya que se olvidó de darles de comer. Con este pretexto va transmitiendo en sus páginas el amor a los animales, aprendido y vivido en su propia niñez.

²³¹Alusión al “Sermão de santo António aos peixes” del padre António Vieira con un juego de palabras entre “peixes” (peces) y “textos” (textos).

e do outro lado
do monte
está uma fonte

A vida, Augusto Comte, é um mar de miosótis
a vida é andar para cá e para lá

y del otro lado
del monte
hay una fuente

La vida, Augusto Comte²³², es un mar de miosotis²³³
la vida es andar de un lado a otro

◆
A CURA

1
O poema
é mais emblema
que lema
no meu deixo
uma lesma
sempre a mesma
lesma é o meu lema

2
O poema não é
forma de bolo
é barca de tolo
(o tolo saúda o velho mar
a seguir despede-se ou despe-se)

3
O poema é
esconjuro do escuro

◆
LA CURA

1
El poema
es más emblema
que lema
en el mío deixo
una limaza²³⁴
siempre la misma
limaza es mi lema

2
El poema no es
un molde de pastel
es una barca de loco
(el loco saluda al viejo mar
a continuación se despide o se desviste)

3
El poema es
conjuro de lo oscuro

²³²Auguste Comte (1798-1857) fue un filósofo positivista francés y uno de los pioneros de la sociología. Para dar una respuesta a la revolución científica, política e industrial de su tiempo, Comte ofrecía una reorganización intelectual, moral y política del orden social. Adoptar una actitud científica era la clave, así lo pensaba, de cualquier reconstrucción. Afirmaba que del estudio empírico del proceso histórico, en especial de la progresión de diversas ciencias interrelacionadas, se desprendía una ley que denominó de los tres estadios y que rige el desarrollo de la humanidad. La mayor relevancia de Comte, sin embargo, se deriva de su influencia en el desarrollo del positivismo.

²³³Cambio de la expresión idiomática “La vida es un mar de rosas” utilizada sobre todo en su forma negativa en la lengua portuguesa -“La vida no es un mar de rosas”-, por “la vida es un mar de miosotis”. El mar de miosotis puede remitirnos al famoso cuadro de Sir John Everett Millais *Ophelia* (1851-1852) inspirado en el mítico personaje shakesperiano de *Hamlet*. La locura y consecuente muerte de Ofelia por ahogamiento fueron retratadas por varios pintores, pero el cuadro de Millais impacta por su plasticidad realista de la naturaleza y de una Ofelia ninfa y sirena, frágil doncella y amante loca, que la modelo Elizabeth Siddal encarna a la perfección. Millais añade a la descripción de la muerte de Ofelia por Shakespeare detalles interesantes. Uno de ellos tiene que ver con la vegetación rica y densa que pinta y la presencia de flores fácilmente identificables, pues son pintadas meticulosamente, fieles al original natural. La mayoría de las flores (rosas, lirios, margaritas...) están presentes en el texto del dramaturgo inglés y son claramente simbólicas. Otras flores no constan del texto literario y fueron añadidas por el pintor. Es el caso de los miosotis azules o “no me olvides” cuya simbología es evidente en el nombre dado.

²³⁴En el texto original existe el juego fonético entre “lema” y “lesma” (babosa) que perdemos en la traducción. Sin embargo, optando por limaza, sinónimo de babosa, salvaguardamos la aliteración del sonido [l].

ao meio-dia
coisa de Kepler
e de bruxas
(eclipses e elipses)

4
Vão-se os poemas
fique o poeta
por muito pateta
para bater na neta

5
A ira
pôs-me a dançar
o vira
(só a coitada
fica sentada)

a las doce
cosa de Kepler²³⁵
y de brujas
(eclipses y elipses)

4
Se van los poemas
que se quede el poeta
el muy lerdo
para pegar a su nieta

5
La ira
me ha llevado a bailar
el *vira*²³⁶
(solo la desgraciada
se queda sentada)

◆
OP-ART

«Buen vestido no haze ledos los tristes»
GIL VICENTE, *Dom Duardos*

◆
OP-ART²³⁷

«Buen vestido no haze ledos los tristes»
GIL VICENTE, *Don Duardos*²³⁸

²³⁵Johannes Kepler (1571-1630): astrónomo y filósofo alemán. En el año 1594, viaja a Graz (Austria), donde elaboró una hipótesis geométrica compleja para explicar las distancias entre las órbitas planetarias. Posteriormente, dedujo que las órbitas de los planetas son elípticas. Sostenía que el Sol ejerce una fuerza que disminuye de forma inversamente proporcional a la distancia e impulsa a los planetas alrededor de sus órbitas. Una de sus obras más importantes fue *Astronomía nova* (1609), fruto de sus esfuerzos para calcular la órbita de Marte. El tratado contiene la exposición de dos de las llamadas leyes de Kepler sobre el movimiento planetario. Según la primera ley, los planetas giran en órbitas elípticas con el Sol en un foco. La segunda, o regla del área, afirma que una línea imaginaria desde el Sol a un planeta recorre áreas iguales de una elipse durante intervalos iguales de tiempo.

²³⁶Género músico-coreográfico del folclore portugués oriundo de la región de Minho, Norte de Portugal. Mantenemos el nombre en portugués ya que no existe traducción para este género folclórico luso.

²³⁷También conocido por "Optical-Art", es un movimiento pictórico que surge a finales de la década de 1950 para asentarse en los años sesenta. Este estilo de arte visual se basa en la creación de ilusiones ópticas. En las obras *op art* el observador participa activamente moviéndose o desplazándose para poder captar el efecto óptico, por tanto se puede decir que no existe ningún aspecto emocional en las obras. Los elementos dominantes del arte óptico son: líneas paralelas rectas o sinuosas, los contrastes cromáticos marcados, ya sean, poli- o bi-cromáticos, los cambios de forma o tamaño, la combinación o repetición de formas o figuras; también utiliza figuras geométricas simples como rectángulos, cuadrados, triángulos o círculos. Si la pintura óptica de la posguerra ha de remontarse a una sola fuente, esa fuente incuestionablemente deberá ser Víctor Vasarely, húngaro de origen, nacido en 1908.

²³⁸Nombre clave de la literatura portuguesa, considerado "padre del teatro literario" portugués, Gil Vicente ocupa también un lugar importante en la literatura castellana y en la historia del teatro en España. *Don Duardos* es una de las once piezas que escribió exclusivamente en castellano siendo el texto dramático más ambicioso y elaborado del autor. Se trata de una tragicomedia en la cual Gil Vicente retrata la condición humana, sus inquietudes, miserias, su búsqueda interna que encuentra su génesis en el amor. Algunos críticos, como Dâmaso Alonso, la consideran una de las obras poéticamente más bellas de la literatura en lengua castellana.

1
A poetisa é Marta
e é Maria
mas a máquina de costura
encravou
e Jesus hoje não passou

2
Porque não deixar de escrever
e passar a dizer Tchau?

3
A minha biografia foi-se
como leite derramado
entre *Tridim-M* e *Tridim-T*

4
Tenho 32 anos
nunca fui a um enterro
e também nunca fui
ao Algarve

5
Se o bom verso
como o bom vestido
não alegra as poetisas
ajuda bastante

6
Nasci em Portugal
não me chamo Adília

7
Sou uma personagem
de ficção científica
escrevo para me casar

8
Que morra Marta
mas que como Maria
morra farta

1
La poetisa es Marta
y es María
pero la máquina de coser
se ha averiado
y Jesús hoy no ha pasado²³⁹

2
¿Por qué no deja de escribir
y empieza a decir Adiós?

3
Mi biografía se ha ido
como la leche que se ha vertido
entre *Tridim-M* y *Tridim-T*²⁴⁰

4
Tengo 32 años
nunca he ido a un entierro
y tampoco he ido
al Algarve

5
Si bien el verso bueno
como el buen vestido
no alegra a las poetisas
ayuda bastante

6
Nací en Portugal
no me llamo Adília

7
Soy un personaje
de ciencia ficción
escribo para casarme

8
Que se muera Marta
pero como María
que se muera harta

◆
LÚCIA NO SALDANHA EM PULGAS

◆
LÚCIA EN EL SALDANHA IMPACIENTE²⁴¹

²³⁹En el *Evangelio según Lucas*, se narra la visita de Jesús a Marta y a su hermana María. Marta se encuentra ocupada con muchas tareas materiales mientras María escucha atentamente a Jesús y alimenta su espíritu. Al pedir a Jesús que diga a su hermana para que la ayude, Jesús contesta a Marta. Cuando Marta le pide a Jesús que diga a su hermana que la ayude, Jesús le contesta que ella se ocupa de lo que es superfluo y pasajero mientras que María aprende del Señor y aprovecha los momentos junto a él.

²⁴⁰“Tridim” puede referirse al adjetivo tridimensional. “Tridim-M” es también el nombre de un cuadro del artista visual cubista Henri Le Fauconnier (1881-1946).

1
De um amante
uma vez
faço mil amantes

2
Porque o meu amante
tão pobre, Juan Yepes
foi o pão o peixe a água
das minhas bodas de Caná

3
Ó mulher inspirada
que desperdiças o caríssimo
unguento de Bethânia,
ensinas-me a gerir
a escassez de recursos

4
Os amantes não se contam, Don Juan

1
De un amante
una vez
hago mil amantes

2
Porque mi amante
tan pobre, Juan Yepes²⁴²
fue el pan el pescado el agua
de mis bodas de Caná

3
Oh mujer inspirada
que desperdicias el carísimo
ungüento de Betania
me enseñas a gestionar
la escasez de recursos²⁴³

4
Los amantes no se cuentan, Don Juan²⁴⁴

²⁴¹Es posible que el “Saldanha” se refiera al edificio *Atrium Saldanha* localizado en la Plaza Duque de Saldanha en Lisboa, una de las más conocidas de la capital portuguesa. El edificio se compone de un centro comercial y de varias oficinas. Recordemos que para Adília su ciudad, Lisboa, es protagonista de la escritura diaria y biográfica que materializa, poéticamente.

²⁴²San Juan de la Cruz (1542-1591), cuyo nombre de nacimiento fue Juan de Yepes Álvarez y su primera identificación como fraile Juan de San Matías, fue un religioso y poeta místico del renacimiento español. Fue reformador de la Orden de los Carmelitas y cofundador de la Orden de Carmelitas Descalzos con Santa Teresa de Jesús. Desde 1952 es el patrono de los poetas en lengua española. La poesía de Juan de Yepes constituye el punto de encuentro de una larga tradición literaria integrando tradiciones literarias de distinto origen que, aunadas por el escritor en sus textos, van adquiriendo significados y valores múltiples que sobrepasan aquellos que tenían en su origen. La crítica ha puesto de relieve la confluencia de tres influjos: por un lado, el bíblico del *Cantar de los Cantares*, por otro, la tradición de la poesía culta italianizante, la tradición de la poesía popular y de cancioneros del Renacimiento español. El influjo de la Biblia es fundamental en su poesía, en tanto actúa como molde y catalizador del resto de lecturas que conforman el bagaje cultural de San Juan. San Juan de la Cruz ofrece una radical originalidad en el misticismo consistente en el concepto de noche oscura espiritual. Desde los inicios históricos de la vida retirada eremítica, los buscadores renunciaban a los bienes y placeres mundanos sometiéndose a ayunos y otras asperezas, con el objeto de vaciar sus deseos del mundo y llenarlo de bienes más elevados. San Juan de la Cruz aclara que esta es solamente la primera etapa, ya que tras ella viene la citada noche espiritual, en que el buscador, ya desapegado de los consuelos y placeres mundanos, perderá también el apoyo de su paz, de sus suavidades interiores, entrando en la más “espantable” noche a la que sí sigue la perfecta contemplación.

²⁴³Referencia a otro episodio bíblico en el cual Jesús es ungido por una mujer, probablemente llamada María, en Betania. Ante las críticas por el comportamiento despilfarrador de esta mujer (que podría haber vendido el perfume y dado el dinero a los pobres), Jesús recuerda que esta será la preparación para el día de su sepultura.

²⁴⁴Don Juan, personaje mítico del teatro español y de la literatura universal, es el prototipo del libertino impenitente. De autoría discutida, se atribuye tradicionalmente su creación a Tirso de Molina en su obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de 1630. Don Juan personificaría una leyenda sevillana que inspiró a varios autores como Molière, Lorenzo da Ponte, Lord Byron, Azorín y otros más. Es un libertino que cree en la justicia divina pero que confía en que podrá arrepentirse y ser perdonado antes de comparecer ante Dios.

ó contabilista dos contabilistas

5
Sangue que foi vinho que foi água
onde nadam mil peixes
que foram um peixe só
alimentado por pão partido em pequeninos
o amor não se conta, ó escritoras de escritos

6
Não contem comigo para usar
o jargão da Marie Claire
e a jaqueta de Courrèges

7
O mártir pede o pano da Verónica emprestado
auto-retrato dos auto-retratos alta-costura
e assim misturo Cristo com isto

8
De que me serve que esse homem
tenha sofrido se eu sofro agora?*

9
Marta & Maria acopladas fundam
uma firma no firmamento

10
Eu louvo o meu tempo de santos
computadores, ó 70! x 7!

oh contable entre los contables

5
Sangre que fue vino que fue agua
donde nadan mil peces
que fueron un solo pez
alimentado con pan repartido a trocitos
el amor no se cuenta, oh escritoras de escritos

6
No cuenten conmigo para usar
la jerga de Marie Claire²⁴⁵
y la chaqueta de Courrèges²⁴⁶

7
El mártir pide prestado el paño de la Verónica²⁴⁷
autorretrato entre los autorretratos alta costura
y así mezclo a Cristo con esto

8
¿De qué puede servirme que aquel hombre
haya sufrido, si yo sufro ahora?*

9
Marta & María acopladas fundan
una empresa en el firmamento

10
Yo alabo mi tiempo de santos
ordenadores, oh 70! X 7!²⁴⁹

²⁴⁵ *Marie Claire* es una revista femenina mensual iniciada en Francia en 1937 pero también distribuida en otros países con ediciones específicas para sus idiomas. La temática de *Marie Claire* es “Más que una Cara Bonita”.

²⁴⁶ André Courrèges es un diseñador de moda francés nacido en 1923 reconocido esencialmente por sus diseños ultramodernos. Courrèges le otorgó a la indumentaria femenina una mayor simplicidad, con prendas que permiten una mayor libertad y comodidad. Las formas de sus diseños son geométricas: se basan en cuadrados, trapezoides y triángulos. En 1965, lanzó una campaña denominada “Era espacial” que revolucionó el mundo de la moda. El trabajo de André Courrèges ha sido considerado como el de un visionario: instaló un universo radical, personal y polimorfo en el mundo de la moda.

²⁴⁷ Según la tradición católica, Verónica fue la mujer que, durante el Viacrucis, tendió a Cristo un velo, lienzo o paño (el paño de Verónica, lienzo de Verónica o velo de Verónica) para que enjugara su sudor y sangre. En la tela quedaron milagrosamente impresas las facciones del Redentor (el Santo Rostro). Esta escena no se encuentra en la Biblia. Se le suele rendir culto por su vinculación con la figura de Cristo y es muy común su representación pictórica o escultórica portando el paño.

²⁴⁸ Tal como la propia autora indica, estos son los dos versos finales del poema “Cristo en la cruz” de la última obra poética de Jorge Luis Borges, *Los conjurados* (1985). Utilizamos los versos de Borges retirados de las *Obras Completas*, vol. 3, Emecé, Barcelona, 1999, p. 475. Preguntas sin respuestas de un Borges ciego, llegado al final de su vida, el poeta recuerda en el prólogo de este libro dictado: “al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. La belleza no es privilegio de unos cuantos nombres ilustres”.

(o meu martírio branco consiste em louvar
o que não interessa nem ao Menino Jesus)

*J.L. Borges

(mi martirio blanco consiste en alabar lo que no interesa
ni a Dios)

*J.L. Borges

I
Não há mais
mundos
este chega
e sobeja

O fruto proibido
era a cereja

O Eden fechou
para mudança
de ramo

Não estás comigo
no jazigo

II
Todos os poetas
têm uma arca

Todos os poetas
têm uma arca
frigorífica

A arca de Pessoa
era frigorífica
A de Noé não

I
No hay más
mundos
con este basta
y sobra

El fruto prohibido
era la cereza

El Edén cerró
para cambiar
de ramo

No estás conmigo
en la tumba

II
Todos los poetas
tienen un arca²⁵⁰

Todos los poetas
tienen un arca
congeladora

El arca de Pessoa
era congeladora²⁵¹
La de Noé²⁵² no

²⁴⁹ *Setenta veces siete* es la expresión utilizada por Jesús al contestar a la pregunta hecha por Pedro: "Señor, si mi hermano me ofende, ¿cuántas veces lo tengo que perdonar? ¿Hasta siete veces? Jesús le contesta: No te digo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete" (*Evangelio según San Mateo* 18, 21-19,1), subrayando la necesidad de perdonar verdaderamente.

²⁵⁰ El poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935), uno de los mayores poetas de la literatura portuguesa y mundial, acarreó, a lo largo de su vida, un arcón que le acompañó en sus muchas mudanzas y en el que iba guardando, en un orden a veces indescifrable, los miles de papeles que contenían escritos suyos que no publicó. Tras su muerte, en 1935, el baúl quedó en la casa de su hermana, en Lisboa, que lo conservó casi intacto durante décadas. Pessoa dejó cerca de 25.000 documentos en ese baúl mágico que, entre otras cosas, encerraba hojas sueltas, cartas, carpetas con libros inconclusos, poemarios, escritos inclasificables, reflexiones, cuadernos, semi-diarios, confesiones, estrofas, los sobres que contenían el *Libro del desasosiego* y hasta un arranque de novela policiaca que Pessoa no terminó. El baúl aún esconde aparentes joyas que van siendo publicadas. Enfatizamos la labor de Jerónimo Pizarro y Jorge Uribe, entre otros importantes críticos/compiladores de la obra pessoana inédita.

²⁵¹ El arca de Pessoa es, de hecho, congeladora pues mantuvo preservados, durante años, los escritos de este poeta "plural como el universo".

²⁵² El *Arca de Noé* es un relato de la Biblia hebrea, en el que se cuenta como, por orden de Yahvé, el patriarca Noé construye una embarcación para su salvación y la de su familia quienes, preservados del diluvio universal, luego repoblarían la Tierra con su descendencia. Se encuentra

graças a Deus

gracias a Dios

◆
12 HAIKAI

Tiraram as duas cobras
de ferro
que estavam à porta
da pastelaria Paraíso
na Alexandre Herculano

Nos quintais
das traseiras
há limoeiros
e nespereiras

A avó Zé e a tia Paulina
nasceram e morreram
na mesma cama

A lavadeira chamava-se
Guilhermina Rosa
(abraçei-me à roupa lavada
a chorar)

O procurador da senhoria
moveu uma acção de despejo
à avó Zé

A Maria guardava
as fotografias dos namorados
numa caixa de sapatos

A Lourdes batia
na Neva

A avó Zé emprestou
uma cómoda à Malheiros
a Malheiros nunca a devolveu

Kermesse de Paris
Paris em Lisboa

◆
12 HAIKAI²⁵³

Sacaron las dos serpientes
de hierro
que estaban delante
de la pastelería Paraíso
en la calle Alexandre Herculano

En los huertos
traseros
hay limoneros
y nísperos

La abuela Zé y la tía Paulina
nacieron y murieron
en la misma cama

La lavandera se llamaba
Guilhermina Rosa
(he dado un abrazo a la ropa lavada
llorando)

El procurador de la propietaria
inició una acción de desahucio
contra la abuela Zé

María guardaba
las fotos de sus novios
en una caja de zapatos

Lourdes pegaba
a Neva

La abuela Zé prestó
una cómoda a Malheiros
Malheiros nunca se la devolvió

Kermesse de París
París en Lisboa²⁵⁴

tanto en los textos sagrados del judeocristianismo (la Torah y el Antiguo Testamento) como en el Corán.

²⁵³El *Haikai* es una de las formas de la poesía tradicional japonesa considerada como uno de sus pilares. Nace de la separación de los tres primeros versos del *tanka* y se compone de 3 versos blancos de 5, 7 y 5 sílabas. Del *Haikai* han nacido otros dos géneros: el *Haiku* y el *Haikai-no-Renga*. El *Haiku* describe generalmente los fenómenos naturales, el cambio de las estaciones y la vida cotidiana. Su estilo se caracteriza por la naturalidad, la sencillez, la sutileza, la austeridad, la aparente asimetría que sugiere la libertad y, con esta, la eternidad.

²⁵⁴Referencia al centro comercial localizado en el barrio central lisboeta Chiado. Tienda emblemática de la capital portuguesa que, a partir de 1888, empezó por ofrecer a la sociedad lisboeta la moda parisina.

A tia Balbina
era preta

Às quintas-feiras
jogava-se a sueca
com a tia Ermelinda
e uma maria

Mascarei-me de dama antiga
e subi ao palco do Politeama



AS DUAS IRMÃS CHOLMONDELEY DA TATE
GALLERY

Biodegradáveis como a arte

Macabras como fotocópias
de Maria e do bebé

Limão do Entroncamento
dupla esfinge
para os turistas

Quatro trompas de Falópio contentes
que nem ratos

(Eram gémeas
e deram à luz
no mesmo dia
do século XVII)



La tía Balbina
era negra

Los jueves
jugaba a naipes²⁵⁵
con la tía Ermelinda
y una tal maria²⁵⁶

Me disfracé de dama antigua
y subí al palco del Politeama²⁵⁷



LAS DOS HERMANAS CHOLMONDELEY DE LA TATE
GALLERY²⁵⁸

Biodegradables como el arte

Macabras como fotocopias
de María y del bebé

Limón de Entroncamento²⁵⁹
doble esfinge
para los turistas

Cuatro trompas de Falopio contentas
como ratones

(Eran gemelas
y dieron a luz
en el mismo día
del siglo XVII)



²⁵⁵El juego de naipes en el texto portugués es “la sueca”, un juego de cartas típico en Portugal.

²⁵⁶Nombre propio en minúscula como en el texto portugués.

²⁵⁷El teatro Politeama de Lisboa fue construido en 1913 a partir de una idea de Luís António Pereira que pretendía dar a Lisboa una nueva sala donde la música y el teatro sirviesen al público. Actualmente y desde 1991 con Filipe La Féria se asisten a musicales nacionales e internacionales así como a espectáculos de “revista à portuguesa”.

²⁵⁸“The Cholmondeley Ladies” es un cuadro de un pintor anónimo del siglo XVII expuesto en la Tate Gallery de Londres. Se supone que estas “Ladies” pueden ser gemelas ya que, aparte de la inscripción encontrada en el cuadro, están vestidas y peinadas de manera idéntica, cada una con un bebé muy parecido en brazos. La inscripción del cuadro indica que nacieron, se casaron y dieron a luz el mismo día.

²⁵⁹Ciudad portuguesa del distrito de Santarém donde se encuentra la estación de trenes con el mismo nombre. Según la página de la REFER (*Rede Ferroviária Nacional*) este topónimo “deriva do entroncamento que aí se formou, com a junção das Linhas do Norte e do Leste, em 1864. Hans Christian Andersen, Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz, entre outros, se lhe referiram nas suas obras literárias” (2014, <<http://www.refer.pt/MenuPrincipal/Passageiros/EstacoesnaRede/Estacao.aspx?stationid=9434009>>).

ALMOÇO DO TROLHA

Pobríssimos
as cabeças cortadas
mas tão felizes
homem mulher e bebé
de um tijolo
do patrão
fizeram um assento
o Estado Novo impede-os
de tirar os sapatos
o Partido Comunista também
desce sobre eles
o Espírito Santo
do almoço
vão comer língua?

ALMUERZO DEL ALBAÑIL

Pobrísimos
las cabezas cortadas
pero tan felices
hombre mujer y bebé
de un ladrillo
de su patrón
hicieron un asiento
el Estado Novo²⁶⁰ les impide
sacarse los zapatos
el Partido Comunista también
baja sobre ellos
el Espíritu Santo
del almuerzo
¿van a comer lengua?²⁶¹

METEREOLÓGICA

para o José Bernardino

Deus não me deu
um namorado
deu-me
o martírio branco

METEREOLÓGICA

para José Bernardino

Dios no me ha dado
un novio
me ha dado
el martirio blanco

²⁶⁰El “Estado Novo” corresponde al período dictatorial vigente en Portugal entre 1933 y 1974.

²⁶¹El descenso del Espíritu Santo y la lengua del almuerzo nos reenvían a la fiesta católica de Pentecostés. El Pentecostés es una de las más importantes fiestas religiosas celebrada cincuenta días después de la Pascua y que pone término al período pascual. Etimológicamente, la palabra proviene del latín *Pentecoste*, y esta a su vez del griego *πεντηκοστή* (pentecosté) y significa quincuagésimo. Los judíos celebran el Pentecostés cincuenta días después de la Pascua del Cordero y en él conmemoran el encuentro entre Dios y Moisés en el monte Sinaí, con motivo de la entrega de la Ley al pueblo de Israel. El suceso se narra en el Antiguo Testamento, en la parte del Éxodo, a partir del capítulo XIX. Los judíos también llamaban al Pentecostés Fiesta de las Semanas, porque su celebración tenía lugar siete semanas después de la Pascua o Fiesta de las Mieses, en agradecimiento a Dios por el fruto de las cosechas. El Pentecostés, además, celebra el nacimiento de la religión de Moisés, es decir, del judaísmo. Los cristianos celebran en el Pentecostés la Venida del Espíritu Santo, que tuvo lugar, según la Biblia, el quincuagésimo día después de la Resurrección de Jesucristo. El Nuevo Testamento relata el descenso del Espíritu Santo durante una reunión de los Apóstoles en Jerusalén (*Hechos de los Apóstoles*, II), acontecimiento que marcaría el nacimiento de la Iglesia católica y la propagación de la fe cristiana gracias, en particular, al don de lenguas. Por ello, la Iglesia dedica la semana del Pentecostés en honor al Espíritu Santo, pero también celebra la Consagración de la Iglesia. Según el texto bíblico: “Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse. Había en Jerusalén hombres piadosos, que allí residían, venidos de todas las naciones que hay bajo el cielo” (*Hechos de los Apóstoles* II, 1-5).

de não o ter

Vi namorados
possíveis
foram bois
foram porcos
e eu palácios
e pérolas

Não me queres
nunca me quiseste
(porquê, meu Deus?)

A vida
é livro
e o livro
não é livre

Choro
chove
mas isto é
Verlaine

Ou:
um dia
tão bonito
e eu
não fornico

de no tener novio

Vi novios
posibles
fueron bueyes
fueron cerdos
y yo palacios
y perlas

No me quieres
nunca me has querido
(¿por qué, Dios mío?)

La vida
es libro
y el libro
no es libre

Lloro
llueve
pero esto es
Verlaine²⁶²

O:
un día
tan bonito
y yo
no fornico

◆
(dar o corpo ao Manifesto Comunista)

◆
(descubrir el cuerpo Comunista)²⁶³

1
O burro puxa
o carro
o carro puxa
o burro
graças ao atrito
que resolve tudo
do sexo ao ciclotrão
o carro anda
o burro anda
e a lei da acção-reacção

1
El asno empuja
el coche
el coche empuja
al asno
gracias a la fricción
que todo lo soluciona
del sexo al ciclotrón²⁶⁴
el coche anda
el asno anda
y la ley de la acción-reacción²⁶⁵

²⁶²Referencia al poema del francés Paul Verlaine “Il pleure dans mon coeur” especialmente a los dos primeros versos “Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville” (*Romances sans paroles*, 1873).

²⁶³Transformación de la expresión idiomática portuguesa “dar o corpo ao manifesto” (“descubrir el cuerpo”) que significa sacrificarse para conseguir algo, a la cual la poetisa añade el título del libro teórico del comunismo escrito por los fundadores del socialismo científico, Karl Marx y Friedrich Engels. Así, el *Manifiesto Comunista* fue publicado por primera vez en 1848 y representa, históricamente, uno de los tratados políticos de mayor influencia mundial.

²⁶⁴Acelerador de partículas.

²⁶⁵La Ley de acción-reacción es conocida como la tercera ley de Newton ya que fue la tercera que formuló. Recordemos que Isaac Newton formula tres leyes que rigen la Dinámica de una partícula

não é violada
mas esta história
está mal contada

2
(não podemos ser invejosas)

A galinha
da minha vizinha
é melhor
que a minha?
sim
é uma maravilha!
mas a minha galinha
é outra maravilha

3
Associações de ideias
precioso pão nosso
de cada dia
nos dai hoje

4
O iconoclasta
restaura o ícone

5
Que fazem
as mulheres?
masturbam-se
com colheres

(dedico este texto a Che Guevara)

no es violada
pero esta historia
está mal contada

2
(no podemos ser envidiosas)

¿La gallina
de mi vecina
es mejor
que la mía?
sí
¡es una maravilla!
pero mi gallina
es otra maravilla²⁶⁶

3
Asociaciones de ideas
precioso pan nuestro
de cada día
dánoslo hoy²⁶⁷

4
El iconoclasta
restaura el icono

5
¿Qué hacen
las mujeres?
se masturban
con cucharas

(dedico este texto al Che Guevara)

◆
Se um dia me saísse
a sorte grande
comprava um jazigo
era o sonho confesso
da tia Paulina
o sonho confesso da Maria
era casar com um homem
mais novo do que ela
para tratar dela
na velhice
o sonho nunca confessado
da Menina Teresa
era ser operada

◆
Si un día me tocasse
el gordo
me compraría un ataúd
era el sueño confesado
de la tía Paulina
el sueño confesado de María
era casarse con un hombre
más joven que ella
para que la cuidara
en la vejez
el sueño nunca confesado
de la Señorita Teresa
era ser operada

o cuerpo rígido. La Ley de acción-reacción formulada por el físico afirma que toda fuerza en la Naturaleza tiene adherente a ella otra fuerza de igual magnitud pero de sentido contrario.

²⁶⁶El proverbio del refranero portugués “la gallina de mi vecina es (siempre) mejor que la mía” enfatiza una de las características del pueblo portugués: la envidia.

²⁶⁷Utilización de partes del Padre Nuestro, oración cristiana de base.

ao coração
a tia Paulina
está num gavetão
obtido a custo
graças à intervenção
de um sobrinho por afinidade
que trabalha na Câmara
da Maria não sei nada
foi despedida por roubo
e por ameaças de assassinato
a Menina Teresa
não morreu do coração
e não chegou a ser operada
a nada

del corazón
la tía Paulina
está en un fêretro
obtenido con dificultad
gracias a la intervención
de un sobrino político
que trabaja en el Ayuntamiento
de María no sé nada
ha sido despedida por robo
y por amenazas de asesinato
la Señorita Teresa
no se ha muerto del corazón
y no ha sido operada
de nada

PREOCUPAÇÃO COM OS MEUS CABELOS

Cobras em vez de cabelos
afugentam os meus pretendentes
quem me dera ter os cabelos lisos
e usar franja
como a Sylvie Vartan
e a Françoise Hardy
Medusa colchão no toucado
Rapunzel de tranças cortadas
pela madrasta e pelo amante
suplico à Dona Lena
que me decapite
Judite Dalila Salomé Vidal Sassoon

PREOCUPACIÓN CON MI PELO

Serpientes en vez de cabellos
ahuyentan a mis pretendientes
ojalá pudiera tener el pelo liso
y usar flequillo
como Sylvie Vartan
y Françoise Hardy
Medusa colchón en el tocado²⁶⁸
Rapunzel de trenzas cortadas
por la madrasta y por el amante
suplico a Doña Lena
que me decapite
Judith Dalila Salomé Vidal Sassoon²⁶⁹

²⁶⁸ Utilización de la figura mitológica de Medusa, monstruo ctónico con serpientes en vez de pelo, que convertía en piedra los que la miraban a los ojos. Al lado del pelo de Medusa, surge el flequillo puesto en boga por las francesas de los años yé-yé, siendo las cantantes Sylvie Vartan y Françoise Hardy, dos de las más populares de los años 60. La música yé-yé supuso una novedad en muchos sentidos. Para empezar, fue el primer movimiento musical encabezado mayoritariamente por chicas: las jóvenes de la época se vieron reflejadas, por primera vez, en sus ídolos; las cantantes eran adolescentes como ellas y las letras de las canciones hablaban de temas conocidos. Las chicas yé-yés eran muy jóvenes e inocentes siendo que la mayoría de las canciones hablaban del primer amor como *Tous les garçons et les filles* de Françoise Hardy o *Un jour comme un autre* de Brigitte Bardot.

²⁶⁹ Sigue con el pelo mágico de Rapunzel y sus trenzas cortadas por la malvada hechicera. El tópico de la mujer malvada ha adoptado diferentes simbologías a lo largo de la historia del arte. Hay, por ejemplo, seres abstractos tomados de leyendas y mitologías como las gorgonas, medusas, lamias, harpías, sirenas. Judith, Dalila, Salomé, tal como Lilith o Eva, pertenecen ya a otro tipo de imagen femenina malvada, no abstracta sino con nombre propio, que detienen un poder castrador, anulando la fuerza vital de los hombres que seducen. La historia de Judith y Holofernes aparece en el Viejo Testamento, en el *Libro de Judith*. Se trata de una hermosa viuda que seduce a Holofernes, general asirio que planeaba destruir la ciudad de Betulia de la cual era originaria, el cual decapita llevando su cabeza en una canasta. Respecto a Dalila, cuya historia puede hallarse en el bíblico *Libro de los Jueces*, era una mujer del valle de Soreq a la que Sansón, un hebreo que poseía una fuerza extraordinaria, amaba. Los filisteos, enemigos de Israel, se dirigieron a Dalila para descubrir el secreto de la fuerza de Sansón. Cuando Sansón le reveló su secreto (su fuerza tenía relación con sus cabellos) Dalila lo traicionó y, mientras dormía, le cortó el pelo, sacándole la fuerza y volviéndolo impotente. Según la tradición, Salomé, mujer de gran belleza, bailó para su padrastra Herodes, el cual se ofreció a concederle el premio que ella deseara. Siguiendo las instrucciones de su madre, Salomé pidió la cabeza de San Juan Bautista,

me valham
o turíbulo da minha alcova
é varrido no chão
e deitado fora
pela Paula
a minha mãe mete-lhe
a gorjeta no bolso da bata
cumprido o sacrifício ritual
e eu Joana d’Arc
Maria Antonieta mártir das modas
arrefeço na Escola Politécnica



«Yo fui Walt Whitman.»
J.L. BORGES, «Camden, 1892»

Eu fui
tu foste
ele foi
todos se foram
embora
eles foram
eles foram-se
embora
ir e ser
como os apóstolos
que eu sou uma

Linda Evangelista

me valgan
el turíbulo de mi alcoba
es barrido
y tirado
por Paula
mi madre le pone
la propina en el bolsillo de la bata
tras cumplirse el sacrificio ritual
y yo Juana de Arco
María Antonieta mártir de las modas
cojo frío en la Escuela Politécnica²⁷⁰



«Yo fui Walt Whitman.»
J.L. BORGES, «Camden, 1892»²⁷¹

Yo fui
tú fuiste
él fue
todos se fueron
para afuera
ellos fueron
ellos se fueron
para afuera
ir y ser
como los apóstoles
porque yo soy una

Linda Evangelista²⁷²

que le fue entregada “en bandeja de plata”. Lado a lado con estas figuras femeninas surge Vidal Sassoon (1928-2012) peluquero y empresario inglés recordado por haber creado un corte de pelo simple y geométrico, inspirado en el movimiento Bauhaus.

²⁷⁰ Juana de Arco, Jeanne d’Arc (1412-1431), fue una heroína militar y santa francesa que, tras oír voces, se fue a la ciudad de Orléans para liberar Francia de la ocupación. María Antonia Josefa Juana de Habsburgo-Lorena (1755-1793), más conocida bajo el nombre de María Antonieta de Austria, fue una archiduquesa de Austria y reina consorte de Francia y de Navarra. Se casó en 1770 con el entonces delfín y futuro Louis XVI, en un intento por estrechar los lazos entre dos enemigos históricos. Con la revolución de 1789 y la caída del Rey, Marie Antoinette es puesta a disposición judicial ante el Tribunal Revolucionario siendo guillotizada y enterrada en el cementerio de la Madeleine con la cabeza entre las piernas.

²⁷¹ Jorge Luis Borges (1899-1986) dedicó al escritor estadounidense Walt Whitman (1819-1892) tres ensayos y un poema breve. El soneto titulado “Camden, 1892”, incluido en un libro de 1964 “El otro, el mismo”, cuyo tema es otra variación sobre el concepto de identidad, muestra a un Whitman esperando su fin, en su casa, con la extrañeza de que su rostro sea, de alguna manera, el mismo, y con la sorpresa de que este moribundo siga celebrando la vida: “Piensa, ya sin asombro, que esa cara / es él. La distraída mano toca / la turbia barba y saqueada boca. / No está lejos el fin. Su voz declara: / Casi no soy, pero mis versos ritman / la vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman.” Aunque parezcan escritores antitéticos, les une la idea de que el hombre es múltiple, o mejor, que el hombre es, al mismo tiempo, todos los hombres.

²⁷² Conocida modelo canadiense que, al lado de otras modelos famosas, formó parte del grupo de las Supermodelos que, a finales de los años 80, cambiaron el rostro de la moda. También famosa por su visual camaleónico, cambiando muy frecuentemente de corte y color de pelo.

ide pois a dois
e dois
porque não
há nada
como bem
acompanhada

idos pues dos
a dos
porque no
hay nada
como bien
acompañada



A solidão
de Adão
antes da criação
de Eva
devia ser
terrível
mas a minha
é bem pior
os homens
que escreveram
o Génesis
não pensaram
que Adão
em vez de saudar
Eva
com um grito de júbilo
a mandasse embora
com sete pedras na mão
mas eu acho
que foi
o que me aconteceu
temendo isso
Deus
não me deu
o papel de Eva
nem o de Maria
porque também
S. José
me tinha corrido
a pontapé

La soledad
de Adán
antes de la creación
de Eva
debía de ser
terrible
pero la mía
es mucho peor
los hombres
que han escrito
el Génesis
no han pensado
que Adán
en vez de saludar
a Eva
con un grito de júbilo
la echase de ahí
con siete piedras en la mano
pero yo creo
que ha sido
lo que me pasó
por temerlo
Dios
no me ha dado
el papel de Eva
ni el de María
porque también
San José
me habría echado
a patadas²⁷³



PRÉMIOS E COMENTÁRIOS

PREMIOS Y COMENTARIOS

A avó Zé e a tia Paulina
deram-me os parabéns
e disseram
agora já é uma senhora!
a Maria disse
parabéns por quê?
é uma porcaria!
quanto a comentários

La abuela Zé y la tía Paulina
me felicitaron
y me dijeron
¡ahora ya es usted una señora!
María dijo
felicidades ¿por qué?
¡es una porquería!
respecto a los comentarios

²⁷³El libro del Génesis describe el origen y la creación del mundo, del hombre y de la vida en general. Así es narrada la historia de los primeros seres humanos, Adán y Eva, según las creencias judía, cristiana y musulmana. Según la Biblia y el Corán, Adán fue creado primero y de su costilla habrá sido creada la mujer, Eva. Referenciados están, del mismo modo, la pareja base del cristianismo, José y María, padres humanos de Jesucristo.

a poesia e a menarca
são parecidas

*

Em 72 recebi
o prémio literário
dos pensos rápidos Band-Aid
o prémio foi uma bicicleta
às vezes penso
que me deram uma bicicleta
para eu cair
e ter de comprar pensos rápidos
Band-Aid
é o que penso dos prémios literários
em geral

◆

para o Dragan Becirovic

A paixão
não precisa
de pão

A paixão
é um espinho
no coração

A paixão
quer
a mão

Era uma vez
uma paixão
tão boa
que com a mão
dava pão
ao coração

*

Quero
a tua mão

Não quero
contos

Era uma vez
uma donzela
que achou
uma mão
decepada
Pelo caminho
achou
um pastor
cheio de dor
porque um malfeitor
lhe tinha cortado
uma mão
para lhe roubar

la poesía y la menarquia
se parecen

*

En el 72 recibí
el premio literario
de las tiritas Band-Aid
el premio fue una bicicleta
a veces pienso
que me dieron una bicicleta
para que me cayera
y tuviera que comprar tiritas
Band-Aid
es lo que pienso de los premios literarios
en general

◆

para Dragan Becirovic

La pasión
no necesita
pan

La pasión
es una espina
en el corazón

La pasión
quiere
la mano

Érase una vez
una pasión
tan buena
que con la mano
daba pan
al corazón

*

Quiero
tu mano

No quiero
cuentos

Érase una vez
una doncella
que encontró
una mano
cortada
En el camino
encontró
a un pastor
lleno de dolor
porque un malhechor
le había cortado
una mano
para robarle

um anel
A donzela
pregou a mão
ao braço
do pastor
E a dor
do pastor
ainda foi
maior

un anillo
La doncella
clavó la mano
en el brazo
del pastor
Y el dolor
del pastor
fue aún
peor

◆

MONUMENTA HENRICINA

◆

MONUMENTA HENRICINA²⁷⁴

Tu tens o cargo de receber
as coisas que são apartadas
por minha alma
pois a ti foi dada de sesmaria
certa terra maninha

Tú tienes el encargo de recibir
las cosas que mi alma
aparta
pues a ti ha sido entregada por encomienda²⁷⁵
cierta tierra yerma²⁷⁶

²⁷⁴Título de un volumen que celebra el quinto centenario de la muerte del Infante D. Henrique. Henrique, apodado El Navegante, (1394-1460), uno de los protagonistas de la política portuguesa de la primera mitad del siglo XV y del inicio de la Era de los Descubrimientos en Portugal. En 1414, convence a su padre para montar una campaña en conquista de Ceuta. La ciudad fue conquistada en agosto de 1415, otorgando al reino de Portugal el dominio del comercio que la ciudad ostentaba. Ese mismo año fue nombrado caballero y recibió el título de duque de Viseu. Lagos, en el Algarve, se convirtió en un lugar de construcción naval gracias a su puerto. Desde allí partieron expediciones de la casa del infante Henrique. Uno de los primeros resultados fue el reconocimiento y, a partir de 1425, la colonización del archipiélago de Madeira por João Gonçalves Zarco y Tristão Vaz Teixeira. El 25 de mayo de 1420, Henrique fue nombrado Gran Maestre de la Orden de Cristo, que sucedió a la Orden del Temple, cargo que ostentaría hasta el final de su vida. En 1426, sus navegantes descubrían las primeras islas Azores posiblemente por Gonçalo Velho Cabral, que también fueron colonizadas por los portugueses.

²⁷⁵En 1375 Fernando I (1345-1383), rey de Portugal, establece la ley de las Sesmarías (Lei das Sesmarias), una ley para estimular el desarrollo de la agricultura, por la que se obligaba a poner en cultivo las tierras incultas y se incentivaba el trabajo en el campo. El singular “sesmaria”, utilizado en el poema de Lopes, se relaciona con la concesión de tierras en el Brasil colonizado por parte del gobierno portugués con la intención de promover la agricultura, la cría de ganados y más tarde el extractivismo vegetal, expandiendo la cultura del café y del cacao. Al mismo tiempo, servía para poblar el territorio y recompensar a nobles, navegantes o militares, por servicios prestados a la corona portuguesa. El sistema de sesmarías en el Brasil colonial era un prolongamiento del sistema jurídico portugués, establecido por la ley de 1375. En la América colonial española fueron llamadas “encomiendas”, término que empleamos en la traducción.

²⁷⁶El término “maninha”, utilizado en el texto de origen, cuando asociado a la tierra, se refiere a una tierra infértil. Es también el título de un poema del escritor portugués Miguel Torga (1907-1955) conocido por cantar el hombre universal y sus relaciones con la tierra y el mundo. “Terra Maninha” es el título dado a un corto poema presente en el libro de 1950, *Cântico do Homem*, que a continuación citamos: “Se é um poema fraterno que pedis, / Arrancai-o de mim, escavando-lhe a raiz, / E plantai-o no vosso coração. // Nunca pegou nenhum? Tão infeliz / Era o terreno da plantação!”. Optamos por sustituir este adjetivo, con evidente carga literaria, por el adjetivo “yerma” que, para un lector castellano, expresa, igualmente, una fuerte connotación artística. En este sentido, conviene citar el poema trágico *Yerma* de Federico García Lorca (1934) puesto en escena, por primera vez, en Madrid. Tal como definida por el propio autor, *Yerma* es “la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad” dentro de ese dramático juego universal en el que se mueven las criaturas lorquianas: la oposición entre las fuerzas de la vida, con su destino de libertad, y la opresión que sobre esas fuerzas se vuelca, incluso hasta llegar a la muerte. La mujer

para em ela fazer çumagral
porque tu meu servidor
és o meu contador
dou-te pois o recebimento
dos dez reais
que são para Ceuta
assim tens tu o cargo do recebimento
do nosso tesouro
em a dita cidade
e seu termo

para que la cultives como un zumacal²⁷⁷
porque tú mi servidor
eres mi contador
te doy pues el recibo
de los diez reales²⁷⁸
que son para Ceuta²⁷⁹
así tendrás tú el encargo de recibir
nuestro tesoro
en la dicha ciudad
y su término

◆
(santa amarrada a uma árvore,
pendurada da árvore, que está na igreja
de S. João de Almedina, em Coimbra)

◆
(santa atada a un árbol,
colgando del árbol, que está en la iglesia
de S. João de Almedina²⁸⁰, en Coimbra)

Agora que tudo
está acabado
sei que o mundo
está errado
de braços atados
não posso dar abraços

Ahora que todo
ha acabado
sé que el mundo
está equivocado
con los brazos atados
no puedo dar abrazos

española, a principios del siglo XX, parece estar condenada a las labores domésticas y a la maternidad. *Yerma*, nombre de la protagonista de la pieza, tiene un único proyecto en el que se entremezclan el deseo personal y el mandato social de ser madre. Un matrimonio sin deseo ni amor, un marido estéril, la presencia de un antiguo pretendiente, se combinan para desarrollar un argumento teñido de tragedia y sutil crítica a una identidad femenina intrínsecamente ligada al orden social establecido. García Lorca calificó la obra de poema trágico y en la que desarrolló con mayor amplitud y relieve un tema central: el de la esterilidad y fecundidad. *Yerma*, mujer estéril, que lucha desesperadamente defendiendo su verdad, cada vez se vuelve más conflictiva hasta consumarse. El desenlace final, la muerte del marido, es la última defensa de su sueño imposible y una afirmación rotunda de su destino trágico ante la ciega fatalidad. Esta imagen de una mujer sumisa pero, al mismo tiempo, protagonista de su destino convierte *yerma* en un adjetivo/nombre múltiple en las relaciones que permite establecer, sea en una perspectiva feminista, sea cuando empleado en la poesía de Adília Lopes. Así, en el poema de la portuguesa, “*yerma*” es la tierra dada para que fructifique, para abolir la esterilidad del terreno infértil.

²⁷⁷El verso “para em ela fazer çumagral” presenta la palabra “çumagral” que no consta del Diccionario de la Lengua Portuguesa. No obstante y teniendo en cuenta el contexto de la escritura adilianiana con sus usuales juegos fonéticos, encontramos “sumagral” fonéticamente idéntica a esta última y cuya traducción en castellano es zumacal, es decir, una tierra plantada de zumaques, un arbusto cuyo fruto se parece a la uva. El origen del castellano *zumacal* o del portugués *sumagral* es idéntico y proviene, según el Diccionario de la Real Academia Española, “del ár. hisp. *summāq*, este del ár. clás. *summāq*, y este del arameo *summāq*, rojo, por el color de sus semillas” (Diccionario online de la RAE). Pensamos que la grafía “çumagral”, propuesta por la poetisa, puede destinarse a dar la sensación de una palabra de portugués antiguo, perfectamente de acuerdo con el tono de este poema.

²⁷⁸El real, plural reais (“reales”) es la antigua unidad monetaria de Portugal y Brasil. Actualmente sigue siendo la moneda de curso legal en Brasil.

²⁷⁹Ver la nota número 273.

²⁸⁰Es de 1083 la referencia más antigua a la Iglesia de São João de Almedina, hoy Museo Nacional de Machado de Castro. Entre 1128 y 1131 fueron realizadas obras durante las cuales fueron evidenciados vestigios escasos pero importantes de la iglesia románica.

de braços por atar
 também não pude
 mas talvez tudo mude
 no outro mundo
 e o outro mundo
 seja no fundo
 e não em cima
 o maior mal
 é não poder dançar
 por por azar
 não ter par
 não é não poder dançar
 por ter os pés no ar
 nem é não ter pés
 sem pés e ao colo
 vai-se de Pólo a Pólo

con los brazos sin atar
 tampoco pude
 pero tal vez todo cambie
 en el otro mundo
 y el otro mundo
 esté en el fondo
 y no encima
 el mayor mal
 es no poder bailar²⁸¹
 por mala suerte²⁸²
 no tener pareja
 no es no poder bailar
 por tener los pies en el aire
 ni es no tener pies
 sin pies y llevado en brazos
 se va de Polo a Polo²⁸³

²⁸¹ Este verso nos hace pensar en el famoso slogan atribuido a la anarquista feminista Emma Goldman: “If I can’t dance, it’s not my revolution! If I can’t dance, I don’t want your revolution! If I can’t dance, I don’t want to be part of your revolution. A revolution without dancing is not a revolution worth having. If there won’t be dancing at the revolution, I’m not coming.” Emma Goldman (Kaunas, 1869 – Toronto, 1940) fue un anarquista lituana de origen judío conocida por sus escritos y manifiestos libertarios y feministas, una de las pioneras en la lucha por la emancipación de la mujer, dando especial énfasis a la emancipación sexual que representaba para Goldman uno de los objetivos principales de cualquier movimiento revolucionario. En 1936, Goldman colaboró con el gobierno español republicano en Londres y Madrid durante la Guerra Civil española. Participó en la revolución social, en las colectividades agrícolas y formó parte de Mujeres Libres. Escribió varias obras entre ellas *Anarquismo y otros ensayos* en el que plantea la cuestión sexual y la necesidad de un movimiento independiente de mujeres. Sin embargo, Alix Kates Shulman, en un artículo de 1991, publicado en la *Women’s Review of Books*, titulado “Dances with Feminists”, subraya que el error común de atribuir esta reflexión a Goldman se debe, precisamente, al slogan que ella mismo había propuesto: “in fact, though the sentiment is indeed Emma Goldman’s, one she frequently pronounced and acted upon, she wrote none of the above, notwithstanding that each of these versions and more has been attributed to her on buttons, posters, banners, T-shirts, bumper stickers, and in books and articles, for nearly twenty years. Here, rather, is what she did say, in her 1931 autobiography *Living My Life*: ‘At the dances I was one of the most untiring and gayest. One evening a cousin of Sasha [Alexander Berkman], a young boy, took me aside. With a grave face, as if he were about to announce the death of a dear comrade, he whispered to me that it did not behoove an agitator to dance. Certainly not with such reckless abandon, anyway. It was undignified for one who was on the way to become a force in the anarchist movement. My frivolity would only hurt the Cause. I grew furious at the impudent interference of the boy. I told him to mind his own business, I was tired of having the Cause constantly thrown into my face. I did not believe that a Cause which stood for a beautiful ideal, for anarchism, for release and freedom from conventions and prejudice, should demand the denial of life and joy. I insisted that our Cause could not expect me to become a nun and that the movement should not be turned into a cloister. If it meant that, I did not want it. ‘I want freedom, the right to self-expression, everybody’s right to beautiful, radiant things’. Anarchism meant that to me, and I would live it in spite of the whole world-prisons, persecution, everything. Yes, even in spite of the condemnation of my own comrades I would live my beautiful ideal’ [*Living My Life* (New York: Knopf, 1934), p. 56]. As I may, inadvertently and indirectly, bear some responsibility for the extrapolation from authentic text to familiar paraphrase, I would like to confess and set the record straight” (1991).

²⁸² En el texto portugués la expresión es “por por azar”. Eliminamos la repetición de la preposición en la lengua de llegada, dado el elevado grado de incompreensión para un lector castellano.

²⁸³ “sem pés e ao colo / vai-se de Pólo a Pólo” son los dos versos que traducimos por “sin pies y llevado en brazos / se va de Polo a Polo” privilegiando el sentido y no tanto la métrica ni el juego fonético entre la aliteración en [p] (“pés /Pólo”) y [olu] (“colo / Pólo”).

medito e levito
porque soffro
porque morro
em vez de par
tive carrascos
em vez de dança
desconfiança
e agora que morro
penso que
sempre morri
sofrer é morrer
viver é ser feliz
uma vaca eleva-se no ar
e isso é um prodígio
a vaca espanta-se
e não gosta
quer as quatro patas no chão
quer o bafo da terra
quer as ervas
prodígios e martírios
não são chãos nem lhanos
são enganos
nada como estar deitada
numa cama lavada
com almofada
e de mão dada
é o amor que nos salva
não a palma
ou as palmas
o zum-zum dos besouros
à volta dos louros da coroa
atordoa a santa
como uma droga boa
para entorpecer
para não ser

medito y levito
porque sufro
porque muero
en vez de pareja
he tenido verdugos
en vez de danza
desconfianza
y ahora que me muero
pienso que
siempre me he muerto
sufrir es morir
vivir es ser feliz
una vaca se eleva en el aire
y eso es un prodigio
la vaca se espanta
y no le gusta
quiere las cuatro patas en el suelo
quiere el aliento de la tierra
quiere las hierbas
prodigios y martirios
no son ni terrestres ni planos
son engaños
nada mejor que acostarse
en una cama lavada
con una almohada
y dándose las manos
es el amor lo que nos salva
no la palma
o las palmas
el zum-zum de los abejorros
alrededor del laurel de la corona
aturde a la santa
como una droga buena
para aturdirse
para no ser

◆
O PEQUENO ÉCRAN

◆
LA PEQUEÑA PANTALLA

para João Bénard da Costa

para João Bénard da Costa²⁸⁴

Apago a televisão

Apago la televisión

²⁸⁴João Pedro Bénard da Costa (1935-2009) fue un profesor, cinéfilo y escritor portugués. Intelectual activo, presidió a la *Juventude Universitária Católica* entre 1957 y 1958 y fundó la revista *O Tempo e o Modo* en 1963 de la cual ha sido director hasta 1970. Su pasión por el cine lo llevó a participar en el movimiento cineclubista entre 1957 y 1960. En 1964 se estableció en la *Fundação Calouste Gulbenkian*, colaborando en el *Centro de Investigação Pedagógica* hasta 1966 y coordinando el *Sector de Cinema do Serviço de Belas-Artes*, entre 1969 y 1971. En 1980 ha sido nominado subdirector de la Cinemateca Portuguesa y su director entre 1991 y 2009. Bajo el pseudónimo de Duarte de Almeida, ha dado cuerpo a algunas personajes en el cine al aparecer en más de una decena de películas de Manoel de Oliveira y en una película de João de César Monteiro. Autor de varios libros, ha escrito el artículo sobre cine portugués en la *Enciclopédia Einaudi*, incluido en la *História do Cinema Mundial* (2000), coordinada por Gian Piero Brunetta.

quando aparece
a bruxa de Oz
e só a acendo
quando calculo
que a bruxa
já se foi embora
não suporto filmes
com animais
como os da Lassie
porque sofro muito
com a sorte dos animais
mas gosto muito
do Skippy, o canguru
e do Daktari

cuando aparece
la bruja de Oz²⁸⁵
y sólo la pongo
cuando creo
que la bruja
ya se ha ido
no soporto las películas
de animales
como las de Lassie²⁸⁶
porque sufro mucho
con la suerte de los animales²⁸⁷
pero me gustan mucho
Skippy, el canguro
y Daktari²⁸⁸

²⁸⁵*El maravilloso mago de Oz* es un libro de literatura infantil escrito por Lyman Frank Baum e ilustrado por W. W. Denslow publicado inicialmente en 1900. Desde entonces, *El mago de Oz* ha sido uno de los libros más editados tanto en Estados Unidos, como en Europa. Este libro, que narra las aventuras de una niña llamada Dorothy Gale en la tierra de Oz, constituye una de las historias más conocidas de la cultura popular norteamericana y ha sido traducido a muchos idiomas. Debe destacarse que fue el primer libro de cuentos infantiles con personajes y lugares típicos de Estados Unidos en una época en la cual todos los cuentos infantiles describían paisajes y personajes europeos.

²⁸⁶Lassie, la perra de raza Rough Collie más famosa del mundo, es el nombre dado a un personaje de ficción que se empleó durante años en películas, series de televisión y libros de aventuras. Este personaje fue encarnado por varias perras descendientes de Pal, el perro que dio vida a Lassie en la saga cinematográfica de los años 40 y que también apareció en determinados episodios de esta serie, antes de fallecer en 1958. En España, la serie original fue estrenada por TVE en 1960 y, a principios de los 90, fue repuesta a través de Tele 5, dentro del programa infantil "Superguay".

²⁸⁷Es interesante notar en estos versos sobre el sufrimiento que causa "la suerte de los animales" una actitud *especista* de Adília Lopes que es una constante en su obra. Aunque, desde la Antigüedad, los pensadores consideraron en sus reflexiones la relación desigual que los humanos establecen con los animales, es, sobre todo a partir de los años 70 del siglo XX, que la filosofía y la ética cuestionan, de manera sistemática, el estatus del hombre en el mundo y su relación con los animales no humanos. El tratamiento que damos a los animales se convirtió en una de las preocupaciones de la filosofía moral actual. A pesar de la resistencia existente, en ciertos círculos académicos, varios autores abrieron y siguen ampliando la discusión, buscando en sus propuestas la superación del antropocentrismo ético-moral de la filosofía. Una característica común de estas reflexiones es el descubrimiento de una nueva forma de discriminación, el *especismo*, que sería primordial en el tratamiento que la sociedad brinda a los animales, y con ello, de la violencia y el maltrato institucionalizados. El término "especismo", que sería para la especie, lo que es el racismo para la raza, aparece por primera vez en un panfleto homónimo escrito por el psicólogo inglés Richard Ryder, en 1970. Aunque Ryder no defina especismo, indica que es una discriminación que diferencia la moral aplicada a los animales y a los humanos. Cinco años después, en 1975, el filósofo australiano Peter Singer define, por primera vez, el especismo en su obra *Liberación Animal* (1975) como "un prejuicio o actitud parcial favorable a los intereses de los miembros de nuestra propia especie y en contra de los de otras" (28). Singer hace una defensa de la capacidad de sentir dolor que compartimos con los animales, como única fuente de igualdad moral con ellos; de este modo, el sufrimiento de los animales no humanos ha de importarnos moralmente. Como atestigua Fabiola Leyton, investigadora del *Observatori de Bioètica i Dret* de la Universidad de Barcelona, "el valor de esta obra radica en que por primera vez se abre al gran público lo que sucede en las granjas industriales, tanto durante la crianza y matanza del 'ganado de abasto'; así como los secretos de los laboratorios y la vivisección de animales en la biomedicina y la industria cosmética" (2010: 15).

²⁸⁸*Skippy, el canguro* (1966-1970) fue una serie de aventuras australiana protagonizada por Skippy, un canguro huérfano acogido por un guardia forestal y sus dos hijos. La serie fue filmada en el parque nacional de Waratah en Australia, cosechando un gran éxito de audiencia que hizo

quero ir para África
gosto muito da Mary Poppins
que vi no Império
salvo erro
se saltar
para dentro da televisão
quando aparece Paris
no telejornal
salto
para dentro
de Paris
adoro o Casei com uma feiticeira
quero ser feiticeira

quiero ir a África
me gusta mucho Mary Poppins²⁸⁹
la vi en el cine Imperio
si no me equivoco
si salto
dentro de la tele
cuando aparece París
en las noticias
salto
dentro
de París
me encanta la serie Embrujada²⁹⁰
quiero ser hechicera

◆
BOCADOS

I
Deus quer
a mulher também
Adão não

Quero
um homem
um homem
que goste de mim
e de que eu goste
(não quero
um velho)

Versos rebuscados
como rebuçados

◆
PEDAZOS

I
Dios quiere
la mujer también
Adán no

Quiero
un hombre
un hombre
que me quiera
y a quien yo quiera
(no quiero
un viejo)

Versos rebuscados
como rebozados²⁹¹

que se mantuviese en antena durante tres temporadas. En España fue estrenada en TVE en 1972 y a principios de los 90 fue recuperada por Tele 5.

Daktari (1966-1969) fue también una serie televisiva norteamericana basada en la película "Daktari Clarence, el león bizco" (1965). Marshall Thompson, el protagonista de este film, fue el productor, guionista y protagonista de la serie, repitiendo así su papel del veterinario Marsh Tracy, que se dedica a curar a los animales heridos de la selva africana, al tiempo que se enfrenta a cazadores sin escrúpulos. Otros protagonistas eran la hija de Marshall, el león bizco Clarence y la chimpancé Judy. Fue una producción muy popular en la década de los 60 y se mantuvo en antena durante tres temporadas. Se estrenó en España, en TVE, en 1968.

²⁸⁹*Mary Poppins* es un musical de Walt Disney estrenado en 1964, basado en el libro del mismo nombre y que firmaba Pamela L. Travers.

²⁹⁰*Bewitched* (*Hechizada* o *Me casé con una bruja* en Latinoamérica y *Embrujada* en España) es una comedia de situación estadounidense, difundida originalmente en el canal ABC desde 1964 hasta 1972, durante ocho temporadas. El show contó con estrellas como Elizabeth Montgomery (1933-1995), Dick York (1928-1992), Dick Sargent (1930-1994) y Agnes Moorehead (1900-1974). El programa sigue siendo visto en el mundo entero y es la serie más larga con temática sobrenatural de los años 1960-1970. En 2002, *TV Guide* nombró a *Bewitched* como el 50.º mejor programa de televisión de todos los tiempos.

²⁹¹Los versos en portugués, "Versos rebuscados / como rebuçados", juegan con la repetición de fonemas y consecuente repetición fonética, como también gráfica entre "rebuscados" y "rebuçados". Por otra parte, creemos que la intersección de los campos semánticos de "rebuscado" y "rebuçado" produce un significado particular al destacar el exceso –presente en la búsqueda ardua de la mejor palabra (significado de "rebuscados") y en la gran cantidad de

II
Beijo-te
e vejo-te
e no beijo
estamos

Atam-nos
e matam-nos

III
A metáfora
é a errata

IV
Com o amor
recusado
é preciso
ter cuidado

Sou a tua
namorada
não preciso
de mais nada

V
Rico entrar
no Paraíso!
diz o preto

II
Te beso
y te veo
y en el beso
estamos

Nos atan
y nos matan

III
La metáfora
es la errata

IV
Con el amor
rechazado
es necesario
tener cuidado

Soy tu
novia
no necesito
nada más

V
¡Rico entrar
en el Paraíso!
dice el negro²⁹²

azúcar propia de los caramelos- que se traduce, al nivel de la escritura poética, por la excepcionalidad dada, comúnmente, a la poesía y al léxico utilizado. No obstante, la poetisa recuerda que, a pesar de rebuscados, los versos son como “caramelos”, un placer simple y accesible de nuestra vida cotidiana, aunque con efectos colaterales posibles en nuestra salud, cuando cedemos al exceso. La traducción al castellano presenta, en consecuencia, algunas dificultades si optamos por mantener matices diferentes del significado. De hecho, “rebuscado” existe en castellano con un significado común al portugués, pero “rebuçado” puede asumir por lo menos cuatro traducciones: caramelos, golosinas, dulces o chucherías, y cada una podría funcionar en contextos distintos. Sin embargo, perdemos, con cualquiera, la musicalidad de las aliteraciones y de las asonancias. Para reproducir tanto el sentido como el ritmo de los versos portugueses, proponemos “versos rebuscados” que formará pareja fonética con “versos rebozados”. Mantenemos así la comparación alimenticia y el exceso, la adicción, dado que “rebozar” significa, según el Diccionario de la RAE, “bañar un alimento en harina, miel, etc” o “manchar o cubrir alguien o algo de cualquier sustancia”.

²⁹²Estos versos finales surgen de forma enigmática, pues permiten diversas lecturas. En primer lugar, podemos leerlos de manera literal en que un negro diría, a partir de su condición de subalterno, que un rico siempre entra en el Paraíso. La ausencia del artículo, el singular y el empleo de un verbo *dicendi* introductor del discurso directo, tal como el relator “o preto”, permiten que “rico” sea encarado como un nombre y así sugerir que este personaje, “o preto”, hable el portugués de un país africano de lengua oficial portuguesa, variante en la cual el artículo se elude con frecuencia antes del nombre. Es también posible otra lectura en que “rico” es visto como adjetivo que caracterizaría la entrada en el paraíso y se entendería como “qué rico entrar en el paraíso!”.

En lo que nos concierne, hicimos la primera lectura teniendo en cuenta nuestra interpretación de la obra adiliana. En este sentido, pensamos que, una vez más, Adília Lopes denuncia las desigualdades del mundo que, en este caso específico, pasan por la discriminación no solo racial, sino también económico-social. El centrismo del hombre blanco, occidental, oriundo de una sociedad capitalista donde la acumulación de riqueza es el principal objetivo, pisa todos los subalternos apartados del poder hegemónico. En un contexto pos-colonial en el cual el concepto

◆

Duas irmãs solteironas
vivem juntas
com uma gata
que nunca deixam sair
uma das irmãs casa
a outra pede-lhe
uma carta
a relatar pormenorizadamente
a noite de núpcias
a outra manda-lhe
um telegrama
«mana, solta a gata»

(anedota contada na aula pelo meu professor
de Filosofia no Liceu Pedro Nunes,
Dr. Arnaldo Pereira dos Santos)

◆

Dos hermanas solteronas
viven juntas
con una gata
que nunca dejan salir
una de las hermanas se casa
la otra le pide
una carta
que cuente detalladamente
la noche de bodas
la otra le envía
un telegrama
«hermana, suelta a la gata»

(anécdota contada en clase por mi profesor
de Filosofía del Liceo Pedro Nunes,
Dr. Arnaldo Pereira dos Santos)

◆

Mirandum
abre as pernas
da boneca
que Joaninha a ladra
a filha da moleira
está a fazer
em flanela cor de carne
na aula de trabalhos manuais
Mirandum

◆

Mirandum²⁹³
abre las piernas
de la muñeca
que Juanita la ladrona
la hija de la molinera
está haciendo
en franela color carne
en la clase de manualidades
Mirandum

de subalternidad es piedra angular, Gayatri Spivak deja claro, como ya mencionamos anteriormente, que “subalterno” no es apenas una palabra clásica para oprimido, pero la representación de todos aquellos que no consiguen situarse en un contexto globalizante, capitalista, totalitario y excluyente. La teórica indiana certifica, sin embargo, que la condición de la subalternidad es la condición del silencio, o sea que, para Spivak, el subalterno carece necesariamente de representación por su propia condición de silenciado. Así el verbo *decir*, cuando aplicado a un negro, asume una relevancia especial. El negro que Lopes evoca “dice”, tiene voz y es a esta comunidad de “negros”, que gana voz bajo la pluma de la poetisa, que Adília Lopes dedica este libro (ver el poema inicial “Dedicatorias a mi familia y a los negros”).

Pese a su nueva voz, este “negro” simplemente reconoce lo que parece inevitable: el rico entra en el Paraíso terrestre sea este Paraíso fiscal, personal o social. Tal reflexión entra en contradicción con lo que el texto bíblico proclama, cuando Jesús declara que es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un rico entrar en el Reino de los Cielos, condenando así a las personas cuyo único interés es acumular bienes y dinero para su propia satisfacción sin tener en cuenta las necesidades del Otro. Nos parece evidente que la autora de estos versos, de forma casi imperceptible, ataca la estratificación de la sociedad, sus desigualdades y su impotencia respectivamente a la exclusión y a los discursos que vehiculan el dominio de los monstruos del capitalismo.

²⁹³El nombre Mirandum puede referirse a la guerra de Mirandum, también conocida como Guerra Fantástica o Guerra del Pacto de Familia, pues este fue el nombre dado a la participación de Portugal en la Guerra de los Siete Años (1756-1763). El conflicto comenzó cuando un ejército franco-español invadió Portugal a través de la frontera de Trás-Os-Montes, conquistando Miranda do Douro, Bragança y Chaves. Esta guerra ha legado al folclore portugués la siguiente canción en mirandés hoy aún conocida y de la cual citamos los primeros versos: “Mirandum se fui a la guerra / Mirandum, Mirandum, Mirandela / Num sei quando benerá”.

cheira a boneca
entre as pernas
e faz uma careta
de nojo
Joaninha a ladra
a filha da moleira
e Camila
apaixonam-se
cada uma
à sua maneira
por Mirandum

olfatea la muñeca
entre las piernas
y hace una mueca
de asco
Juanita la ladrona
la hija de la molinera
y Camila
se enamoran
cada una
a su manera
de Mirandum

◆

O REGRESSO DE CHAMILLY

◆

EL REGRESO DE CHAMILLY²⁹⁴

Marianna
ficou sozinha
no convento
de Beja
porque as outras freiras
casaram-se todas
ou morreram
menos ela

Marianna²⁹⁵
se quedó sola
en el convento
de Beja
porque las otras monjas
se casaron todas
o se murieron
menos ella

*

Batem à porta
do convento
Marianna pensa
as testemunhas de Jeová
ou a publicidade
mas não
é Chamilly

Llaman a la puerta
del convento
Marianna piensa
los testigos de Jehová
o la publicidad
pero no
es Chamilly

◆

«Já portuguesmente
Rimam "noite" e "boîte"»
VITORINO NEMÉSIO

◆

«Ya portuguésmente
Riman "noite" y "boîte"»
VITORINO NEMÉSIO²⁹⁶

²⁹⁴Chamilly es Noël Bouton, marqués de Chamilly, a quien la monja portuguesa Mariana Alcoforado habría escrito cartas de amor conocidas como las "Lettres portugaises". Como ya lo hemos visto, esta autoría parece ser inexacta siendo el autor probablemente el francés Gabriel de Guilleraques. El tema de Mariana Alcoforado y de su amor por el marqués de Chamilly será un tema recurrente en el poemario de Adília. A este propósito, consultar la obra magistral de Anna Klobucka, *Mariana Alcoforado – Formação de um mito cultural* (2006) y *Novas Cartas Portuguesas*, edición anotada y organizada por Ana Luísa Amaral (2010).

²⁹⁵La grafía de la ene doble en Mariana es voluntaria y sigue la grafía propuesta por Adília Lopes.

²⁹⁶Vitorino Nemésio (1901-1978) fue ficcionista, poeta, cronista, ensayista, biógrafo, historiador de la literatura y de la cultura, periodista, investigador, epistológrafo, filólogo y comunicador televisivo, además de profesor universitario. Profundamente marcado por sus raíces insulares, la vida en las islas Azores y los recuerdos de su niñez recorren la obra del escritor. A partir de un calco de la expresión de *hispanidad*, forjada por su maestro Unamuno, Nemésio creó la "açorianidade", concepto presente en toda su escritura y que expresa la vivencia del isleño de las Azores, como es el caso en su obra de referencia *Mau Tempo no Canal* de 1944.

De mão dada
com o meu amigo
vejo os filmes
de Jean Vigo

De la mano
de mi amigo
veo las películas
de Jean Vigo²⁹⁷

²⁹⁷Jean Vigo (1905-1934) fue un director francés considerado un poeta del cine. A pesar de su corta carrera con solo cuatro películas, la importancia del cine de Vigo sobrepasa la indiferencia inicial convirtiéndolo a su creador en uno de los directores más influyentes del siglo pasado. Rodeado de poetas, escritores y luchadores sociales, el joven Vigo se inició en el cine con *A propósito de Niza* (1930) documental insólito por su descarnada visión crítica de la alta burguesía. Su segundo filme, *Taris* (1931), fue un cortometraje de encargo. Con *Cero en conducta* (1933) Vigo incursionó en el género de ficción, despertando la furia de la censura que prohibió su exhibición por trece años. Enfermo de tuberculosis crónica, Vigo filmó *L'Atalante* (1934) sin adivinar que sería su obra póstuma. Falleció a los 29 años, antes de verla estrenada. Sus películas permanecieron ignoradas hasta que los cineastas de la nueva ola las rescataron del olvido. A partir de entonces, su prestigio creció hasta convertirlo en una de las figuras más atractivas del cine mundial.

En el cuarteto que escribe, Lopes parece también hacer referencia a las cantigas trovadorescas gallego-portuguesas de la Edad Media peninsular, específicamente al género de la cantiga de amigo cuya particularidad distintiva es el canto en voz femenina. La referencia al amigo y a Vigo nos remite al conjunto de canciones del juglar gallego Martín Codax, “talvez natural de Vigo, o mais estudado dos poetas medievais, autor de sete cantigas de amigo que são um *unicum* pela homogeneidade temática, uma sucessão serial coerente e acabada, um ‘macrotexto’ (...) sobre a resignação da mulher perante o poder do mar, e a tentativa de conquistar a cumplicidade feminina das ondas para concretizar um sonho de amor, destinado porém a ser desejo frustrado” (Reis-Sá, Jorge y Rui Lage, 2009: 74). De las siete cantigas de Codax, una de las más conocidas es la que empieza por “Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo? / e aí Deus, se verrá cedo?”.

CONCLUSÕES

Eu ela e a escrita existimos desde o princípio. A escrita forma-se em mim, passa por ela e volta à minha pele num jogo sensual e íntimo. É um ser maleável aos gestos que executamos, vive e morre com os nossos impulsos. Quando se ausenta deixa sinais. Faz-nos confidências da sua vida errante, elabora sentimentos que não esperávamos que tivesse quando junta ao nosso, o seu instinto criativo. Assim, utilizo agora palavras que nunca pensei vir a escrever. Aceito-as porque as sei da espécie da personagem que habita connosco, conivente com os erros que cometemos. (...) Amei a imperfeição do ser humano. Revisitei a infância e aquilo que em nós é real. Não soube prescindir da beleza. (Isabel de Sá, “Escrevo para Desistir”, 1988)

Apartadas as diferenças entre a poesia de Adília Lopes e o texto lírico de teor lésbico²⁹⁸ de Isabel de Sá, ambas as autoras se assemelham na irónica maneira de escrever para (d)existir. Com efeito, a escrita plástica e a busca da beleza, aliadas à necessária presença do Outro, converte-as em escritoras da (d)existência, pois, de forma simultânea, escrever significa perder a vida, mas viver é também sinónimo de perder a escrita²⁹⁹.

No caso de Adília Lopes, e tendo presente o silêncio eloquente dos últimos anos, em especial após a publicação do seu opúsculo de 2011³⁰⁰, existência, desistência e

²⁹⁸Veja-se, sobre esta temática, alguns artigos de Cecília Barreira, nomeadamente “Um caso de escrita de orientação sexual em Portugal: a poesia de Isabel de Sá” (2006), que destaca a invisibilidade da escrita lésbica em Portugal agrupada em torno da denominação de “literatura feminina” e a consequente falta de atenção a esta tipologia específica da escrita feminina por parte da crítica especializada.

²⁹⁹ “Vou escrevendo com a impressão de que ao fazê-lo perco a vida, e de que ao viver perco a escrita” (Sá, Isabel de, 1988: 39).

³⁰⁰Tivemos oportunidade de indicar que, em Fevereiro de 2015, foi publicado o último poemário de Adília Lopes. Perseveramos na ideia que expomos, relativa à escassez e rarefação da escrita poética adiliana, em particular após a compilação *Dobra* de 2009 e até ao momento, pese a publicação de um livro de poemas por ano. Realçamos que a editora responsável pela publicação anual de Lopes é a humilde Averno, dirigida pelos poetas Manuel de Freitas e Inês Dias, responsáveis pela revista *Telhados de Vidro* e cujo alcance público é restrito. Descortinamos, nestes anos de contenção expressiva, uma travessia do deserto, certamente devida ao facto que “escrever um poema” equivale agora a “escavar uma toca” (*Manhã*, 2015: 32), ajustando-se ao vazio que a poetisa ressent, à sua busca pelo esconderijo perfeito e apaziguador. Outro trecho do conjunto *Manhã*, intitulado “Vazio”, narra o desaparecimento (inquietante) da vida, plasmado na foto de identidade esvaecente e no sentido olfativo perdido: “aos 21 anos, a minha fotografia no bilhete de identidade sofreu uma reacção química, a minha cara desapareceu, ficou uma mancha

escrita estão indiscutivelmente interligados. Pensamos, aliás, que parte da nossa investigação o terá, de alguma forma, demonstrado. Com efeito, se os dois primeiros capítulos desta tese doutoral apresentavam uma leitura da poesia adiliana a partir de uma perspetiva de género, privilegiando uma política de localização centrada em “ser mulher escritora de poesia em Portugal no século XXI”, o terceiro capítulo pretendeu “dobrar” esta leitura inicial sublinhando as preocupações éticas de Lopes e o seu sentido de responsabilidade, como poetisa e artista, perante o mundo. Assim, o nosso estudo, que agora chega ao fim, empenhou-se em apresentar a escrita de Adília Lopes como uma instalação poética, que deve ser apreciada num tempo e espaço específicos e que usa de uma multitude de recursos cuja intenção principal é questionar(-se), propor(-nos) questões, intervindo, apelando ao leitor/cidadão. Jogando com o nome próprio civil da autora e o pseudo-nome da poetisa, a sua escrita converte-se num verdadeiro exercício de ativismo político, incidindo na *polis*, pois, ao acentuar a autoria feminina, voluntariamente adotada, a poetisa mostra-se consciente do papel que deve desempenhar para não pactuar com o esquecimento e a marginalização a que, historicamente, foram votadas as mulheres e todos os excluídos subjugados pela sociedade do sucesso viril. Porém, mais do que afirmar uma “escrita feminina”, a escritora de poemas, ou seja, a poetisa situa-se como um sujeito localizado ou como uma posição aberta a inúmeras possibilidades, clamando a multiplicidade, diversidade e outredade. Ao criar a sua árvore genealógica, cujos ramos correspondem a diferentes identidades que a aproximam das múltiplas perspetivas da realidade, Adília garante também a sua poeticidade e assim a sua intervenção no mundo.

castanha. Aos 39 anos, comprei um perfume numa farmácia. Devia estar lá há muito tempo, não cheirava a nada” (*ibid.*: 68).

O ciborgue Adília, mistura explosiva de ficção e realidade, de papel e de pele, aparece-nos então. A máquina seria, neste caso, a própria escrita literária que vive em dois espaços paralelos: o mundo do agente da escrita que a inscreve no papel (a autora civil “real”) e aquele criado pela e na escrita, que lhe atribui uma identidade singular e verosímil (o pseudónimo forjado “ficcional”).

Neste sentido, foi também nosso propósito, nos três primeiros capítulos, clarificar a construção da poetisa que passa, entre outros, pelo país que a vê nascer e a época histórica e social que alimenta a sua análise do mundo. De facto, cremos e assim o lemos, em Adília Lopes há uma intenção clara de se construir enquanto autora, poetisa e especificamente portuguesa. É nesta linha de pensamento que entendemos que a sua poesia conjugua, põe em comum, a sua experiência de vida e as vivências do macrocosmos que a rodeia.

Por essa razão, também privilegiamos, ainda nestes capítulos, a discussão em torno do conceito de sujeito “feminino” (o que é ser mulher) e a condição de ser mulher na sociedade e na escrita protagonizada por mulheres (como se é mulher). Optamos por elencar as variadas formas que assumem as teorias feministas e, no âmbito da análise literária, destacamos as que nos parecem ter aberto novos trilhos neste campo. Assim, a ginocrítica, tal como a “écriture féminine”, enquanto conceitos fortes e apelativos, tiveram o mérito de chamar a atenção para o parente pobre da sociedade, a mulher. Não tendo querido nesta investigação relevar questões essencialistas sobre o próprio conceito de “mulher” ou “mulheres”, seguimos uma linha de análise predominantemente ginocrítica, entendendo este exercício como uma atenção específica ao sujeito localizado que escreve e àquele que lê.

O posicionamento dos sujeitos fez-se também através do período histórico que iluminou mais uma faceta deste projeto de leitura. Pós-modernidade, pós-modernismos e pós-feminismos surgiram como conceitos inevitáveis nesta reflexão. A aliança entre pós-modernismo e feminismo, apesar de difícil, é contudo possível. Desta forma, mais do que de um pós-feminismo, visto como apogeu das ligações feministas às várias correntes filosóficas, sociológicas, linguísticas e psicanalíticas, preferimos falar de “feminismos plurais” ou “hifenizados” para retomar alguns dos termos vistos.

Do mesmo modo plural entendemos o projeto literário Adília Lopes enquanto possibilidade inesgotável de leituras. O projeto adiliano é também, e sobretudo, a projeção da artista no mundo onde o “sussexo” e outros avatares devem desaparecer. Nesta projeção, Adília Lopes é escrita, ou seja, é a terceira pessoa ou o impessoal, segundo a definição de Roberto Esposito que seguimos na nossa investigação. O impessoal ou a terceira pessoa salienta um espaço antitético e diferente no qual outras formas que expressam a “não-pessoa” ou o impessoal emergem. Libertando-se da noção de pessoa, permite-se conviver com todos os elos da cadeia do ser e dar à escrita a função de contra-poder, denunciador das opressões sofridas pelos seres vivos, em particular pela mulher. Foi nesta perspetiva que relacionamos esta categoria do impessoal com a escrita caridosa, de pendor cristão, de Adília Lopes. Dando voz aos que habitualmente não a têm, Lopes denuncia as desigualdades de uma sociedade de homens. Interessou-nos notar, até como forma de abertura para posteriores reflexões/leituras desta obra, o carácter especista da escrita e prática de vida adilianas. Na relação de iguais que Adília tece com os animais da sua vida, é

reiterado o apelo à abolição do antropocentrismo: o homem não pode ser a única medida do mundo, já que é apenas um dos elementos da cadeia natural.

Neste âmbito, e como exemplo da multiplicidade característica da poesia adiliana, uma escrita inclusiva com um propósito universal, propusemos, nos últimos dois capítulos deste trabalho de pesquisa, um projeto de tradução “menorizante”. Para tal, e de maneira a cimentar teoricamente este projeto tradutivo, passamos em revista o estado da arte da tradução. Os Estudos da Tradução, agora distintos da área de Literatura Comparada, assumiram, em particular desde o texto programático de James Holmes de 1972, um protagonismo que lhes permitiu tornarem-se autônomos e não simples estudos derivativos. Consequentemente, foram valorizados não só o processo tradutivo, como também os textos de origem e meta e o agente tradutor. Nesta revalorização demos especial ênfase à figura da tradutora e, simultaneamente, à tradução de uma literatura menor. Na senda deste conceito estabelecido pelos filósofos Deleuze e Guattari, Lawrence Venuti teorizou a categoria de tradução menorizante como um projeto de tradução subversiva. Neste sentido serão preferidos textos de partida que apresentem um estatuto de minoridade nas suas culturas ou uma posição marginal nos seus cânones nativos. Deste modo, a tradução da poesia de Adília Lopes para castelhano é, de acordo com estes pressupostos teóricos e metodológicos, um projeto de tradução menorizante como acreditamos, aliás, o serem os projetos de tradução de poesia e, de sobremaneira, de poesia escrita por mulheres, oriundas de países periféricos.

Exercício acadêmico e ao mesmo tempo indispensável, a tradução de *Clube da Poetisa Morta* (1997) teve, no nosso projeto, fundamentalmente três grandes propósitos:

- 1) Dar a conhecer a um vasto público uma poesia ímpar, cujas temáticas e problemáticas apontadas assumem uma vertente universal;
- 2) Confrontar-nos com um exercício inabitual, que nos des-localizou da nossa zona de conforto e permitiu, de algum modo, experimentar a angústia da escrita com função estética;
- 3) Homenagear, de forma singela, a autora Adília Lopes, a sua poesia, e continuar a trazer para o palco principal da literatura portuguesa e mundial a poesia escrita por mulheres.

A tradução proposta, munida de um aparato crítico de notas explicativas, esforça-se por manter as dificuldades e peculiaridades do texto de origem. Dada a proximidade linguística das línguas em confronto, optamos, sempre que possível, por uma tradução literal que provocasse um efeito de leitura semelhante no leitor espanhol. Sendo cada leitura e leitor únicos e irrepetíveis, tememos, nalguns momentos, não ter alcançado tal objetivo. Tememos, mas assumimos que esta pretensão seria ilusória, pois o texto traduzido recria o texto adiliano, não é o texto de Adília Lopes.

Contudo, e lembrando as palavras do tradutor Richard Zenith relativas à sua tradução de Fernando Pessoa, esperamos ter prestado um bom serviço a Adília Lopes, não só ao nível da tradução do seu livro para castelhano, como também na divulgação da sua obra em outros territórios. A viagem pelos mundos adilianos afigurou-se uma aventura que culmina neste trabalho que agora encerramos. Encerramos mas não concluímos, pois “em qualquer aventura / o que importa é partir, não é chegar” (Torga, 1962).

Até à próxima partida, então.

BIBLIOGRAFIA

A categorização bibliográfica que propomos não pretende ser estanque (apesar de o parecer), nem pacífica. Tem, como objetivo principal, facilitar a pesquisa do leitor.

a) Adília Lopes

Poesia

- LOPES, Adília (1985), *Um jogo bastante perigoso*, Ed. da Autora, Lisboa.
- _____ (1986), *O poeta de Pondichéry*, Ed. Frenesi / & etc., Lisboa.
- _____ (1987), *A pão e água de colônia (seguido de uma autobiografia sumária)*, Frenesi/ & etc., Lisboa.
- _____ (1987), *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, Hiena, Lisboa.
- _____ (1988), *O decote da dama de espadas (romances)*, INCM/Gota D'Água, Lisboa.
- _____ (1991), *Os 5 livros de versos salvaram o tio*, Ed. da Autora, Lisboa.
- _____ (1992), *Maria Cristina Martins*, Black Sun, Lisboa.
- _____ (1993), *O peixe na água*, & etc., Lisboa.
- _____ (1995), *A continuação do fim do mundo*, & etc., Lisboa.
- _____ (1997), *A bela acordada*, Black Sun, Lisboa.
- _____ (1997), *Clube da poetisa morta*, Black Sun, Lisboa.
- _____ (1999), *Sete rios entre campos*, & etc., Lisboa.
- _____ (1999), *Florbelá Espanca espanca*, Black Sun, Lisboa.
- _____ (2000), *Irmã barata, irmã batata*, Angelus Novus, Braga/Coimbra.
- _____ (2000), *Obra*, gravuras de Paula Rego, posfácios de Elfriede Engelmayer e Américo António Lindeza Diogo, Mariposa Azual, Lisboa.
- _____ (2002), *A mulher-a-dias*, & etc., Lisboa.
- _____ (2003), *César a César*, & etc., Lisboa.
- _____ (2004), *Poemas novos*, & etc., Lisboa.
- _____ (2006), *Le Vitrail la nuit * A árvore cortada*, & etc., Lisboa.

_____ (2009), **Dobra - Poesia Reunida 1983-2007**, Assírio & Alvim, Lisboa.

_____ (2010), **Apanhar ar**, Assírio & Alvim, Lisboa.

_____ (2011), **Café e Caracol**, poemas acompanhados de gravuras originais, Contraprova, Lisboa.

_____ (2013), **Andar a Pé**, Averno, Lisboa.

_____ (2014), **Variety is the Spice of Life**, Telhados de Vidro, Lisboa.

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

Antologias de poesia

(2001), **Quem Quer Casar com a Poetisa?**, valter hugo mãe (selec., org. e posfácio), Ed. Quasi, Vila Nova de Famalicão.

(2002), **Antologia**, Flora Süssekind (posfácio), 7 letras / Cosac & Naify, Rio de Janeiro/São Paulo.

(2004), **Caras baratas**, Elfriede Engelmeyer (selec. e posfácio), Relógio D'Água, Lisboa.

Prosa

“Fazer prosa, fazer rosa”, **Revista Pública**, 17 jun. 2001: <[http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Fazer Prosa, Fazer Rosa](http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Fazer%20Prosa,%20Fazer%20Rosa)>, acesso em 10/10/2011.

“Ovos estrelados”, **Revista Pública**, 20 maio 2001: <[http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Ovos Estrelados](http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Ovos%20Estrelados)>, acesso em 10/11/2012.

“Nada te turbe, nada te espante”, **Revista Pública**, 24 set. 2001: <[http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Nada Te Turbe](http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Nada%20Te%20Turbe)>, acesso em 05/10/2007.

“Gn 4, 9-10”, **Revista Pública**, 21 abr. 2002: <<http://arlindo-correia.com/180902.html>>, acesso em 05/11/2008.

“Mental e Mentol”, **Revista Pública**, 1 jul. 2002: <<http://arlindo-correia.com/180902.html>>, acesso em 05/07/2012.

“Sobre uma exposição de Pedro Saraiva”, **Relâmpago – Revista de Poesia**, n.º11, Fundação Luís Miguel Nava, out., pp. 171-180.

Entrevistas (ordenadas cronologicamente)

(1988), “Uma poetisa e o dinheiro”, **Jornal do Fundão**, n.º 2696, 24 abr.

(1993), Adília Lopes: “Escrever é um prazer, é como resolver um mistério”, entrevista por Mário Santos, **Público**, 18 jun.

(1997), “A nossa Adília: entrevista”, **20 Anos**, n.º 6, nov., p. 22.

- (2000), “Como não sei música, improviso”, Entrevista a Leonor Pinhão, **Livros**, n.º 7, mar.
- (2000), “A senhora Adília completa-se”, Entrevista a José Prata, **Livros**, n.º 15, dez.
- (2001), “Entrevista com Adília Lopes”, **Inimigo Rumor: Revista de Poesia**, n.º 10, 7 letras, Rio de Janeiro, maio, pp. 18-23.
- (2001), “Adília Lopes: uma anã aos ombros do gigante”, Entrevista a António Cortez e Marta Mestre, **Rodapé: Revista da Biblioteca Municipal de Beja José Saramago**, n.º4, pp. 6-9.
- (2003), “Adília Lopes: ‘Depois da literatura vem o paraíso’”. Entrevista a Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, **Literatura & cinema: ensaios, entrevistas, bibliografia**, Angelus Novus, Braga/Coimbra, pp.61-71.
- (2005), Carlos Vaz Marques entrevista Adília Lopes para o programa da TSF “Pessoal e...transmissível”, Diário de Notícias, junho.
- (2005), **Entrevista dos estudantes da Escola Secundária José Gomes Ferreira**, 10 set: <<http://gavetadenuvens.blogspot.com/2005/09/entrevistaadlia-lopes.html>>, acesso em 20/10/2012.
- (2008), “Entrevista com Adília Lopes”, Entrevista a Célia Pedrosa, **Inimigo Rumor 20 – Edição Especial 10 anos**.

Crítica Literária

- ALMEIDA, Ana Bela e Burghard BALTRUSCH (2003), “Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa – uma comparação (im) possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes”, **Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península**, Helena González e M. Xésus Lama (eds.), Edición do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos, Barcelona.
- BALTRUSCH, Burghard (2004), “‘Joder’ etimologicamente – cómo ‘desentropiar’ a Adília Lopes”, **Zurgai – Poetas por su pueblo**, Dez., pp. 104-111: <<http://www.zurgai.com/archivos/201304/122004104.pdf?1>>, acesso em 20/10/2012.
- _____ (2008), “Adília Lopes: Traducir entre la entropía y la subversión”, **Revista de Mulheres e Textualidade - Lectora**, 14, Barcelona, pp.231-249.
- DIREÇÃO GERAL DO LIVRO E DAS BIBLIOTECAS- DGLB (2005), “Biografia de Adília Lopes”, **Centro de Documentação de autores portugueses**: <<http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=10823>>, acesso em 12/05/2013.
- COELHO, Eduardo Prado (2003), “E Deus é o Girassol”, recensão ao livro *César a César* de Adília Lopes, Jornal Público de 13 de setembro: <<http://arlindo-correia.com/200301.html>>, acesso em 22/10/2011.
- CRUZ, António José Sá Moura (2007), **Poesia e resistência: Luiza Neto Jorge e Adília Lopes**, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea,

sob a orientação da Professora Rosa Maria Martelo, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

DAL FARRA, Maria Lúcia (2008), “Caligrafias Femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília”, *Itinerários*, Araraquara, n.º26, pp. 235-243.

DIOGO, Américo Lindeza (1998), “Poemas com pessoa”, posfácio de **O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins**, Angelus Novus Editora, Braga / Coimbra.

_____ (2000), “Posfácio Adília Lopes Obra”, **Obra**, gravuras de Paula Rego, posfácios de Elfriede Engelmayer e Américo António Lindeza Diogo, Mariposa Azual, Lisboa, pp. 473-494.

ENGELMAYER, Elfriede (2000), “Posfácio”, **Obra**, gravuras de Paula Rego, posfácios de Elfriede Engelmayer e Américo António Lindeza Diogo, Mariposa Azual, Lisboa, pp. 467-472.

EVANGELISTA, Lúcia Liberato (2010), “Este livro/ foi escrito/ por mim: Adília Lopes, uma vida *deforma* a poesia”, **Confluente – Revista di Studi Iberoamericani**, vol. 2, n.º. 2, pp. 272-281.

_____ (2011), **Vida em comum. A poética de Adília Lopes**, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, variante de Literatura Portuguesa, sob a orientação das Professoras Doutoras Rosa Maria Martelo e Eugénia Vilela, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

GUERREIRO, Fernando (2002), “Talvez a poesia una na terra o que está separado no céu”, recensão crítica a *Dois ciprestes* de Adília Lopes, **Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX**, Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.), Angelus Novus Editora e Edições Cotovia, Lisboa, pp. 330-336.

LADEIRA, António (2007), “Género, perversão e subversão em Clarice Lispector e Adília Lopes”, **Litcult.net**, ano 6, n.º1: <http://www.litcult.net/revistalitcult_vol6.php?id=560>, acesso em 20/10/2014.

LEAL, Filipa (2005), **Aspectos do cómico na poesia de Alexandre O’Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga**, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, sob a orientação da Professora Doutora Rosa Maria Martelo, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

LOSADA SOLER, Elena (2003), “Mariana ya no es Alcoforado: variaciones, subversiones y parodias en *Novas Cartas Portuguesas* y en la poesía de Adília Lopes”, **Actas del I Congreso de la Asociación de Lusitanistas del estado español**, Palma de Mallorca, pp. 160-173.

LUDOVICO, Sara (2004), **Do fim do mundo e da sua continuação: práticas intertextuais em Nuno Bragança e Adília Lopes**, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, sob a orientação da Professora Doutora Silvina Rodrigues Lopes, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

mãe, valter hugo (2001), “uma intromissão na vida afectiva de adília lopes”, **Quem Quer Casar com a Poetisa?**, valter hugo mãe (selec., org. e posfácio), Ed. Quasi, Vila Nova de Famalicão.

MARTELO, Rosa Maria (2010), “Contra a crueldade, a ironia”, **A Forma Informe – leituras de poesia**, Assírio & Alvim, Lisboa, pp. 223-234.

_____, “As armas desarmantes de Adília Lopes”, **A Forma Informe – leituras de poesia**, Assírio & Alvim, Lisboa, pp. 235-252.

MELO, Sónia Rita (2004), **A perigosa sedução de Adília Lopes: a paródia e a re-escrita das histórias**, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Mendes de Sousa, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho.

MENEZES, Raquel Góes (2011), **O projeto literário Adília Lopes**, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PEDROSA, Célia (2007), “Adília e Baudelaire: leituras do fim”, **Alea**, vol. 9, n.º 1, Janeiro-Junho, Rio de Janeiro, pp. 118-130.

_____, (2009), “De Espelhos e Demônios: a poesia de Adília Lopes e o imaginário europeu”, **Portuguese Cultural Studies** 2, Winter: <<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETWOPAPERS/Pedrosa-P2.pdf>>, acesso em 04/03/2011.

SANTOS, Hugo Pinto (2015), “Adília, no País das Maravilhas”, **Jornal Público-Revista Ípsilon**, 20/02.: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/-adilia-no-pais-das-maravilhas-1686612>>, acesso em 21/02/2015.

SILVA, Sofia Sousa (2007), **Reparar Brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna**, Dissertação de Doutoramento em Letras, sob a orientação da Professora Doutora Cleonice Berardinelli, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1999), “A Idade Maior”, **Expresso**, 20 de nov., Lisboa.

_____, (2001), **Adília Lopes espanca Florbela Espanca**, texto lido no lançamento de *Florbela Espanca espanca*, a 11 de março de 2000, publicado, via eletrónica, no Ciberkiosk: <www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk/livros/adilia.html>, acesso em 25/05/2001.

Traduções da obra de Adília Lopes consultadas

DELUY, Henri (2008), **Anonymat et autobiographie**, Henri Deluy (trad. e apresent.), Ed. Le Bleu du Ciel, Coutras.

ENGELMAYER, Elfriede (2001), **Adília Lopes – Klub der Toten Dichterin**, Elfriede Engelmayer (trad. e posfácios), Edition Tranvía-Verlag Walter Frey, Berlin.

MORALES CASTRO, Mario (1998), **Adília Lopes – El poeta de Pondichéry / O poeta de Pondichéry**, Trilce Ediciones, México.

b) Autobiografia / Autoria / Autor(a)

AA.VV. (1992), *De / Colonizing the subject – The Politics of Gender in Woman's Autobiography*, Sidonie Smith e Julia Watson (eds.), University of Minnesota Press, Minneapolis.

AA.VV. (1991), *La Autobiografía y sus problemas teóricos – Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (coord.), Ed. Anthropos, Barcelona.

BARTHES, Roland (1984), *Le Bruissement de la langue*, Ed. du Seuil, Paris.

_____ (1989), *O grau zero da escrita*, tít. orig. *Le Degré zéro de l'écriture*, Maria Margarida Barahona (trad.), col. Signos, Ed. 70, Lisboa. [1953]

_____ (1997), *O prazer do texto*, tít. orig. *Le Plaisir du texte*, Maria Margarida Barahona (trad.), Eduardo Prado Coelho (pref.), col. Signos, Ed. 70, Lisboa. [1973]

BRUSS, Elizabeth (1976), *The Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, John Hopkins University Press.

_____ (1991), "Actos Literarios", *La Autobiografía y sus problemas teóricos – Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (coord.), Ed. Anthropos, Barcelona, pp. 62-79.

CABALLÉ, Anna (1995), *Narcisos de Tinta – Ensayo sobre la Literatura Autobiográfica en Lengua Castellana (siglo XIX y XX)*, Ed. Megazul, Málaga.

CIXOUS, Hélène (1976), "Le sexe ou la tête?", *Les Cahiers du GRIF*, n.º 13, Elles consonnent. Femmes et langages II, pp. 5-15: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089>.

COMBE, Dominique (1999), "La Referencia desdoblada : el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", *Teorías sobre la Lírica*, compilação de textos e bibliografía Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco / Libros, Madrid, pp. 127-153.

DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris.

_____ (1984), *Otobiographies – L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, col. Débats, Éd. Galilée, Paris.

DEWEZ, Nausicaa e David MARTENS (2009), "Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre", *Interférences littéraires*, n.º 2, mai: <<http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/il2introduction.pdf>>, acesso em 03/11/2014.

FERRARI, Federico e Jean-Luc NANCY (2005), *Iconographie de l'auteur*, Ed. Galilée, Paris.

FRIEDMAN, Susan Stanford (1991), "Weavings: Intertextuality and the Re-Birth of the Author", *Influence and Intertextuality in Literary History*, Jay Clayton e Eric Rothstein (eds.), The University of Wisconsin Press, pp. 146-181.

FOUCAULT, Michel (2000), *O que é um autor?*, António F. Cascais (trad.), António José Bragança de Miranda e António Fernando Cascais (pref.), col. Passagens, Vega, Lisboa, 4ª ed..

GUSDORF, Georges (1991), *Lignes de Vie 2 – auto-bio-graphie*, Ed. Odile Jacob, Paris.

- HIRSCH JR., E. D. (1967), *Validity in interpretation*, apud *Teoria da Literatura*, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Almedina, Coimbra, 8ª edição, p. 247.
- LECLERC, Gérard (1998), *Le sceau de l'œuvre*, Ed. du Seuil, Paris.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, col. Poétique, Ed. du Seuil, Paris.
- _____ (2005), *Signes de Vie – Le pacte autobiographique 2*, Ed. du Seuil, Paris.
- LOUREIRO, Ángel G. (1991), “Introducción – Problemas teóricos de la autobiografía”, *La Autobiografía y sus problemas teóricos – Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (coord.), Ed. Anthropos, Barcelona, pp. 2–8.
- MALLARMÉ, Stéphane (1993), “Crise de vers”, *Poésies*, Bookking International, Paris. [1891]
- MAN, Paul de (1984), “Autobiography as De-Facement”, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New-York, pp. 67-81.
- MASANET, Lydia (1998), *La autobiografía femenina española contemporánea*, Espiral Hispano Americana, Ed. Fundamentos, Madrid.
- MORÃO, Paula (1994), “O Secreto e o Real – Caminhos Contemporâneos da Autobiografia e dos Escritos Intimistas”, *Revista Românica nº. 3, Biografia e Autobiografia*, Ed. Cosmos, Lisboa.
- NACHTERGAEL, Magali (2010), *Nouvelles figures de l'auteur*. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746128>>, acesso em 02/11/2014.
- PLUVINET, Charline (2012), *Fictions en quête d'auteur*, Presses Universitaires de Rennes, col. Interférences, Rennes.
- RIMBAUD, Arthur (1993), *Poésies*, Classiques Français, Bookking International, Paris. [1871]
- ROCHA, Clara (1992), *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Almedina, Coimbra.
- SMITH, Sidonie (1991), “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, *La Autobiografía y sus problemas teóricos – Estudios e investigación documental*, Reyes Lázaro (trad.), Ángel G. Loureiro (coord.), Ed. Anthropos, Barcelona, pp. 93-105.
- STANTON, Domna (1984), “Autogynography: Is the Subject Different?”, *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 3-20.

c) Estudos Feministas / Teorias Feministas / Estudos sobre as Mulheres / Estudos de Género

- AA.VV. (1989), *The New Feminist Criticism – Essays on Women, Literature and Theory*, Elaine Showalter (ed.), Virago Press, London.

AA.VV. (1994), **Engaging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought**, Carolyn Burke, Naomi Schor e Margaret Whitford (eds.), Columbia University Press, New-York.

AA.VV. (2002), **Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo**, Ana Gabriela Macedo (org.), Cotovia, Lisboa.

AA.VV. (2005), **Dicionário da Crítica Feminista**, Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), Afrontamento, Porto.

AA.VV. (2005), **Literatura y Feminismo en España (s. XV-XXI)**, Lisa Wollendorf (ed.), Mujeres y Culturas, Icaria Ed., Barcelona.

AA.VV. (2009), **El poder del cuerpo – Antología de poesía femenina contemporánea**, Meri Torras (ed. e prólogo), Ed. Castalia, Madrid.

AA.VV. (2010), **Entrevistas a Hélène Cixous – No escribimos sin cuerpo**, Marta Segarra (ed.), Mujeres y Culturas, Icaria Ed., Barcelona.

AA.VV. (2011), **Género, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica**, Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (orgs.), Ed. Húmus, Vila Nova de Famalicão.

ABRANCHES, Graça e Eduarda CARVALHO (2000), **Linguagem, poder, educação: o sexo dos B.A. BAs**, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, Lisboa.

ALMEIDA, Miguel Vale de (2008), “Do feminismo a Judith Butler”, **Conferência Ciclo “Pensamento Crítico Contemporâneo”**, Le Monde Diplomatique / Fábrica Braço de Prata, 5 de Abril de 2008: <<http://miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2008/05/butler-pensamento-critico1.pdf>>, acesso em 13/08/2013.

ALZUGUIR, Fernanda de C. V. (2008), “A metáfora do corpo: um olhar sobre a obra de Emily Martin”, **Estudos Feministas**, Florianópolis, 16(1), 288, jan/abr, pp. 247-249: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n1/a22v16n1.pdf>>, acesso em: 20/08/2013.

AMÂNCIO, Lígia (1994), **Masculino e Feminino. A construção social da diferença**, Ed. Afrontamento, Porto.

_____ et al. (orgs.) (2007), **O longo caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois**, D. Quixote, Lisboa.

AMARAL, Ana Luísa (2003), “Do centro e da margem: Escrita do corpo em escritas de mulheres”, **Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades**, Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas e Rosa Maria Martelo (orgs.), Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Porto, pp. 105-120.

_____ (2010), “Breve Introdução”, **Novas Cartas Portuguesas**, edição anotada, Ana Luísa Amaral (org.), D. Quixote, Lisboa, pp. XV – XXVI.

AMORÓS, Celia (1991), **Hacia una crítica de la razón patriarcal**, Anthropos, Barcelona, 2ª edição.

_____ (1997), **Tiempo de feminismo – Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad**, Ed. Cátedra, Madrid.

_____ e Ana de MIGUEL (eds.) (2005), **Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización**, vol.1 – **De la Ilustración al segundo sexo**, Minerva Ed., Madrid.

_____, **Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización**, vol.2 – **Del feminismo liberal a la posmodernidad**, Minerva Ed., Madrid.

ANZALDÚA, Gloria (1987), **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**, Aunt Lute Books, San Francisco.

_____, e Cherríe MORRAGA (eds.) (1981), **This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color**, Persephone Press, Watertown.

BARRENO, Maria Isabel (1989), **A Morte da Mãe**, col. Campo da Palavra, Ed. Caminho, Lisboa.

_____, et al. (1998), **Novas Cartas Portuguesas**, D. Quixote, Lisboa, 7ª edição. [1972]

_____, (2010), **Novas Cartas Portuguesas**, edição anotada, Ana Luísa Amaral (org.), D. Quixote, Lisboa. [1972]

BEAUVOIR, Simone de (1976), **Le Deuxième Sexe, I – Les faits et les mythes e II – L'expérience vécue**, Gallimard, Paris. [1949]

BEIZER, Janet (2009), **Thinking through the Mothers: Remaining Women's Biographies**, Cornell University Press.

BENHABIB, Seyla e Drucilla CORNELL (1990), **Teoría feminista y teoría crítica**, Alfons el Magnanim, Valencia.

BLAU DUPLESSIS, Rachel (1990), **The Pink Guitar – Writing as Feminist Practice**, Routledge, New-York-London.

BRAIDOTTI, Rosi (1994), "Of Bugs and Women: Irigaray and Deleuze on the Becoming-Woman", **Engaging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought**, Carolyn Burke, Naomi Schor e Margaret Whitford (eds.), Columbia University Press, New-York, pp. 111-137.

_____, (2000), **Sujetos nómades – Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea**, tít. orig. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Alcira Bixio (trad.), Paidós, Buenos Aires.

_____, (2004), **Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade**, Amalia Fischer Pfeiffer (ed.), Gabriela Ventureira (trad.), María Luísa Femenías (trad., cap. 8), Gedisa Editorial, Barcelona.

BUTLER, Judith (1990), **Gender Trouble – Feminism and the subversion of Identity**, Routledge, New-York-London.

_____, (1993), **Bodies that matter – On the discursive limits of sex**, Routledge, New-York.

_____, (2006), **Deshacer el género**, tít. orig. *Undoing Gender* (2004), Patricia Soley-Beltran (trad.), Ed. Paidós Ibérica, Barcelona.

_____, (2008), Entrevista de Fina Birulès, **Barcelona Metropolis. Revista de Información y Pensamiento Urbanos**: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/paged39d.html?id=21&ui=7>>, acceso em 13/07/2011.

CARABÍ, Àngels e Marta SEGARRA (eds.) (2003), **Hombres escritos por mujeres**, Mujeres y Culturas, Icaria Ed., Barcelona.

_____ (2000), *Nuevas masculinidades*, Icaria, Barcelona.

_____ (2000), *Reescrituras de la masculinidad*, Universitat de Barcelona, Barcelona.

CIXOUS, Hélène (2004), *Deseo de Escritura*, Marta Segarra (ed. e prólogo), Luis Tigero (trad.), Reverso Ediciones, Barcelona.

_____ (2010), *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Frédéric Regard (pref.), Ed. Galilée, Paris.

CLAYTON, Barbara (2004), *A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*, Lexington Books, Lanham.

CORREIA, Natália (2003), *Breve História da Mulher e outros escritos*, Maria Teresa Horta (pref.), Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2ª edição.

EDFELDT, Chatarina (2006), *Uma história na História: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, Câmara Municipal do Montijo, Montijo.

FALCÓN, Lidia (1975), *Cartas a una idiota española*, Editorial Dirosa, Barcelona, 2ª edição. [1974]

_____ (2004), *Las nuevas españolas*, La Esfera de los libros, Madrid.

_____ (2010), *Vindicación Feminista*: <http://www.lidiafalcon.com/?wpfb_dl=76>, acesso em 15/05/2013.

FAUSTO-STERLING, Anne (2000), *Sexing the Body – Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New-York.

FELSKI, Rita (2003), *Literature after Feminism*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

FERREIRA, Ana Paula (1993), “Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é”, *Discursos – Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n.º 5, Carlos Reis (dir.), Universidade Aberta, Coimbra, pp. 13-27.

FRIEDAN, Betty (1963), *The Feminine Mystique*, W.W. Norton & Co., New-York.

FRIEDMAN, Susan Stanford (1998), *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, Princeton UP.

_____ (2002), “O ‘falar da fronteira’ o hibridismo e a performatividade. Teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença”, João Paulo Moreira (trad.), *Revista Crítica de Ciências Sociais*: <<http://www.eurozine.com/pdf/2002-06-10-friedman-pt.pdf>>, acesso em 20/10/2014.

_____ (2005), “Migration, Encounter, and Indigenisation: New Ways of Thinking about Intertextuality in Women’s Writing”, Patsy Stoneman, Ana María Sánchez-Arce e Angela Leighton (eds.), *European Intertexts: Women’s Writing in English in a European Context*, vol. 1, Peter Lang Publishers, Bern, pp. 222-276.

GUBAR, Susan (1989), “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity”, *The New Feminist Criticism – Essays on women, literature and theory*, Elaine Showalter (ed.), Virago Press, London, pp. 292-313.

HARAWAY, Donna J. (1991), **Simians, Cyborgs, and Women - The Reinvention of Nature**, Routledge, London-New-York.

IRIGARAY, Luce (1974), **Speculum de l'autre femme**, col. "Critique", Les Editions de Minuit, Paris.

_____ (1977), **Ce sexe qui n'en est pas un**, col. "Critique", Les Editions de Minuit, Paris.

_____ (1985), **Parler n'est jamais neutre**, col. "Critique", Les Editions de Minuit, Paris.

_____ (1993), **Sexes and Genealogies**, tit. orig. *Sexes et Parentés*, Gillian Gill (trad.), Columbia University Press, New-York.

JARDINE, Alice (1984), "Woman in Limbo: Deleuze and His Br(others)", **SubStance**, vol. 13, n.º ¾, Issue 44-45, University of Wisconsin Press, pp. 46-60: <<http://www.jstor.org/stable/3684774> >, acesso em 25/10/2014.

JAYAWARDENA, Kumari (1989), **Feminism and Nationalism in the Third World**, Zed Books Ltd., London.

JONES, Ann Rosalind (1989), "Writing the Body Toward an Understanding of *l'écriture féminine*", **The New Feminist Criticism – Essays on women, literature and theory**, Elaine Showalter (ed.), Virago Press, London, pp. 334-375.

KLOBUCKA, Anna (1992), "Teoricamente Phalando: algumas observações sobre a sexualidade do discurso crítico em Portugal", **Revista Colóquio / Letras**, ensaio n.º 125/126, Lisboa, pp. 169-176.

_____ (1993), "De autores e autoras", **Discursos – Estudos de Língua e Cultura Portuguesa**, n.º 5, Carlos Reis (dir.), Universidade Aberta, Coimbra, pp. 49-65.

_____ (1994), "Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector", **SubStance**, vol. 23, n.º 1, Issue 73, pp. 41-62: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3684792?uid=2129&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104608993627>>, acesso em 28/08/2014.

_____ (2003), "Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry", **Portuguese Studies**, vol.19, The Department of Portuguese, King's College London, Maney Publishing, pp.190-204.

_____ (2006), **Mariana Alcoforado – Formação de um mito cultural**, Manuela Rocha (trad.), col. Temas Portugueses, INCM, Lisboa.

_____ (2008), "Sobre a hipótese de uma *herstory* da literatura portuguesa", **Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, vol. 10, Santiago de Compostela, pp. 13-25.

_____ (2009), **O Formato Mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa**, Angelus Novus, Coimbra.

KRISTEVA, Julia (1969), **Sèméiôtikè – Recherche pour une sémanalyse**, Ed. du Seuil, Paris.

_____ (1977), **Polylogue**, col. TEL QUEL, Ed. du Seuil, Paris.

_____ (1977), "La femme, ce n'est jamais ça", **Polylogue**, col. TEL QUEL, Ed. du Seuil, Paris.

- LAGARDE, Marcela (2001), **Género y feminismo – Desarrollo humano y democracia**, horas y HORAS, Madrid, 3ª edição.
- LAURETIS, Teresa de (1992), **Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine**, Ed. Cátedra, Madrid.
- LONZI, Carla (1981), **Escupamos sobre Hegel – La mujer clitorica y la mujer vaginal**, tit. orig. **Sputiamo su Hegel e altri scritti**, Francesc Parcerisas (trad.), Ed. Anagrama, Barcelona, 2ª edição.
- MACEDO, Ana Gabriela (2001), “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?”, **Floresta Encantada, novos caminhos da literatura comparada**, Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (orgs.), D. Quixote, Lisboa, pp. 271-287.
- ____ (2002), “Introdução”, **Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo**, Ana Gabriela Macedo (org.), Cotovia, Lisboa.
- ____ (2006), “Pós-feminismo”, **Revista Estudos Feministas**, 14 (3): 272, setembro-dezembro, Florianópolis, pp. 813-817: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/13112009-082840macedo.pdf>>, acesso em 10/09/2013.
- MAIOR, Dionísio Vila (1993), “Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino”, **Discursos – Estudos de Língua e Cultura Portuguesa**, n.º 5, Carlos Reis (dir.), Universidade Aberta, Coimbra, pp. 81-114.
- MARTÍN, Sara (2007), “Los estudios de la masculinidad. Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo”, **Cuerpo e Identidad I**, Meri Torras (ed.), Ed. UAB, Barcelona.
- MILLER, Nancy K. (1986), “Arachnologies: the Woman, the Text, and the Critic”, **The Poetics of Gender**, Nancy K. Miller (ed.), Columbia University Press, New-York, pp. 270-295.
- MILLET, Kate (1970), **Sexual Politics**, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.
- MOI, Toril (2008), “‘I am not a woman writer’. About women, literature and feminist theory today”, **Feminist Theory**, vol. 9(3), SAGE Publications, pp. 259–271: <<http://www.torilmoi.com/wp-content/uploads/2009/09/259-271-095850-Moi.pdf>>, acesso em 25/05/2013.
- MURARO, Luisa (1992), **L’Ordine simbolico della madre**, Ed. Riuniti, Roma.
- ____ (1994), **El orden simbólico de la madre**, Beatriz Albertini (trad.), María-Milagros Rivera Garretas (apresent.), horas y HORAS, Madrid.
- ____ (1994a), “Female Genealogies”, **Engaging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought**, Carolyn Burke, Naomi Schor e Margaret Whitford (eds.), Columbia University Press, New-York.
- ____ (2006), **El Dios de las mujeres**, tit. orig. *El Dio delle donne*, María Milagros Rivera Garretas (trad. e prólogo), Horas y Horas, Madrid.
- ____ e Chiara ZAMBONI (1990), **Diotima Mettere al mondo il mondo**, La Tartaruga Edizioni, Milan.

NEVES, Helena (2007), “O corpo das mulheres na história – Corpo desapropriado”, **O longo caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois**, Lúcia Amâncio *et al.* (orgs.), D. Quixote, Lisboa, pp. 306-319.

OLIVEIRA, João Manuel (2010), “Os feminismos habitam espaços hifenizados - A localização e interseccionalidade dos saberes feministas”, **Revista Ex aequo**, nº. 22, pp. 25-39:

<http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S087455602010000200005&script=sci_abstract>, acesso em 03/02/2012.

OWEN, Hilary e Cláudia PAZOS ALONSO (2011), **Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing**, Bucknell University Press, Plymouth.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1980), “Le nipoti di Mariana. Note sulla letteratura femminile in Portogallo”, **Gli abbracci ferito: poetesse portoghese di oggi**, Adelina Aletti (org.), Feltrinelli, Milan.

PINTASILGO, Maria de Lourdes (2010), “Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)” in **Novas Cartas Portuguesas**, edição anotada, Ana Luísa Amaral (org.), D. Quixote, Lisboa, pp. XXVII – XXIX.

_____ (2010 a), “Prefácio (leitura longa e descuidada)”, **Novas Cartas Portuguesas**, edição anotada, Ana Luísa Amaral (org.), D. Quixote, Lisboa, pp. XXXI – XLVIII.

PIRES, Catarina (2014), “A outra metade da humanidade”, **Notícias Magazine**: <<http://www.noticiasmagazine.pt/2014/a-outra-metade-da-humanidade/?print=1>>, acesso em 23/10/2014.

RICH, Adrienne (1978), **Nacida de mujer – La crisis de la maternidad como institución y como experiencia**, Ana Becciu (trad.), Ed. Noguer, Barcelona, [*Of Woman Born*, Norton & Company, New-York, 1976].

_____ (1980), “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, **Signs** 5, vol.5, n.º4, **Women: Sex and Sexuality**, pp. 631–660: <<http://www.jstor.org/stable/3173834>>, acesso em 25/07/2013.

_____ (2010), “Cuando las muertas despertamos: Escribir como re-visión”, **Sobre mentiras, secretos y silencios**, Margarita Dalton (trad.), horas y HORAS, Madrid, [*On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*, W.W.Norton & Co. Inc., New-York, 1979].

_____ (2010), **Sobre mentiras, secretos y silencios**, Margarita Dalton (trad.), horas y HORAS, Madrid, [*On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*, W.W.Norton & Co. Inc., New-York, 1979].

ROBBINS, Ruth (2000), **Literary Feminisms**, Palgrave, New-York.

SANTOS, Ana Cristina (2005), “Heteroqueers contra a heteronormatividade: Notas para uma teoria queer inclusiva”, **Congresso Heteronormativity – A Fruitful Concept?**, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Noruega: <http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/223_Oficina_do_CES_239_Nov2005.pdf>, acesso em 10/09/2013.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa e Ana Luísa AMARAL (1997), “Sobre a ‘escrita feminina’”, *Oficina do CES*, Coimbra, n.º 90.

SEGARRA, Marta (2004), "Prólogo", **Deseo de Escritura**, Marta Segarra (ed. e prólogo), Luis Tigero (trad.), Reverso Ediciones, Barcelona.

SHOWALTER, Elaine (1989), "Towards a Feminist Poetics", **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**, Elaine Showalter (ed.), Virago Press, London, pp. 225-253.

_____ (1989a), "Feminist Criticism in the Wilderness", **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**, Elaine Showalter (ed.), Virago Press, London, pp.179-205.

_____ (1991), **A Literature of Their Own – from Charlotte Brontë to Doris Lessing**, Virago Press, London.

SHULMAN, Alix Kates (1991), "Dances with Feminists", **Women's Review of Books**, vol. IX, n.º 3, December: <http://ucblibrary3.berkeley.edu/Goldman/Features/dances_shulman.html>, acesso em 20/10/2014.

SILVA, Regina Tavares da (1982), **Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX**, Ed. da Comissão da Condição Feminina, Lisboa.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988), **In Other Worlds – Essays in Cultural Politics**, Routledge, New-York-London.

_____ (1994), "Can the Subaltern Speak?", **Colonial Discourse and Postcolonial Theory**, Patrick Williams e Laura Chrisman (eds.) Columbia University Press, New-York, pp. 66-111.

WALL, Karin, Sofia ABOIM e Vanessa CUNHA (coords.) (2010), **A vida familiar no masculino: negociando velhas e novas masculinidades**, Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego, Lisboa.

WOLLENDORF, Lisa (2005), "Introducción", **Literatura y Feminismo en España (s. XV-XXI)**, Lisa Wollendorf (ed.), Mujeres y Culturas, Icaria Ed., Barcelona, pp. 15-40.

WOLFF, Janet (2011), "Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo", **Género, cultura visual e performance. Antologia crítica**, Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (orgs.), Edições Húmus, Vila Nova de Famalicão, pp. 101-120.

WOOLF, Virginia (1966), **Three Guineas**, Harcourt Brace, New-York. [1938]

_____ (1977), **A Room of one's Own**, Grafton Books, London. [1929]

_____ (2003), **Un cuarto propio**, María-Milagros Rivera Garretas (trad. e prol.), horas y HORAS, Madrid.

d) Pós-modernismo, pós-modernidade & feminismo

AA.VV. (1995), **Feminists Contentions – A Philosophical Exchange**, Routledge, New-York.

BENHABIB, Seyla (1995), "Feminism and Postmodernism: an uneasy alliance", **Feminists Contentions – A Philosophical Exchange**, Routledge, New-York.

CALINESCU, Matei (1999), **As cinco faces da Modernidade**, Jorge Teles de Menezes (trad.), Edições Vega, Lisboa.

CEIA, Carlos (1999), **O que é afinal o pós-modernismo?**, Ed. Século XXI, Lisboa.

CILLIERS, Paul (1998), **Complexity and Postmodernism – Understanding Complex Systems**, Routledge, London-New-York.

FLAX, Jane (1990), **Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West**, University of California, Berkeley.

FOSTER, Hal (1983), "Postmodernism: A Preface", **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**, Bay Press, Seattle, pp. 9-16.

_____ (ed.) (1983), **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**, Bay Press, Seattle.

GARCÍA CHUECA, Eva (2014), "Aprender del Sur. El pensamiento de Boaventura Sousa Santos en la transición paradigmática", **ALICE Working Paper n.º1**, CES, Universidade de Coimbra: <<http://alice.ces.uc.pt/en/wp-content/uploads/2014/03/1.-Eva-Garcia-Chueca.pdf>>, acesso em 02/10/2014.

GUIMARÃES, Fernando (1992), **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**, Lello & Irmão Editores, Porto.

HALL, Stuart (2006), **A identidade cultural na pós-modernidade**, DP&A, Rio de Janeiro.

HUTCHEON, Linda (1988), **A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction**, Routledge, New-York-London.

_____ (1989), **Uma Teoria da Paródia – Ensino das formas de arte do século XX**, Teresa Louro Pérez (trad.), Ed. 70, Lisboa. [1985]

JAMESON, Fredric (2005), "La lógica cultural del capitalismo tardío", Celia Montolío Nicholson e Ramón del Castillo (trads.), Ed. Trotta: <http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logic_a_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf>, acesso em 25/01/2014.

JIMENEZ, Marc (1998), **Qu'est-ce que l'esthétique ?**, Folio Essais, Gallimard, Paris.

KRISTEVA, Julia (1992), "Postmodernism? – A feminist postmodernism?", **Modernism / Postmodernism**, Peter Brooker (intr.), Longman, London, pp. 197-203.

LIPOVETSKY, Gilles (1987), **L'empire de l'éphémère – La mode et son destin dans les sociétés modernes**, Ed. Gallimard, Paris.

_____ (1997), **La Troisième femme**, Folio Essais, Paris.

LYOTARD, Jean-François (1989), **A Condição Pós-moderna**, tit. orig. *La Condition Postmoderne*, José Navarro (trad.), trad. revista e apresentada por José Bragança de Miranda, Ed. Gradiva, Lisboa, 2ª edição. [1979]

_____ (1993), **O Pós-Moderno explicado às crianças – Correspondência 1982-1985**, Tereza Coelho (trad.), Dom Quixote, Lisboa, 2ª edição. [1986]

MACEDO, Ana Gabriela (2001), “Material Girls: Feminism and Body Matters”, **Cadernos de Literatura Comparada** ¾, “**Corpo e identidades**”, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, pp. 145-167.

_____ (2008), “Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações”, col. Hespérides / Lit / 20, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga.

MARTIN, Emily (1991), “The Egg and the Sperm: How Science has constructed a Romance based on Stereotypical Male-Female Roles”, **Signs**, vol. 16, n.º 3, pp. 485-501: <http://www.math.jussieu.fr/~daubin/cours/Textes/Martin_EggSperm.pdf>, acesso em 20/08/2013.

_____ (2006), **A mulher no corpo: uma análise cultural da reprodução**, Júlio Bandeira (trad.), Garamond, Rio de Janeiro. [1987]

MEDEIROS, Paulo de (1993), “O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação”, **Discursos – Estudos de Língua e Cultura Portuguesa**, n.º 5, Carlos Reis (dir.), Universidade Aberta, Coimbra, pp. 29-47.

_____ (2001), “Politics of Identity”, **Cadernos de Literatura Comparada** ¾, “**Corpo e identidades**”, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, pp. 59-75.

NEALON, Jeffrey T. (1993), **Double Reading – Postmodernism after Deconstruction**, Cornell University Press, Ithaca-London.

NOGUEIRA, Conceição (2001), **Um Novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

OWEN, Craig (1983), “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**, Bay Press, Seattle, pp. 57-82.

RORTY, Richard (1994), **Contingência, Ironia e Solidariedade**, tit. orig. *Contingency, Irony and Solidarity*, Nuno F. da Fonseca (trad.), Ed. Presença, Lisboa. [1989]

ROSE, Margaret (1993), “Contemporary late-modern and post-modern theories and uses of parody”, **Parody: ancient, modern and post-modern**, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 198-205.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1989), **Introdução a uma ciência pós-moderna**, Biblioteca das Ciências do Homem, Ed. Afrontamento, Porto.

_____ (1996), **Pela mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade**, Biblioteca das Ciências do Homem, Ed. Afrontamento, Porto, 5ª edição.

_____ (1999), **Um discurso sobre as ciências**, Ed. Afrontamento, Porto, 11ª edição. [1987]

_____ (2006), “Um optimismo trágico”, **Revista Visão**, 3 de janeiro.

_____ (2008), “A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal”, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80., pp. 11-43:

<http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/47_Douta%20Ignorancia.pdf>, acesso em 01/10/2014.

_____ (2009), *Una Epistemología del Sur. La Reivindicación del Conocimiento y la Emancipación Social*, Siglo XXI Editores, CLACSO, Buenos Aires.

_____ (2014), *Aula Magistral “Porquê as Epistemologias do Sul?”*, 27 de março, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra: <<http://alice.ces.uc.pt/en/index.php/human-rights-and-other-grammars-of-human-dignity/boaventura-de-sousa-santos-why-epistemologies-of-the-south-2/?lang=pt>>, acesso em 04/10/2014.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz (1997), “Desleal a la civilización”, *ConCiencia de un deseo singular*, Xosé María Buxán (ed.), Laertes, Barcelona.

SULEIMAN, Susan Rubin (1985), “(Re) writing the body: the politics and poetics of female eroticism”, *The Female Body in Western Culture – Contemporary perspectives*, Susan Rubin Suleiman (ed.), Harvard University Press, Harvard.

WITTIG, Monique (1980), “La Pensée straight”, *Questions Féministes*, n.º 7, pp. 45-53: <<http://www.jstor.org/stable/40619186>>, acesso em 30/09/2013.

e) Estudos de Tradução / Tradução Literária e derivados

AA.VV. (1994), *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Ed. Cátedra, Madrid.

AA.VV. (1999), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Susan Bassnett e Harish Trivedi (eds.), Routledge, London-New-York.

AA.VV. (2001), *Floresta Encantada, novos caminhos da literatura comparada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (orgs.), D. Quixote, Lisboa.

AA.VV. (2001), *A tradução nas encruzilhadas da cultura*, João Ferreira Duarte (org.), col. Voz de Babel, Ed. Colibri, Lisboa.

AA.VV. (2008), *Traduir Clarice Lispector. Actas del Seminario*, Paralelo Sur Ediciones, Barcelona.

AA.VV. (2008), *Le Rêve et la ruse dans la traduction de poésie*, Honoré Champion Ed., Paris.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (2002). “Preâmbulo”, *Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor*, Charlotte Frei, col. Poliedro 13, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga.

ARROJO, Rosemary (1993), *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, Biblioteca Pierre Menard, Imago, Rio de Janeiro.

_____ (1994), “Fidelity and The Gendered Translation”, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n.º 2, pp. 147-163: <<http://id.erudit.org/iderudit/037184ar>>, acesso em 23/09/2012.

_____ (1996), “Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda de inocência”, **Cadernos de Tradução**, vol. 1, n.º1, Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 53-69: <www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/download/.../4567>, acesso em 25/01/2013.

BALTRUSCH, Burghard (2008), “Elementos para uma crítica de Tradução e Paratradução - Teoria e Prática no caso das Traduções Culturais Modernistas”, **TradTerm, 14, Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia**, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, pp. 15-49.

_____ (2010), “Translation as Aesthetic Resistance: Paratranslating Walter Benjamin”, **Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy**, vol. 6, n.º 2, pp. 113-129: <<http://cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/198/314>>, acesso em 20/05/2013.

BARRENTO, João (2002), **O Poço de Babel. Para uma poética da tradução literária**, Relógio d'Água, Lisboa.

BASSNETT, Susan (1992), “Writing in no Man’s Land: Questions of Gender and Translation”, **Revista Ilha do Desterro 28**, Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 63-73: <<http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/28%20A/susan%2028%20A.PDF>>, acesso em 01/03/2013.

_____ (2001), “Da literatura comparada aos estudos de tradução”, João Ferreira Duarte (trad.), **Floresta Encantada, novos caminhos da literatura comparada**, Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (orgs.), D. Quixote, Lisboa, pp. 289-313.

_____ e André LEFEVERE (1992), “General Editor’s Preface”, **Translation / History / Culture. A Sourcebook**, André Lefevere (ed.), Routledge, London-New-York, pp. xi-xii.

_____ e Harish TRIVEDI (1999), “Of colonies, cannibals and vernaculars”, **Post-colonial Translation. Theory and Practice**, Susan Bassnett e Harish Trivedi (eds.), Routledge, London-New-York, pp. 1-18.

BENJAMIN, Walter (2008), “A tarefa do tradutor”, **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**, Lúcia Castello Branco (org.), João Barrento (trad.), Fale/UFMG, Belo Horizonte, pp. 82-98: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>, acesso em 20/06/2013. [1923]

BERMAN, Antoine (1999), **La Traduction et la lettre ou l’auberge du lointain**, Ed. du Seuil, Paris.

_____ (2002), **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**, Maria Emília Pereira Chanut (trad.), EDUSC, Bauru. [L’Épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, Gallimard, col.TEL, Paris, 1995]

_____ (2008), **L’Âge de la traduction. “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire**, col. “intempestives”, Presses Universitaires de Vincennes, Paris.

BEVERLEY, Andrea (2010), **Grounds for Telling It: Transnational Feminism and Canadian Women's Writing**, Dissertação de Doutoramento, sob a direção da Professora Doutora Heike Harting, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal.

BONHOMME, Béatrice e Micéala SYMINGTON (2008), "Préface", **Le Rêve et la ruse dans la traduction de poésie**, AA.VV., Honoré Champion Ed., Paris.

BONNEFOY, Yves (2000), **La Communauté des traducteurs**, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.

BORGES, Jorge Luis (1984), "Pierre Menard, autor del Quijote", **Ficciones**, Alianza Editorial, Madrid, 12ª edição, pp. 47-59.

_____ (1993), **O Aleph**, Editorial Estampa, Lisboa. [1957]

_____ (1996), "Las versiones homéricas", **Discusión, Obras Completas**, vol. 1 1975-1988, Emecé Ed., Barcelona, pp. 239-243.

BUESA-GÓMEZ, Carmen, Micaela MUÑOZ-CALVO e M. Ángeles RUIZ-MONEVA (eds.) (2008), **New Trends in Translation and Cultural Identity**, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

CAMPOS, Haroldo de (1969), **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**, Ed. Perspectiva, São Paulo.

_____ (1976), **Metalinguagem – Ensaios de Teoria e Crítica Literária**, Ed. Cultrix, São Paulo.

_____ (1984), "Tradução, ideologia e história", **Revista Remate de Males**, vol. 4 "Território da Tradução", UNICAMP, Campinas, pp. 239-247: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/2809>>, acesso em 22/04/2013.

_____ (1991), "Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor", **Tradução: teoria e prática**, M. Coulthard (ed.), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

CAMPS, Assumpta *et al.* (2005), **Traducción, (sub)versión, transcreación**, PPU, col. Transversal, Universitat de Barcelona, Barcelona.

_____ (2006), **Traducción y di-ferencia**, col. Transversal, Universitat de Barcelona, Barcelona.

CASTRO VÁZQUEZ, Olga (2005), "Intervenciones feministas en la para/traducción en gallego", **IX Congreso Internacional de la AIEG, Identidades de género, identidades nacionales**, Universidad de Vigo: <<http://tv.uvigo.es/es/video/25067.html>>, acesso em 18/09/2014.

_____ (2009), "El género (para)traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de *O curioso incidente do can á media noite*", **Quaderns. Revista de traducció 16**, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 251-264.

CEIA, Carlos (2010), "Verbete, Teoria dos Polissistemas", **E-Dicionário de Termos Literários**:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=41&Itemid=2>, acesso em 20/04/2013.

CHAMBERLAIN, Lori (1988), "Gender and the Metaphorics of Translation", **Signs**, vol. 13, n.º 3, Spring, The University of Chicago Press, pp. 454-472: <<http://www.jstor.org/stable/3174168>>, acesso em 12/03/2013.

COMELLAS CASANOVA, Pere (2010), "La literatura catalana traduïda al portugués: una relació de baixa intensitat i escassa visibilitat", **Traducción y Autotraducción en las Literaturas Ibéricas**, Enric Gallén, Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (eds.), vol. 2, col. *Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura*, Peter Lang, Bern, pp. 37-59.

DE MAN, Paul (2003), "Conclusions: *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin", **Autour de la tâche du traducteur**, Barton Byg, Wilhelm von Humboldt, Paul de Man, Théâtre Typographique, Courbevoie.

DERRIDA, Jacques (1967), **L'Écriture et la différence**, Ed. du Seuil, Paris.

_____ (1987), "Des tours de Babel", **Psyché – Invention de l'autre**, Ed. Galilée, Paris, pp. 203-235.

DUARTE, João Ferreira (2001), "Nota introdutória", **A tradução nas encruzilhadas da cultura**, João Ferreira Duarte (org.), col. Voz de Babel, Ed. Colibri, Lisboa.

ECO, Umberto (2009), **Decir casi lo mismo – La traducción como experiencia**, Helena Lozano Miralles (trad.), Debolsillo, Barcelona. [2003]

ETKIND, Efim (1982), **Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique**, L'Age d'Homme, Lausanne.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), "Introduction [to *Polysystem Studies*]", **Poetics Today**, 11:1: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>, acesso em 20/03/2013.

_____ (1990a), "The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem", **Poetics Today**, 11:1: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>, acesso em 20/03/2013.

FERNÁNDEZ, María Jesús (2010), "Áreas críticas de la traducción literaria portugués-español: bilingüismo y portuñol", **Interacciones entre las Literaturas Ibéricas**, Enric Gallén, Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (eds.), vol. 3, col. *Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura*, Peter Lang, Bern, pp.77-88.

FLOR, João Almeida (1982), "Tradução literária", **Centro Português da Associação Internacional dos Críticos Literários**, Balanço da Actividade Literária Portuguesa (ano de 1981), D. Quixote, Lisboa.

_____ (1985), "Tradução literária", **Centro Português da Associação Internacional dos Críticos Literários**, Balanço da Actividade Literária Portuguesa 1983/1984, Centro Português da Associação Internacional dos Críticos Literários, D. Quixote, Lisboa.

_____ (1988), **Traduzir – Algumas linhas para reflexão**, ICALP, Revista do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, vol. 11, pp. 16-23.

FREI, Charlotte (2002), **Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor**, col. Poliedro 13, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga.

GALLÉN, Enric, Francisco LAFARGA e Luis PEGENAUTE (eds.) (2010a), **Traducción y Autotraducción en las Literaturas Ibéricas**, vol. 2, col. *Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura*, Peter Lang, Bern.

_____ (2010b), **Interacciones entre las Literaturas Ibéricas**, vol. 3, col. *Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura*, Peter Lang, Bern.

GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2000), **Cuestiones de traducción – (Hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios)**, Ed. Comares, Granada.

GAUVIN, Lise (1989), **Letters from an Other**, Susanne de Lotbinière-Harwood (trad.), The Women's Press, Ontario.

GENTZLER, Edwin (1993), **Contemporary Translation Theories**, Routledge, London.

GODARD, Barbara (1989), "Theorizing Feminist Discourse / Translation", **Tessera – La traduction au féminin-Translating Women**, vol. 6, Spring-Printemps, pp. 42-53: <<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/tessera/issue/view/1454/showToc>>, acesso em 25/04/2013.

GONZÁLEZ FOUQUES, Covadonga (2011), **La traducción literaria y la globalización de los mercados culturales**, Ed. Comares, Granada.

HERMANS, Theo (ed.) (1985), **The Manipulation of Literature: studies in literary translation**, Croom Helm, London.

_____ (1999), **Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained**, Translation Theories Explained, Ser. 7, St. Jerome, Routledge, London-New-York.

HOLMES, J.S., J. LAMBERT e R. VAN DEN BROECK (eds.) (1978), **Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies**, Acco, Leuven.

HOLMES, J.S. (1972), "The Name and Nature of Translation Studies", **Third International Congress of Applied Linguistics**, Copenhagen, 21-26 ago.

HURTADO ALBIR, Amparo (2007), **Traducción y traductología - Introducción a la traductología**, Ed. Cátedra, Madrid, 3ª edição.

JULLIEN, François (2012), **L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité**, Ed. Galilée, Paris.

KEATING, Maria Eduarda (2004-2005), "Da tradução como poesia: poéticas da tradução de Rimbaud", **Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos**, n.º18-19/3, Universidade do Minho, Braga, pp. 227-251.

_____ (2006), "Dos desassossegos do tradutor", Seminário "Traduzir o Livro do Desassossego", **Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos**, n.º20/3, Universidade do Minho, Braga, pp. 9-21.

LEFEVERE, André (1975), **Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint**, Van Gorcum, Amsterdam.

_____ (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London-New-York.

LOSADA SOLER, Elena (2008), "De palabras y espejos. Traducir el misterio", *Traduir Clarice Lispector. Actas del Seminario*, Paralelo Sur Ediciones, Barcelona, pp. 11-22.

LUQUE DURÁN, Juan de Dios (2009), "Claves culturales e imaginológicas de los textos argumentativos", comunicação apresentada na *III Conferencia Internacional de Hispanistas de Rusia*, Moscovo, 19-21 de maio.

LUQUE NADAL, Lucía (2009), "Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?", *Language Design* **11**, pp. 93-120: <http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf>, acesso em 20/06/2014.

MARTÍNEZ SOLER, Dionisio (s/d), *A tradução da literatura espanhola em Portugal (1940-1990)*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa: <<http://www.comparatistas.edu.pt/excertos/excertos/a-traducao-da-literatura-espanhola.html>>, acesso em 01/05/2013.

MAGALHÃES, Célia (1998), "Tradução e Transculturação: A Teoria Monstruosa de Haroldo de Campos", *Cadernos de Tradução*, vol. 1, n.º 3, pp. 139-156: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5384/4927>>, acesso em 20/02/2013.

MELO, João de (2004), *Um olhar sobre a Literatura Portuguesa*, Instituto Camões, Embaixada de Portugal em Madrid: <http://cvc.institutocamoes.pt/reccultura/litport_espanha.pdf>, acesso em 20/10/2011.

MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture Poétique de la Traduction*, NRF-Gallimard, Paris.

_____ (1980), "Entretien avec Jean Verrier", *Le Français aujourd'hui*, n.º 51, set., pp. 95-97.

_____ (1986), *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture Poétique de la Traduction*, NRF-Gallimard, Paris.

_____ (1999), *Poétique du traduire*, Ed. Verdier, Lagrasse.

MEZEI, Kathy (1985), "La lecture comme écriture / L'écriture comme lecture. Le lecteur et le déclin de l'auteur / ou grandeur et décadence du trait oblique", Christine Dufresne (trad.), *Tessera – L'écriture comme lecture*, vol. 2, Fall-Automne, pp. 26-30: <<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/tessera/issue/view/1450/showToc>>, acesso em 02/02/2013.

MOLINA MARTÍNEZ, Lucía (2006), *El otoño del pingüino*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.

OLIVEIRA, Vera Lúcia (2009), "O eu e o outro na tradução: pensando a alteridade", *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 13, n.º1, jan./jul., pp. 81-86.

ORTEGA Y GASSET, José (1983), "Misericórdia y esplendor de la traducción", *Ideas y Creencias* (1940), *Obras Completas*, tomo V, Alianza Editorial, Madrid, pp. 431-452.

PAGEAUX, Daniel-Henri (2010), "La Península Ibérica como espacio intercultural: el diálogo luso-español", *Interacciones entre las Literaturas Ibéricas*, Enric Gallén, Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (eds.), vol. 3, col. *Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura*, Peter Lang, Bern, pp. 365-381.

PAZ, Octavio (1971), *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets Ed., Cuadernos Marginales 18, Barcelona.

PLASSARD, Freddie (2007), *Lire pour traduire*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

PYM, Anthony (2012), *On Translator ethics: Principles for Mediation between Cultures*, John Benjamin, Amsterdam / Philadelphia.

RUIZ CASANOVA, José Francisco *et al.* (2005), *De poesía y traducción*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.

SÁNCHEZ RAMOS, Verónica (2010), "Relaciones interliterarias peninsulares: siete antologías de poesía portuguesa traducidas y publicadas en España", *Interacciones entre las Literaturas Ibéricas*, Enric Gallén, Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (eds.), vol. 3, col. *Relaciones Literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura*, Peter Lang, Bern, pp. 237-248.

SANTOYO, Julio Cesar (1990), "Prometeo de nuevo encadenado: la traducción/recreación literaria", Margit Raders e Juan Conesa (eds.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 12-16 de diciembre de 1988, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid, pp. 35-46.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. (2004), *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, edição bilingue, José Miranda Justo (apres., trad., notas e posfácio), Porto Editora, Porto. [1813]

SIMON, Sherry (1999), "Translating and interlingual creation in the contact zone: border writing in Quebec", *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Susan Bassnett e Harish Trivedi (eds.), Routledge, London-New-York, pp. 58-74.

SNELL-HORNBY, Mary (2006), *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.

STEINER, George (1995), *Después de Babel – Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México. [1975]

TANQUEIRO, Helena (2002), *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*, Dissertação de Doutoramento, sob a direção do Professor Doutor Francesc Parcerisas i Vázquez, Facultat de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona.

TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

VEGA, Miguel Ángel (ed.) (1994), *Textos Clásicos de Teoría de la Traducción*, Ed. Cátedra, Madrid.

VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New-York.

_____ (1998), *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London-New-York.

_____ (2000), "Translation, community, utopia", *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), Routledge, London-New-York.

_____ (2008), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New-York, 2ª edição.

VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen A. (1995), *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Ed. Colegio de España, Salamanca.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1992), *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada, sob a orientação do Professor Doutor Júlio César Machado Pinto, Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____ (1999), "Liberating Calibans. Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' poetics of transcreation", *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Susan Bassnett e Harish Trivedi (eds.), Routledge, London-New-York, pp. 95-123.

WOLF, Michaela (2008), "Interference from the *Third Space*? The Construction of Cultural Identity through Translation", *New Trends in Translation and Cultural Identity*, Carmen Buesa-Gómez, Micaela Muñoz-Calvo e M. Ángeles Ruiz-Moneva (eds.), Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

ZENITH, Richard (2006), "Traduzir o *Livro do Desassossego*: Notas para uma Não-Teoria", Seminário "Traduzir o *Livro do Desassossego*", *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, n.º 20/3, Universidade do Minho, Braga, pp. 37-42.

f) Outros

AA.VV. (1987), *Teoria da literatura – I, Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, col. Signos 15, Edições 70, Lisboa. [1917]

AA.VV. (1999), *Teorías sobre la Lírica*, compilação de textos e bibliografia Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco / Libros, Madrid.

AA.VV. (2002), *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Manuel Francisco Reina (ed.), La Esfera de los Libros, Madrid.

AA.VV. (2002), *Século de Ouro - Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.), Angelus Novus Editora e Ed. Cotovia, Lisboa.

AA.VV. (2004), *Anos 90 E Agora – uma antologia da nova poesia portuguesa*, Jorge Reis-Sá (selec. e org.), Ed. Quasi, Vila Nova de Famalicão, ed. revista e aumentada.

AA.VV. (2013), *Lectoras de Simone Weil*, Fina Birulés e Rosa Rius Gatell (eds.), Mujeres y Culturas, Icaria Ed., Barcelona.

AGAMBEN, Giorgio (2008), *Què vol dir ser contemporani?*, tit.orig. *Che cos'è il contemporáneo?*, Coral Romà i García (trad.), Atmarcadia, Barcelona.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1996), **Teoria da Literatura**, Almedina, Coimbra, 8ª edição.

AMARAL, Fernando Pinto do (1999), “O passado e o presente”, **Suplemento de Leituras-Público**, 27 março.

ARENDT, Hannah (1996), **Entre el pasado y el futuro – Ocho ejercicios sobre la reflexión política**, Ana Poljak (trad.), Ed. Península, Barcelona.

_____ (2004), **La tradición oculta**, R.S. Carbó e Vicente Gómez Ibáñez (trads.), Paidós Ibérica, Barcelona.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984), **Esthétique de la Création Verbale**, Alfreda Aucouturier (trad.), Ed. Gallimard, Paris.

_____ e V. N. VOLOSHINOV (1977), **Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en Linguistique**, Les Editions de Minuit, Paris.

BARREIRA, Cecília (2006), “Um caso de orientação sexual em Portugal: a poesia de Isabel de Sá”, **Ipotesi, Juiz de Fora**, v. 9, n.º1, n.º 2, pp. 21-24: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2010/02/Um-caso-de-escrita.pdf>>, acesso em 02/09/2014.

BARRETO, António (1995), “Portugal na periferia do centro: mudança social, 1960 a 1995”, **Análise Social**, vol. xxx (134), (5.º), Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 841-855: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223388784X1kPT5fa3Yr88TD2.pdf>>, acesso em 20/10/2013.

BAUMAN, Zygmunt (2007), **Modernidad Líquida**, tit. orig. *Liquid Modernity*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 8ª edição. [2000]

BESSE, Maria Graciete (1998), “Fernando Pessoa / Maria José e a encenação do feminino”, **Latitudes**, n.º 4, pp. 22-24: <http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_4_6.pdf>, acesso em 20/04/2013.

BHABHA, Homi K. (1994), **The Location of Culture**, Routledge, London e New-York.

BÍBLIA SAGRADA, versão on-line: <<http://www.bibliaon.com/>>, acesso em 2013 e 2014.

BÍBLIA SAGRADA, versão on-line da Difusora Bíblica, Paróquias de Portugal: <<http://www.paroquias.org/biblia/index.php?m=1&n=2>>, acesso em 2013 e 2014.

BIRULÉS, Fina (2007), **Una herencia sin testamento: Hannah Arendt**, Herder, Barcelona.

BLANCHOT, Maurice (1969), **L'entretien infini**, Ed. Gallimard, Paris.

_____ (1980), **L'écriture du désastre**, Ed. Gallimard, Paris.

BLOOM, Harold (1991), **A angústia da influência – Uma teoria da poesia**, tit. orig. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Miguel Tamen (trad.), Ed. Cotovia, Lisboa. [1973]

BORGES, Jorge Luis (1999), **Obras Completas**, vol. 3, Emecé, Barcelona.

BOSCO E SILVA, Luciana e Daisy PECCININI, “Instalação”, Museu de Arte Contemporânea – USP: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>>, acesso em 15/05/2013.

BOURDIEU, Pierre (1971), “Le Marché des biens symboliques”, *L’année sociologique* 22, pp. 49-126: <<https://pt.scribd.com/doc/61261815/bourdieu-le-marche-des-biens-symboliques>>, acesso em 20/07/2014.

____ (1996), *As Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Miguel Serras Pereira (trad.), Ed. Presença, Lisboa. [1992]

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1999), “La lírica: un lugar teórico”, *Teorías sobre la Lírica*, compilação de textos e bibliografía Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco / Libros, Madrid, pp. 9-22.

CEIA, Carlos, “Verbete: Desterritorialização”, *E-Dicionário de Termos Literários*, Carlos Ceia (coord.): <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=725&Itemid=2>, acesso em 02/05/2013.

CHLOVSKI, Viktor (1987), “A Arte como Processo”, *Teoria da literatura – I, Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, col. Signos 15, Lisboa, Edições 70, pp. 73-95. [1917]

CLÚA GINÉS, Isabel (2008), “¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista”, *Género y cultura popular*, Isabel Clúa (ed.), Ed. UAB, Barcelona.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Ed. du Seuil, Paris.

COUTINHO, Isabel (2012), “E.L. James a autora mais vendida do ano em Portugal”, notícia do *Jornal Público*, publicada a 18/12: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/e-l-james-e-a-autora-mais-vendida-do-ano-em-portugal-1577892#/0>>, acesso em 20/02/2013.

____ (2013), “Quando a literatura pode mudar a sociedade”, notícia do *Jornal Público*, publicada a 09/10: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/quando-a-literatura-pode-mudar-a-sociedade-1608496>>, acesso em 25/04/2013.

DAMÁSIO, António R. (1997), *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*, tit. orig. *Descartes’ Error – Emotion, Reason and the Human Brain*, Dora Vicente e Georgina Segurado (trads.), Publicações Europa-América, col. Forum da Ciência, Mem Martins, 17ª edição.

DELEUZE, Gilles (1995), “L’immanence: une vie...”, *Philosophie*, n.º. 47, set., pp. 4-7.

DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, coll. « Critique », Les Editions de Minuit, Paris.

____ (1980), *Capitalisme et Schizophrénie – Mille Plateaux*, col. Critique, Les Editions de Minuit, Paris, pp. 9-37.

____ (1980), “Devenir-intense, Devenir-animal, Devenir-imperceptible...”, *Capitalisme et Schizophrénie – Mille Plateaux*, col. Critique, Les Editions de Minuit, Paris, pp. 284-380.

DERRIDA, Jacques (2003), *Genèses, généalogies, genres et le génie – Les Secrets de l’archive*, Ed. Galilée, Paris.

- DURAS, Marguerite (1993), *Ecrire*, col. Folio, Ed. Gallimard, Paris.
- ECO, Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, Ed. Grasset, Paris.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (2010), *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Editora Positivo, Curitiba.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, NRF, Ed. Gallimard, Paris.
- _____ (1976), *Histoire de la sexualité, vol. I - La volonté de savoir* –, col. TEL, Ed. Gallimard, Paris.
- _____ (1988), *História da sexualidade, vol. I – A vontade de saber*, Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon d'Albuquerque (trads.), Ed. Graal, Rio de Janeiro, 13ª edição.
- _____ (1991), *História da loucura na Idade Clássica*, José Teixeira Coelho Netto (trad.), Perspectiva, São Paulo, 3ª edição.
- _____ (2004), *Isto não é um cachimbo*, tít. orig. *Ceci n'est pas une pipe*, Jorge Coli (trad.), Coletivo Sabotagem: <<http://anarcopunk.org/biblioteca/wpcontent/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>>, acesso em 10/10/2012. [1973]
- _____ (2012), *Microfísica do poder*, Roberto Machado (org., intr., trad. e revisão técnica), Ed. Graal, São Paulo.
- FREITAS, Marinela Carvalho (2010), *Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge: Duas faces da Modernidade*, Dissertação de Doutorado em Estudos Anglo-Americanos, sob a orientação das Professoras Doutoras Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- FURTADO, Filipe (2010), “Verbetes Ficção Científica”, *E-Dicionários de Termos Literários*, Carlos Ceia (coord.): <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=194&Itemid=2>, acesso em 18/09/2013.
- GAETA, Giancarlo (2013), “Simone Weil, una elección de vida”, *Lectoras de Simone Weil*, Fina Birulés e Rosa Rius Gatell (eds.), Mujeres y Culturas, Icaria Ed., Barcelona, pp.161-175.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Ed. du Seuil, Paris.
- GENLIS, Madame de (2007), *La Femme auteur*, edição estabelecida e apresentada por Martine Reid, col. Folio, Gallimard, Paris. [séc. XVIII]
- GIL, José (2009), *Em busca da identidade – O desnorte*, Ed. Relógio d'Água, Lisboa.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2004), “Las poetas gallegas, la nueva gramática del canon”, *Zurgai*, pp. 68-71: <<http://www.zurgai.com/archivos/201304/072004068.PDF?1>>, acesso em 13/05/2013.
- _____ (2013), “¿Cómo enganchan ellas de la nación? Sobre la poesía épica a comienzos del siglo XXI”, *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, pp. 13-27: <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-es.pdf>, acesso em 20/08/2014.

GOODMAN, Nelson (1995), *Modos de fazer mundos*, António Duarte (trad.), Ed. Asa, Porto. [1978]

GRAMSCI, Antonio (2008), *Americanismo e fordismo*, Gabriel Bogossian (trad.), Ruy Braga e Álvaro Bianchi (intr. e notas técnicas), Hedra, São Paulo.

GRASSET, Eloi (2012), “Necesitar *devenir-minoritario*: sexualidad, territorio y escritura”, *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Marta Segarra (ed.), Mujeres y Culturas, Icaria Ed., Barcelona.

GRISONI, Dominique-Antoine (1983), “Le Phénomène Derrida”, *Magazine littéraire n° 196*, Jun. : <http://www.derrida.ws/index.php?option=com_content&task=view&id=7&Itemid=8>, acesso em 5/04/2012.

GULLAR, Ferreira (2004), “Traduzir-se”, *Toda poesia*, José Olympio ed., Rio de Janeiro, 12ª edição, p. 335.

ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader – Patterns of communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The John Hopkins University Press. [1972]

JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Ed. Gallimard, Paris. [1972]

JUNCEDA, Luis (2006), *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Espasa, Barcelona.

LEÃO, Juraci Andrade de Oliveira (2007), *Escrita, Corpo e Ação: a poética e a política de Adrienne Rich*, Dissertação de Doutorado, sob a orientação da Professora Doutora Sandra Goulart Almeida, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

LEYTON, Fabiola (2010), “Literatura básica en torno al especismo y los derechos animales”, *Revista de Bioética y Derecho*, n.º 19, Mayo, pp. 14-16: <<http://www.raco.cat/index.php/RevistaBioeticaDerecho/article/view/201225>>, acesso em 22/09/2014.

LISIAK, Agata Anna e Steven TÖTÖSY DE ZEPETNK (2010), “Bibliography of Siegfried J. Schmidt’s Publications”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12.1: <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1581>>, acesso em 11/05/2013.

LISPECTOR, Clarice (1973), *Água Viva*, Ed. Artenova, Rio de Janeiro.

_____ (1980), *Água Viva*, Nova Fronteira Editora, Rio de Janeiro.

_____ (1998), *A paixão segundo G.H.*, Ed. Rocco, Rio de Janeiro. [1964]

LOSADA SOLER, Elena *et al.* (2013), *Novas Cartas Portuguesas em Espanha. O silêncio eloquente*, no prelo.

LOURENÇO, Eduardo (1990), *Nós e a Europa ou as duas razões*, INCM, Lisboa, 3ª edição.

_____ (1994), *O canto do signo – Existência e Literatura (1953-1993)*, Ed. Presença, Lisboa.

mãe, valter hugo (2010), **Contabilidade. Poesia recolhida 1996-2010**, Alfaguara, Carnaxide.

_____ (2011), **o apocalipse dos trabalhadores**, Ed. Objectiva, Carnaxide, 4ª edição.

MACHADO, Roberto (2012), "Introdução. Por uma genealogia do poder", **Microfísica do poder**, Michel Foucault, Roberto Machado (org., intr., trad. e revisão técnica), Ed. Graal, São Paulo, pp. **Microfísica do poder**, Roberto Machado (org., intr., trad. e revisão técnica), Ed. Graal, São Paulo, pp. VII-XXIII.

MAFFEI, Luís (2007), **Do Mundo de Herberto Helder**, Dissertação de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, sob a orientação do Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARINHO, Maria de Fátima (2006), "Maria Isabel Barreno – O feminino em construção", **Scripta**, v. 10, n.º 19, 2º semestre, Belo Horizonte, pp. 203-214: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta19/Conteudo/N19_Parte03_art04.pdf>, acesso em 04/10/2013.

MARTELO, Rosa Maria (2004), **Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea**, Campo das Letras, Porto.

_____ (2010), **A Forma Informe – leituras de poesia**, Assírio & Alvim, Lisboa.

_____ (2012), **Entrevista a Rosa Maria Martelo por Maria Ramos Silva**: <<http://www.ionline.pt/outros/rosa-maria-martelo-ensaio-sobre-poesia>>, acesso em 14/09/2013.

MENDONÇA, José Tolentino (2012), **Estação Central**, Assírio & Alvim, Porto.

_____ (2014), **A Mística do instante – O tempo e a promessa**, Paulinas Editora, Prior Velho.

MERQUIOR, José Guilherme (1999), "Naturaleza de la lírica", **Teorías sobre la Lírica**, compilação de textos e bibliografía Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco / Libros, Madrid, pp. 85-101.

MOISÉS, Carlos Felipe (1981), **O poema e as máscaras – micro estrutura e macro estrutura**, Livraria Almedina, Coimbra.

MORÃO, Paula *et al.* (2007), **A escrita de Irene**, Município de Arruda dos Vinhos, Arruda dos Vinhos.

MOZÈRE, Liane (2005), "Devenir-femme chez Deleuze et Guattari – Quelques éléments de présentation", **Politiques de la représentation et de l'identité - Recherches en gender, cultural, queer studies**, *Revue Cahiers du genre* n.º 38/1, pp. 43-62: <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1.htm>>, acesso em 25/07/2014.

NANCY, Jean-Luc (2004), **Résistance de la poésie**, "La Pharmacie de Platon", William Blake & Co. Edit., Bordeaux.

NEVES, Orlando (2000), **Dicionário de Expressões Correntes**, Editorial Notícias, Lisboa.

PASCAL, Blaise (1671), *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*, Université de Fribourg: <<http://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/pascal/pensees.pdf>>, acesso em 14/06/2014.

PEREIRA, Bernardo Futscher (2010), “Vencendo distâncias: Portugal e a Catalunha”, *Uns apartats germans: Portugal i Catalunya – Irmãos afastados: Portugal e a Catalunha*, Víctor Martínez-Gil (ed.), Lleonard Muntaner Editor, Palma, pp. 13-18.

PIZARRO, Jerónimo (2013), “Jerónimo Pizarro vence o prémio Eduardo Lourenço”, notícia do jornal *Público*, publicada a 27/04: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/jeronimo-pizarro-vence-premio-eduardo-lourenco-1592666>>, acesso em 20/05/2013.

PONS, *Dicionário bilingue Português-Espanhol, Espanhol-Português*, edição on-line.

PORTO EDITORA, *Dicionário Português-Espanhol, Espanhol-Português*, edição on-line.

_____, *Infopedia*, consulta on-line.

PRIBERAM, *Dicionário da Língua Portuguesa*, edição on-line.

_____, *Dicionário de sinónimos e antónimos*, edição on-line.

PRYTHON, Angela (2003), “Margens do mundo, a periferia nas teorias contemporâneas”, *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte-MG, Intercom, São Paulo.

QUEIRÓS, Luís Miguel (2014), “O que foi feito dos poetas revelados nos anos 80 pelos *Anuários* de Poesia da Assírio?”: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/o-que-foi-feito-dos-poetas-revelados-nos-anos-80-pelos-anuarios-de-poesia-da-assirio-1630266?page=1#0>>, acesso em 20/10/2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2015), *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, edición on-line.

_____, (2005), *Diccionario Panhispánico de Dudas*, entrada “Español”: <<http://www.rae.es/dpd/>>, acesso em 09/05/2013.

REICH, Wilhelm (2011), *O combate sexual da juventude*, Gilson Dantas (com.), Centelha Cultural, São Paulo. [1931]

REID, Martine (2009), “George Sand était-elle féministe?”, *Choisir la cause des femmes*: <http://www.choisirlacausedesfemmes.org/uploads/documents/journal90_3.pdf>, acesso em 11/09/2013.

RIBEIRO, José Félix (2010), “Portugal, Espanha, a integração europeia e a globalização. Balanço de uma época”, *Relações Internacionais n.º 28*, dezembro de 2010, IPRI - UNL Instituto Português de Relações Internacionais, Lisboa: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S164591992010000400007&script=sci_arttext>, acesso em 10/05/2013.

RIFFATERRE, Michael (1980), *Semiotics of Poetry*, Methuen, London. [1978]

_____, (1979), “Sémiotique intertextuelle: l’interprétant”, *Révue d’Esthétique*, 1-2, pp. 128-149.

ROCHA, Carlos (2010), “Uso do calão foder”, **Ciberdúvidas da Língua Portuguesa**: <<http://www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=28375>>, acesso em 22/22/2014.

RUFFATO, Luiz (2013), “Discurso na abertura da Feira do Livro de Frankfurt”: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt>>,1083463, acesso em 15/02/2014.

SÁ, Isabel de (1988), “Escrevo para Desistir”, **Poemas Portugueses – Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI**, AA.VV. (2009), Jorge Reis-Sá e Rui Lage (selec., org., intr., notas), Vasco Graça Moura (pref.), Porto Editora, Porto.

SAID, Edward (2011), **Cultura e imperialismo**, tít. orig. *Culture and Imperialism*, Denise Bottmann (trad.), Companhia das Letras, São Paulo. [1993]

SALIH, Sara (2007), **Judith BUTLER**, Routledge, col. Routledge Critical Thinkers – Essential Guides for Literary Studies, London-New-York.

SARAMAGO, José (2007), “Entrevista por João Céu e Silva”, **Diário de Notícias**, 15/07/2007.

SARTRE, Jean-Paul (1997), **Qu’est-ce que la littérature?**, Folio Essais, Ed. Gallimard, Paris. [1948]

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), “Romanticismo y lenguaje poético”, **Teorías sobre la Lírica**, compilação de textos e bibliografía Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco / Libros, Madrid, pp. 57-83.

SCHOLES, Robert (1991), **Protocolos de leitura**, Lúcia Gutterres (trad.), Ed. 70, Lisboa. [1989]

SINGER, Peter (1985), **Liberación Animal**, Ed. Trotta, Madrid. [1975]

TÀPIES, Antoni (1974), **La Pratique de l’art**, Edmond Raillard (trad.), Georges Raillard (pref.), col. Folio/Essais, Ed. Gallimard, Paris.

THIBON, Gustave (1990), “Post-scriptum, cinquante ans après”, **La pesanteur et la grâce**, Plon, Paris.

_____(1991), “Préface”, **La pesanteur et la grâce**, Plon, Paris. [1947]

VARIN, Claire (2002), **Línguas de fogo – Ensaio sobre Clarice Lispector**, Lúcia P. Cherem (trad.), Editora Limiar, São Paulo.

VILA-MAIOR, Dionísio (1993), “Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino”, **Discursos**, 5, Universidade Aberta.

WEIL, Simone (1988), **La pesanteur et la grâce**, Plon, Paris. [1947]

WELLEK, René (1999), “La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*”, **Teorías sobre la Lírica**, compilação de textos e bibliografía Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco / Libros, Madrid, pp. 25-54.

Anexo

ENTREVISTA A ELFRIEDE ENGELMAYER,

tradutora de vários poemas de Adília Lopes para a língua alemã

1. A professora Elfriede foi uma das primeiras críticas (juntamente com os professores Osvaldo Silvestre e Américo Lindeza Diogo, antes ainda de Rosa Maria Martelo) a interessar-se pela obra de Adília Lopes. No posfácio que encontramos na *Obra* afirma que na obra de Adília o “mundo é visto por olhos de mulher”. Foi essa a razão que a levou a traduzir para alemão este mundo de mulher?

Só em parte. Eu traduzo, e escrevo sobre textos que me convencem do ponto de vista literário. E a obra da Adília é mesmo original.

2. O livro *Clube da poetisa morta* é, segundo Anna Klobucka, aquele que de forma mais elaborada apresenta a construção da autora de poesia, isto é, da poetisa. Foi neste sentido que leu este livro? Que razões a levaram a traduzir no *Klub der toten Dichterin* apenas três poemas do livro *Clube da Poetisa Morta* e utilizar este título como título da sua antologia?

O *Klub der toten Dichterin* parecia-me um título ideal, mas o projecto foi levar ao público alemão um conjunto de poemas representativos de toda a obra.

Não concordo com Klobucka.

3. Ainda relativamente ao *Klub der toten Dichterin* o que a levou a incluir ilustrações dos alunos da Faculdade de Belas Artes?

A Adília ofereceu-me os postais e nós achámos graça aos desenhos.

- 4. Se assumirmos que Adília Lopes se cria ao escrever-se (e o uso do pseudónimo é particularmente significativo a este propósito), sentiu que a tradutora se criava ao re-escrever esta versão de mundo adiliana?**

Não, nunca. Traduzi tantas e tantos autores, todos eles radicalmente diferentes. Se me recriasse cada vez, não teria personalidade própria. O tradutor é um servidor. Pelo menos penso assim.

- 5. O uso profícuo de discursos heterogéneos é uma característica da escrita adiliana. Passamos do calão “muito português” a referências culturais, sociais, da física e da química que exigem um conhecimento alargado por parte do leitor. Quais foram as suas principais dificuldades ao adaptar um discurso tão amplo à língua alemã? Em suma, como traduziu os culturemas?**

Bom, se calhar por pertencer a uma geração mais velha e ter tido uma formação escolar impecável, este problema nem sequer se pôs.

- 6. Que papel desempenha o *Klub der toten Dichterin* como poesia traduzida, escrita por mulheres, na literatura alemã? Por outras palavras, que lugar ocupa esta obra no polissistema literário alemão?**

É difícil avaliar daqui, do meu cantinho. Mas nos cursos de literatura portuguesa, e como há tão pouco traduzido para o alemão, a obra é lida e estudada. Tenho confirmação disso também de estudantes que vêm através do programa Erasmus.

