

# 205. ADÍLIA LOPES, PARDAIS

OCTOBER 12, 2022

MARIA MADALENA QUINTELA

O ouvido mais atento terá notado a falta cada vez mais gritante de um certo piar pelas ruas lisboetas: o dos pardais. Estes pássaros, antes considerados comuns, vão-se tornando uma raridade cada vez maior. A diminuição da população de pardais é aliás um problema que afecta várias partes do mundo, Lisboa não é caso único, e tem chamado a atenção da comunidade científica, levantando várias questões sobre o porquê do desaparecimento dos pardais, e possíveis soluções. O novo livro de Adília Lopes, *Pardais*, publicado em Julho de 2022, ambiciona imitar o piar e a fisionomia destes pássaros: «Gostava que os meus poemas fossem pardos, modestos, pequenos, lisboetas como os pardais e que tivessem o som do piar dos pardais» (p. 36).

Em muito se assemelham os poemas de Adília Lopes a pardais. Este livro vem na esteira inaugurada por *Manhã*,

em 2015, e que tem vindo a ser reforçada até *Dias e Dias* (2020), e aos dois poemas inéditos que comparecem na mais recente edição pela Assírio & Alvim de *Dobra* (2021), «Catalpa» e «Carinho»: um crescente pendor memorialístico acompanhado por apontamentos cada vez mais sucintos sobre o quotidiano. São poemas pequenos como *pardais*. Neste livro, temos acesso ao processo poético de Adília Lopes, onde fica patente a escolha de um estilo mais simples: «Gosto de ouvir a casa em silêncio. Mas também gosto de ouvir música. / Lx., 6-V-2022 / Eu tinha escrito uma coisa farfalhada: A minha casa é fundada no silêncio como a música. Depois escrevi isto que é o mais certo.» (p. 31). Esse processo poético consiste aqui em depenar o poema, até que saia o que é farfalhado e fiquem as simples penas dos *pardais*. Ora, por um lado, a falta de variação no tom e forma ao longo das obras mais recentes de Adília Lopes vai-se assemelhando à cor parda e modesta dos *pardais*: singela, mas em último caso pouco interessante. Por outro lado, *Pardais* apresenta alguns traços particulares a que é preciso dar relevo.

Para tal contribui a epígrafe que abre o livro: «Nous n'avons plus d'argent pour enterrer nos morts. / Le prêtre est là, marquant le prix des funérailles; / Et les corps étendus, troués par les mitrailles, / Attendent un linceul, une croix, un remords.»<sup>[i]</sup> O excerto é da autoria de Marceline Desbordes-Valmore, uma das únicas poetisas inscritas na lista dos Poetas Malditos, elaborada por Paul Verlaine. Isto indica já uma simpatia por um certo modo de vida e de escrita que é particular, que está já à margem, maldita.

Ora, se tomarmos a epígrafe como mote do livro, a visão do cemitério poisa sobre o livro como uma neblina, transforma-se num lugar para os mortos poderem finalmente descansar: os poemas tornam-se epitáfios, inscrições em lajes. O carácter sucinto das inscrições, a datação e a indicação do lugar nos poemas contribuem para esse efeito lapidar. Também o pendor memorialístico ganha uma dimensão quase elegíaca, fúnebre. Ao mesmo tempo, a possibilidade de fazer memória é uma forma de lutar contra a morte, e erguer lápides é uma forma de perpetuar a memória. *Pardais* é

afinal um livro desta luta: «Não quero morrer, quero brincar. Estou contente, deixo-me estar acordada.» (p. 13), ou «Se nós não morrêssemos nunca e eternamente / buscássemos e conseguíssemos a alegria aqui» (p. 23).

Assim melhor se podem entender os «Desenhos feitos com a mão esquerda», presentes no final do livro. Este caderno ocupa metade de *Pardais*, fenómeno que não é estranho à obra de Lopes, pois já tinha acontecido em *Apanhar Ar* (2010), em que metade é constituído pelo fac-símile de um caderno de desenho da autora. Aliás, em termos visuais os desenhos são parecidos com os que encontramos em *Pardais*: são também eles rabiscos, mas em *Apanhar Ar* encontram-se a cores. «Cogito, ergo sum» é o mote do caderno fac-similado a preto e branco em *Pardais*. Cada página tem uma espécie de rabisco, acompanhado sempre pela mesma frase escrita com a mão esquerda (é possível notar até a dificuldade em escrever com esta mão), «Penso, logo existo», e a alegada data em que foi feito o desenho. Na luta contra a passagem do tempo, cada dia em que é feita a inscrição «Penso, logo existo» é um dia em que a existência é confirmada e prolongada. Este gesto repetitivo é uma tentativa de prolongar a existência, de lutar contra a morte.

Ao mesmo tempo, o gesto corre o risco, que já foi apontado, acerca da falta de variação de tom e forma na obra adiliana, de se tornar apenas isso: um gesto repetitivo. A repetibilidade da inscrição «Penso, logo existo» parece introduzir uma contradição: se é um gesto repetitivo, pode-se dizer com propriedade «Penso»? Aí reside a importância de a inscrição ser feita com a mão esquerda, pois introduz uma nota de dificuldade e esforço que comprova a legitimidade da inscrição «Penso, logo existo». É uma forma de Adília Lopes se manter acordada, de não adormecer. Lopes brinca com as expectativas criadas pelo enunciado «Cogito ergo sum», porque afinal a ênfase não está num esforço intelectual, Lopes não está necessariamente a pensar; a ênfase está no esforço físico de escrever com a mão esquerda, e é esse gesto que prolonga a existência.

O aparecimento de fac-símiles ou de fotografias na obra de Lopes é um movimento que em muito lembra o de Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Desde que em *Manhã* se deu o aparecimento de registos fotográficos (a bem dizer, foi na primeira edição de *Dobra*, em 2009, que apareceu uma fotografia, mas não foi de forma tão consistente), que estes registos têm vindo a ganhar um peso cada vez maior no contexto da obra adiliana. A inclusão em *Dobra* (2021) das fotografias que, entretanto, já foram aparecendo desde 2015 confirma a sua pertinência. E a verdade é que em *Pardais* esse tipo de registos ganham uma força tal que ocupam metade da obra, para bem ou para mal (apesar de o fenómeno já se ter dado em *Apanhar Ar*, essa foi uma obra de tiragem pequena, não é uma aposta tão grande como em *Pardais*).

A esse propósito, é pertinente atentar na escolha da capa de *Pardais*. Já em *Dobra* (2021) tinha sido escolhida uma fotografia a cores de um quadro do avô materno da autora, Raul da Silva Vianna, e agora repete-se o mesmo tipo de apresentação. O que é de notar é que estas fotografias a cores contrastam com os registos fotográficos dentro do livro, que são sempre a preto e branco e de ar antiquado. Isto acusa uma anacronia, uma troca nos termos: aquilo que seria mais recente (por exemplo, para além do fac-símile do caderno, também a fotografia da casa da autora que se encontra em *Pardais*) é apresentado como se só se tivesse à disposição meios antiquados para a captura das imagens, o que faz com que a realidade fotografada pareça mais antiga do que na realidade é; e aquilo que é mais antigo e corresponde de facto a uma outra época da história (como o quadro pintado pelo avô em 1944) é apresentado utilizando os meios tecnológicos normais à disposição hoje em dia. A bem dizer, até a escolha do tema dos pardais indica uma anacronia: se eles estão hoje em dia em vias de desaparecer, que pardais anda Adília Lopes a ouvir? A abundância de pardais a que o livro se parece referir só pode corresponder a um outro tempo onde abundavam pardais, como se Adília Lopes percorresse as ruas de uma Lisboa do século passado.

Também aqui a anacronia parece uma forma de baralhar o tempo, e de por isso lutar contra a morte. Não exactamente correr mais rápido que o tempo, fugindo à morte, mas fintando-os. Inscrevendo as coisas num tempo que não lhes é próprio, como se fosse um jogo das escondidas, procura esconder-se do tempo.

Num livro de tom simples, por vezes até infantil, está a acontecer um jogo entre vida e morte, está espelhada a vivência do drama da passagem do tempo. «Naivety and irony, the true signs of genius», lembrava Alfred Brendel, retomando um apontamento de Goethe e Zelter sobre Haydn. É com estes ingredientes que Adília Lopes está também a jogar: ingenuidade e ironia. Por um lado, temos a simplicidade do tom, o depenar dos poemas, as brincadeiras através da anacronia, os desenhos com a mão esquerda – sinais de uma certa ingenuidade, um esforço de, como a autora diz a dada altura em *Estar em Casa*, «[s]er sempre criança» (p. 36). Por outro lado, temos a epígrafe que dá um outro mote para a leitura do livro, esse bem mais mórbido e menos solar. É preciso procurar a outra face, a outra capa do livro. «Pensei escrever um livro chamado *Jarra com três jarros* e pôr na capa a reprodução do quadro do meu avô. Mas assim era uma provocação. Não faço essas coisas. Era como se o *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte fosse um *Ceci est une pipe*». *Pardais* funciona como um *trompe l'oeil*, engana o olhar. *Pardais* está a entrar num jogo bastante perigoso.

[i] «Já não temos dinheiro para enterrar os nossos mortos. / O padre está lá, a fixar os preços dos funerais; / E os corpos estendidos, perfurados pelos estilhaços, / Esperam uma mortalha, uma cruz, um remorso.».

## Bibliografia

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris. Éditions du Seuil, 1975.

Brendel, Alfred. “Naivety and Irony: Goethe’s Musical Needs”, *Publications of the English Goethe Society*, 91:1,

75-87. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09593683.2022.2027736?cookieSet=1> (último acesso a 27/09/2022).

Lopes, Adília. *Apanhar Ar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

— — —. *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

— — —. *Estar em Casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

#### REFERÊNCIA:

Lopes, Adília. *Pardais*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

♥ 18 Likes    ↗ Share

tagged with [Maria Madalena Quintela](#)

[Newer](#) / [Older](#)