

“NÃO QUERO/ TER FILHOS/ GOSTO MUITO/ DE FODER/ CONTIGO”: UMA LEITURA SOBRE O AMOR E O SEXO EM ADÍLIA LOPES

“NÃO QUERO/ TER FILHOS/ GOSTO MUITO/ DE FODER/ CONTIGO”: A READING OF LOVE AND SEX IN ADÍLIA LOPES

Ana Beatriz Affonso Penna¹

RESUMO

O presente artigo busca pensar o lugar representacional da relação amorosa na obra da poeta portuguesa contemporânea Adília Lopes através da leitura de alguns poemas do livro *O regresso de Chamilly* (2000). Nessa leitura, o lugar da sexualidade vinculada à reprodução é de suma importância para refletir a encenação do corpo sexuado feminino na vivência amorosa. Este trabalho apresenta-se como um adentramento das reflexões abordadas na tese *Problemas de gênero, problemas de escrita: estudos das remissões intertextuais à Sylvia Plath na poética de Adília Lopes*.

PALAVRAS-CHAVE: Adília Lopes. Poesia portuguesa contemporânea. Gênero. Amor. Reprodução.

ABSTRACT

This article seeks to think about the representational place of romantic relationship in the work of contemporary Portuguese poet Adília Lopes through reading of some poems from the book *O regresso de Chamilly* (2000). In this reading, the place of sexuality linked to reproduction is of substantial importance to reflect upon the performance of female sexed body in loving experience. This work is a deployment of the reflections addressed in the thesis *Problemas de gênero, problemas de escrita: estudos das remissões intertextuais à Sylvia Plath na poética de Adília Lopes*.

KEYWORDS: Adília Lopes. Contemporary Portuguese poetry. Gender. Love. Reproduction.

Poeta portuguesa contemporânea que começa a publicar na metade da década de 1980, Adília Lopes, pseudônimo literário de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, é, como uma parcela de poetas portugueses mais recentes², uma poeta da zona de cruzamento entre uma dicção conectada a uma cena poética que se utiliza de recursos discursivos já tradicionalmente percebidos como constitutivos do gênero lírico³ e a de uma dicção atravessada por referências à cultura pop, publicidade, cinematografia, narratividade, linguagem radicalmente coloquial e/ou popular e motivos aparentemente banais.

Publicado em 2000, seu livro *O regresso de Chamilly* está cronologicamente marcado por treze anos de diferença da publicação do livro *O Marquês de Chamilly*. Em ambos, a partir de uma proposta irônica e intertextual, Adília Lopes explora o romance epistolar *Cartas Portuguesas* (*Lettres Portugaises*), publicado anonimamente por Claude Barbin, em 1669. Ao retomar as personagens do romance *Cartas Portuguesas* já anteriormente revisitadas em *O Marquês de Chamilly*, o livro *O regresso de Chamilly* opera um retorno intertextual duplo, promovendo uma perspectiva paródica desse “regresso”.

Adicionalmente, como analiso no subcapítulo “*O marquês de Chamilly e O regresso de Chamilly: da intertextualidade e do feminino em Adília Lopes*” da tese *Problemas de gênero, problemas de escrita: estudos das remissões intertextuais à Sylvia Plath na poética de Adília Lopes*, vê-se nos dois livros um peculiar emaranhado intertextual, em que os clichês sentimentais, a estruturação aparentemente inverossímil de tempo e espaço, os estratagemas narrativos esdrúxulos, a manifestação contínua de ardentes e obsessivas emoções, etc., as quais não são de forma alguma surpresa para os leitores de folhetim ou espectadores de telenovelas, estão entretecidos junto a desfechos ficcionais anticlimáticos e citações frequentes e, por vezes, herméticas, a obras canônicas.

A radical simultaneidade e abundância de recursos de condições sociais de produção e recepção discursivas, assim como de estruturação textual, de diferentes gêneros textuais em *O regresso de Chamilly*, especialmente naquilo que concerne à manifestação da experiência emocional feminina, geram uma espécie de indecibilidade na sua recepção, em que os leitores, deslocados das bases de seus esquemas de leitura, não conseguem seguramente distinguir o sério do não-sério, justamente pela condição de entrelaçamento entre os dois estados. Tal entrelaçamento conecta-se também às próprias interdições na representação simbólica dos sujeitos reconhecidos como mulheres, uma vez que a indistinção entre o que se pode tomar seriamente ou não é um aliado que propicia a expressão de tabus, como também uma efetiva forma de promover um questionamento acerca de um panorama de sub-representação e mistificação da vida emocional e intelectual das mulheres. A profícua remissão intertextual a obras em que a diferença sexual passa usualmente como elemento hermenêutico despercebido com obras em que esse elemento é visivelmente assinalado torna, através do enquadramento subjetivo feminino do livro, todas as remissões intertextuais em gênero declinadas e não mais dissimuladamente neutras.

A fim de melhor ilustrar tal procedimento, vejamos os poemas “Art Poétique” (De l’amour/ avant toute chose [LOPES, 2014, p. 429]) e “Sur mes cahiers d’écolière” (Sur mes cahiers d’écolier/ Sur mon pupitre et les arbres/ Sur le sable sur la neige/ J’écris ton nom// Chamilly [LOPES, 2014, p. 429]) de *O regresso de Chamilly*. Para tal leitura, vale manter em mente como a proeminência da relação amorosa nas obras destinadas, como também escritas, para/pelas mulheres está associada a uma identificação dessas como sujeitos de interesses particulares e emotivos.

“Art Poétique”, que tem como modelo o primeiro verso do poema homônimo de Paul Verlaine, modifica “De la musique avant toute chose” por “De l’amour/ avant toute chose” (LOPES, 2014, p. 429). Assim, no lugar da sonoridade como princípio primeiro da lírica, Adília Lopes propõe o amor. Tal proposição do amor como princípio primeiro na arte poética contemporaneamente não pode deixar de ser lido com certo estranhamento, tendo em vista os sucessivos empreendimentos teórico-críticos que dissociam a criação artística de uma ideia de primazia da inspiração e/ou manifestação emocional. De modo que, se por um lado a colocação adiliana em “Art Poétique” pode soar como uma espécie de clichê patético, uma vez que a poeta parece recuperar uma proposição já anacrônica e/ou proveniente de obras consideradas de baixa qualidade artística, tais como os folhetins amorosos⁴, por outro, em virtude da “indecibilidade irônica” anteriormente mencionada, tal colocação pode ser lida como uma forma de também tornar um pouco mais patéticas as tão graves posições teórico-críticas sobre o que é e como deve ser a arte. Além disso, a recuperação de um valor que não parece compatível com o atual panorama de pensamento e criação lírica aponta para uma espécie de ruído, o qual sinaliza a reminiscência de um princípio criador em verdade não superado simbolicamente, problematizando-se dessa forma a concepção das emoções como fora (ou devidamente domesticadas) do processo de cognição intelectual – ou seja, a dicotomia entre tensão verbal e emocional.

Já “Sur mes cahiers d’écolière” possui como intertexto o poema “Liberté”, de Paul Éluard, que foi escrito em 1942 com o título “Une Seule Pensée” (Apenas Um Pensamento) e transportado clandestinamente da França, ocupada pelos nazistas, para a Inglaterra. “Liberté” é um poema que utiliza procedimentos que intencionalmente fazem lembrar a dicção simbólica dos discursos amorosos para expressar a passionalidade no desejo pela liberdade. No entanto, em *O regresso de Chamilly*, a citação a fragmentos do poema passa pelo movimento reverso, em que a fixação discursiva num objeto de desejo deixa de ter como objeto uma condição política idealmente aplicável a todos os indivíduos para se tornar uma experiência emocional⁵ relativa a um sujeito e a um objeto de desejo particular, Chamilly. Isto é, se o desejo por liberdade, uma experiência sensível de suma importância histórica para a estruturação política moderna⁶, torna-se discursivamente equiparado à passionalidade do desejo amoroso nos versos de Paul Éluard, em Adília Lopes, o desejo amoroso torna-se discursivamente equiparado à

importância política do desejo por liberdade. Assim, ao mesmo tempo que as diferenças de importância entre uma experiência universal e particular são problematizadas, no poema, as próprias bases do que constitui a universalidade ou particularidade da experiência também o são. Novamente, neste processo a indecibilidade receptiva toma parte, de forma que os valores de liberdade e de amor se encontram semanticamente desestabilizados diante da equiparação discursiva.

Contudo, diferente de *O marquês de Chamilly*, livro da autora de 1987, em que o leitor se depara com a lembrança da paixão e a escrita epistolar não correspondida de Marianna para Chamilly, até o emudecimento total, em *O regresso de Chamilly* presencia-se o recomeço da relação amorosa entre Marianna e Chamilly após o retorno do último, muitos anos mais tarde, passada sua juventude, ao convento de Beja. Todavia, o cumprimento da promessa de felicidade no amor comparece em *O regresso de Chamilly* sempre tensionado pelas questões enunciadas nas epígrafes do volume, as quais abordam a religiosidade cristã, o desamor, a reprodução sexual e o matrimônio⁷. De forma que o lugar da sexualidade e da reprodução dentro da representação de uma experiência amorosa influenciada pelos moldes de idealização românticos comparece de maneira a estar permanentemente questionando os limites dessa idealização por uma perspectiva de gênero feminina.

O primeiro poema do volume, o qual começa pela reiteração da última epígrafe, oriunda do livro bíblico Gênesis, exibe uma narrativa, um tanto quanto usual, de distopia conjugal e parental:

O homem e a mulher
deixarão pai e mãe
para serem
uma só carne
mas por causa
do assado queimado
descompõem-se
cospem um no outro
fazem as malas
e a mulher volta
para casa
da mãe
e o homem corre
para uma antiga mulher
que o recebe
de braços abertos
agora há só dois bebês
a berrar por Super Maxs
à porta de uma pastelaria
de Beja
com o ar condicionado
avariado
(LOPES, 2014, p. 425)

Ao fim do casamento e aos bebês barulhentos, provavelmente pelo pai abandonados, sucede-se o poema, sem título, “Mas Chamilly chega/ e fica para sempre” (LOPES, 2014, p. 425), em clara oposição à primeira realidade apresentada. Conforme menciona Silva (2007), há uma permanente oscilação no livro no tratamento da questão amorosa, “como a que representam os poemas “Começo 1” — em que Chamilly se transforma num sapo — e “Começo 2” — em que os amantes se reconhecem de modo carinhoso” (SILVA, 2007, p. 113):

COMEÇO 1

Chamilly regressa
a Beja
ao convento de Marianna
passados anos
entra no convento
(o chão do convento
é de ladrilhos pretos
e brancos
como um tabuleiro
de xadrez ou damas)
Chamilly procura
Marianna
dá com ela
a dormir
no claustro
à sombra
de uma alfarrobeira
arranca-lhe uma costela
e faz com ela
uma flauta
e do crânio de Marianna
faz uma cabaça
com que bebe água
do poço
que há no meio
do claustro
Chamilly transforma-se
num sapo
(LOPES, 2014, p.426)

COMEÇO 2

Não
era só um pesadelo
e um sonho
Chamilly voltou
de facto
e dá com Marianna
a dormir
debaixo da alfarrobeira

do claustro
mas ajoelha-se
perto de Marianna
debruça-se
sobre o seu regaço
pega-lhe nas mãos
e sem lhas tirar
do colo
beija-lhe as mãos
e diz
Merci
Marianna abre os olhos
e diz Milly
(LOPES, 2014, p. 427)

Ainda sobre os poemas anteriormente assinalados, é de interesse apontar que o poema “Começo 1” se inscreve em “Começo 2” como um pesadelo, procedimento que será utilizado ainda mais uma vez no poema “Amando sobre os jornais”, em que os duros episódios de violência relativos à guerra da Bósnia são trazidos à cena para depois, já ao fim do poema, serem descritos como pertencentes a um pesadelo:

AMANDO SOBRE OS JORNAIS

1
Marianna Alcoforado
acordou
os termómetros
em Sevilha
marcam 47° C
os sérvios
cortam narizes
e orelhas
numa clareira da mata bósnia
onde se confeccionam
narizes e orelhas
de silicone
para reparar Pedro e Inês
que dez anos de cavaquismo
deixaram sentados
de cócoras
à beira dos túmulos abertos
a comer deliciosas
passas de Boliqueime

2
Mas Marianna Alcoforado acordou
ela tem sonhos destes
é José e o Faraó
intérprete e autora
Dr. Segismundo e paciente impaciente

quem se restaura a si própria
restaura Portugal
e o mundo
(LOPES, 2014. p. 431-32)

O poema, desse modo, apenas se manifesta sobre o amor na sua referência bizarra aos túmulos de Pedro e Inês (“numa clareira da mata bósnia/ onde se confeccionam/ narizes e orelhas/ de silicone/ para reparar Pedro e Inês”) e no próprio título do poema, o qual, dado seu conteúdo, soa um tanto quanto incômodo diante das imagens de violência e morte apresentadas. Adicionalmente, as imagens de progressiva mutilação corporal compõem em “Amando sobre os jornais”, pela desfiguração facial – “os sérvios/ cortam narizes/ e orelhas/ numa clareira da mata bósnia” – como em “Começo 1”, pela recomposição da cena bíblica de criação de Eva – “arranca-lhe uma costela/ e faz com ela/ uma flauta/ e do crânio de Marianna/ faz uma cabaça/ com que bebe água/ do poço/ que há no meio/ do claustro”, para, após essa cena, o poema encerrar-se com “Chamilly transforma-se/ num sapo”.

Assim, o versículo bíblico que no primeiro poema de *O regresso de Chamilly* comparece idealmente como uma espécie de *ethos* norteador para as relações amorosas, em “Começo 1”, tem sua imagem metafórica de unificação em uma só carne dissecada por uma representação simbólica de retalhamento e incorporação mais próxima do horror do que das usuais manifestações representativas atreladas à bem-aventurança amorosa. Já “Começo 2” constrói-se por uma cena em estilo próxima à narrativa de amores do folhetim e/ou de alguns romances românticos, no entanto, o uso descontextualizado da palavra “merci” pelo marquês francês e a insistente utilização deslocada dessa palavra francesa ao longo dos poemas que constituem *O regresso de Chamilly* promovem uma instabilidade anticlimática de sentido.

Esta oscilação, portanto, entre uma configuração simbólica utópica do amor romântico e a representação de sua impossibilidade por via da disrupção discursiva (seja pela irrupção imagética dos pesadelos, elaboração semântica distópica, uso da ironia, etc.) ao longo de *O regresso de Chamilly* explora as contradições e conflitos próprios da experiência social e subjetiva amorosa e sua indeterminação de sentido, abordando também, conforme aponta Silva (2007), “o que acontece depois do tradicional e ‘foram felizes para sempre’ com que se encerram tantas histórias de amor” (SILVA, 2007, p. 103). Exemplarmente demonstrativo dessas contradições e conflitos, apresenta-se o antepenúltimo poema do livro, “Milly chéri”:

Milly chéri
tenho coisas
para te dizer
de viva voz
cartas de amor
nunca mais
agora só escrevo
cartas comerciais

Não quero
ter filhos
gosto muito
de foder
contigo
e com outros
mas de bebês
não gosto
uma vez
por outra
tem graça
mas sempre
não
os bebês deprimem-me
se engravidar
faço abortos
por muito
que me custe
e custa-me
muito
(um bebê é dom
do Espírito Santo)

Ficas
no castelo de Beja
e eu aqui
no convento
com vento
(as janelas
fecham mal
estão empenadas)
há uma passagem
subterrânea
como nos romances
que liga
castelo e convento
o outro é o Céu
com peúgas
e cuecas sujas

Antes de chegares
pensava assim
mesmo que Milly volte
não quero foder
o feitio das unhas dos pés
e a implantação dos cabelos
na nuca
do meu Milly chéri
mais tarde
ou mais cedo
vão-me meter nojo
nunca mais danço

nunca mais dou beijos
mas quem não pensa
em foder
está fodido
mas agora
quero foder contigo

Portanto Milly chéri
és muito bem vindo
a mulher (eu)
deixa
pai e mãe
e apegase
ao homem (tu)
e são ambos
uma carne
(LOPES, 2014, p. 435)

A começar, o poema que tem como seu eu-lírico um composto Marianna Alcoforado/ Adília Lopes se inicia, em direcionamento a Chamilly, ironicamente como um anúncio do fim da escrita epistolar amorosa – “tenho coisas/ para te dizer/ de viva voz/ cartas de amor/ nunca mais/ agora só escrevo cartas comerciais”. Contudo, “Milly chéri” não deixa de se configurar como um poema de escrita amorosa direcionado a um “tu”, ainda que também conserve, como as cartas comerciais, o objetivo de estabelecer parâmetros para as transações, no caso, amorosas, à semelhança de um contrato. De forma que a menção às cartas comerciais no poema comparece de modo cômico, mas também para além dessa comicidade.

Chama a atenção em “Milly chéri” o contrato amoroso que o eu-lírico deseja estabelecer com Chamilly em virtude da manifesta presença de elementos do universo cristão católico em simultaneidade com proposições, no mínimo, heterodoxas, senão hereges (movimento esse constante ao longo do volume). Na segunda estrofe do poema, o eu-lírico, além de afirmar seu desejo fora do escopo da monogamia (“gosto muito/ de foder/ contigo/ e com outros”), nega o preceito procriativo do sexo em favor apenas de sua dimensão unitiva (“Não quero/ ter filhos/ gosto muito/ de foder/ contigo (...) / mas de bebês/ não gosto”), inclusive cogitando o aborto como prática possível diante de uma gestação (“os bebês deprimem-me/ se engravidar/ faço abortos/ por muito/ que me custe/ e custa-me/ muito/ [um bebê é dom/ do Espírito Santo]”).

No caso, é sintomático observar como o versículo insistentemente recuperado do livro do Gênesis ao longo de *O regresso de Chamilly*, inclusive em “Milly chéri” (“a mulher (eu)/ deixa/ pai e mãe/ e apegase/ ao homem (tu)/ e são ambos/ uma carne”), é o vinte e quatro do capítulo segundo, ignorando-se sistematicamente o versículo vinte e oito do capítulo primeiro do mesmo livro sobre a reprodução⁸. Outra questão importante no tratamento da problemática religiosa no poema são as firmes pré-condições para

a efetivação da relação amorosa pelo eu-lírico feminino, as quais fogem aos critérios bíblicos, ainda que polêmicos entre os teólogo(a)s, sobre a submissão⁹ da mulher ao marido, uma vez que a reivindicação por um espaço privado independente (“Ficas/ no castelo de Beja/ e eu aqui/ no convento”) e por respeito a direitos reprodutivos e sexuais (inclusive para a fruição sexual em idade já não reprodutiva – “não quero foder/ nunca mais quero foder/ o feitio das unhas dos pés/ e a implantação dos cabelos/ na nuca/ do meu Milly chéri/ mais tarde/ ou mais cedo/ vão-me meter nojo/ (...) mas agora quero/ foder contigo”) são bandeiras usualmente combatidas pelos ramos políticos do cristianismo.

Sobre a reivindicação por um espaço privado independente do eu-lírico, é de interesse lembrar a menção na nota da autora em *O regresso de Chamilly* ao ensaio *Um teto todo seu* de Virginia Woolf, confirmando a hipótese da autora inglesa de que, para a mulher escrever, é necessário “um espaço próprio, um domínio, um território, uma casa, pelo menos um quarto com privacidade” (LOPES, 2014, p. 437). Esse argumento está posto na nota em contraposição à hipótese de Sylvia Plath, à qual Adília Lopes, inseguramente¹⁰, atribui a convicção de, “por volta de 1950, que para escrever romances era preciso ter amantes e fazer viagens” (LOPES, 2014, p. 437). Entretanto, não é apenas em desacordo que Sylvia Plath comparece em *O regresso de Chamilly*, já que um olhar mais atento nos revela que o verso “os bebés deprimem-me” não aparece pela primeira vez neste livro na obra adiliana, emergindo inicialmente como epígrafe do poema “É preciso pensar” em *Versos verdes* em 1999, um ano antes da publicação de *O regresso de Chamilly*, sendo um fragmento pertencente ao poema “The babysitters” de Sylvia Plath: “But I didn’t know how to cook, and babies depressed me” (LOPES, 2014, p. 388).

No poema “É preciso pensar” de *Versos verdes*, cuja epígrafe é justamente o verso anteriormente referido de Sylvia Plath, vê-se delinear uma reflexão acerca da questão reprodutiva e doméstica:

“But I didn’t know how to cook, and babies depressed me.”
Sylvia Plath, “The babysitters”

É preciso pensar
em tudo
dos preservativos
às panelas
e há mesmo quem
nos preservativos
veja já as panelas
pensa-se de mais
e não se pensa
de facto
(LOPES, 2014, p. 388)

O tudo que se precisa pensar no poema está delimitado por todas as coisas que existem entre os preservativos e as panelas. Poder-se-ia dizer que não há tanto assim entre os preservativos e as panelas como há, por exemplo, entre morte e vida, porém, justamente a seleção dos limites que englobam o “tudo” reflete uma mudança paradigmática nos marcos pelos quais se ancora e compreende a existência, de forma que, se analisada a complexidade dos fenômenos que estão envolvidos na gestão reprodutiva à doméstica, observar-se-á que esses fenômenos em boa parte atravessam toda vida social feminina, do nascimento à morte. Tal insistente transversalidade em “(...) há mesmo quem/ nos preservativos/ veja já as panelas” leva ao delineamento de uma interconexão causal entre as duas pontas de uma rede de fenômenos, isto é, uma relação entre a gestão da reprodução e a da atividade doméstica.

No entanto, o eu-lírico que ao início do poema ressalta que “É preciso pensar/ em tudo”, ao final adverte que “pensa-se demais/ e não se pensa/ de facto”. Se pensar em tudo pode significar pensar demais, pensar demais não significa pensar em tudo e muito menos pensar de fato. De modo que pensar uma interconexão causal que atravessa de ponta a ponta uma rede de fenômenos pode por vezes significar pensar demais e não de fato, ou seja, pensar interconexões estáveis entre reprodução e domesticidade pode também incorrer em problemas de extrapolação interpretativa dos fenômenos analisados. Assim, se a citação dos versos de Sylvia Plath “But I didn’t know how to cook, and babies depressed me” como epígrafe do poema, por um lado, sugere uma relação entre a questão doméstica e reprodutiva, pelo outro aponta a necessidade de questionar os pressupostos dessa relação entre o doméstico e a reprodução sexual. Adicionalmente, a recuperação do sintagma “(...) babies depressed me” em tradução para português no poema “Milly chéri” funciona como uma espécie de validação de uma posição extremamente controversa ainda hoje para as mulheres, mesmo solteiras, que é a não escolha pela maternidade.

Desse modo, se a experiência amorosa nos primeiros poemas analisados apresenta-se como fulcral, de maneira que a particularidade da sua vivência é integrada via poesia ao rol da universalidade dos questionamentos, observa-se, por outro lado, que a representação de tal experiência amorosa nas obras analisadas de Adília Lopes é atravessada por um tensionamento das configurações discursivas relativas a imagens femininas nessa dinâmica relacional. Nessa dinâmica, a questão sexual, atrelada à reprodução, é exposta como lugar de suma importância para o questionamento sobre a possibilidade da vivência amorosa romântica, como também da própria vivência em si – afinal, “É preciso pensar/ em tudo/ dos preservativos/ às panelas” (LOPES, 2014, p. 388). Assim, vê-se que os diálogos entre experiência amorosa e sexualidade – em especial naquilo que tange às práticas religiosas no caso dos poemas de *O regresso de Chamilly* –, colocam em evidência a zona de instabilidade na encenação de subjetividades femininas na representação da experiência amorosa, em que se tornam evidentes os atritos referentes à perspectiva representacional do corpo sexuado feminino.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.

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

PLATH, SYLVIA. *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber Limited, 1981.

PENNA, ANA BEATRIZ AFFONSO. *Problemas de gênero, problemas de escrita: estudos das remissões intertextuais à Sylvia Plath na poética de Adília Lopes*. 2019, 194 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Tese de Doutorado, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0310636_07_Indice.html, (consultado a 25.02.2014).

Recebido para avaliação em 31/01/2021
Aprovado para publicação em 27/02/2021

NOTAS

1 Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2019), tendo realizado de setembro de 2017 a fevereiro de 2018 estágio doutoral na Universidade do Porto. De 2016 a abril de 2017, atuou como substituta no Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, na área de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. Foi professora credenciada pela Universidade Federal do Amazonas do Plano Nacional de Formação de Professores nas turmas de Licenciatura em Língua Inglesa de 2014 a 2015. Lecionou na Emory University por um ano letivo (2013-2014) através do Foreign Language Teaching Assistant Program da Fulbright Association. Desde 2020, é professora do Instituto Federal do Amazonas.

2 A leitura dos poemas presentes na antologia *Poetas sem qualidades* (2002), inclusive do prefácio/manifesto que abre o volume pelo poeta Manuel de Freitas, confirma o interesse de uma parcela dos poetas portugueses contemporâneos por uma figuração poética que possui como característica a intersecção entre procedimentos originalmente identificados como relativos à prática poética com discursos identificados como pertencentes a outras práticas que não as poéticas.

3 Por recursos discursivos já tradicionalmente percebidos como constitutivos do gênero lírico, refiro-me a usual expressão nos poemas de subjetividade por meio de presença de eu-lírico, o corte gráfico da versificação e estrofes e, por vezes, musicalidade.

4 Obras essas consideradas principalmente de interesse do público feminino, vale notar.

5 Não que o amor não seja uma experiência política, é claro.

6 A lembrar que liberdade constitui um dos lemas da bandeira erguida a partir da Revolução Francesa e princípio fundamental da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

7 Transcrevo em ordem de aparição as epígrafes: “Neste país (...) onde as dactilógrafas escrevem com um dedo, os amantes não têm cama e os padres não têm Fé.” António Alçada Baptista, *Peregrinação interior*, vol. I; “A criança é porca, é inútil/ Muito Obrigado.” António Maria Lisboa, “Varech”; “– Não – berrava a Dr^a. Steiner – Uma criança, é uma

criança, não é? – E, em vez dum sorriso, fazia uma careta. Mas a Srª Bray nunca ouvira falar em Gertrude Steiner e imaginava que a Drª Steiner estava apenas a ser alemã de modo obscuro e pessoal. Certa ocasião, a Drª Steiner perguntara-lhe de chofre:– Nunca teve um filho, pois não, Bray? A outra corara e logo empalidecera. – Depois de tudo quanto vi, não pensaria em trazer uma criança ao mundo, ainda que pudesse. Por mim, poria um termo a isto durante cem anos. PEARL BUCK, *A flor oculta*; “Portanto, deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á sua mulher, e serão ambos uma carne.” Gn 2, 24

8 E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra. (Gênesis 1: 28)

9 “Para a mulher sentenciou o Senhor: multiplicarei grandemente o teu sofrimento na gravidez; em meio à agonia darás à luz filhos; seguirás desejando influenciar o teu marido, mas ele te dominará!” (Gênesis, 3: 16); “Entretanto, desejo que entendais que Cristo é o Cabeça de todo homem; o homem, o cabeça da esposa; e Deus, o cabeça de Cristo”. (Coríntios 11:3); “As mulheres devem permanecer em silêncio nas igrejas, quando não lhes é permitido falar; mantendo-se em atitude de respeito, como também a Lei ordena”. (Coríntios 14:34); “E não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade sobre o homem. Esteja, portanto, em silêncio”. (Timóteo 2:12); “As mulheres sejam submissas a seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é o chefe da mulher, como Cristo é o chefe da Igreja, seu corpo, da qual ele é o Salvador. Ora, assim como a Igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam em tudo as mulheres a seus maridos”. (Efésios 5:22-24).

10 “Acho que era a Sylvia Plath que estava convencida por volta de 1950, que para escrever romances era preciso ter amantes e fazer viagens” (LOPES, 2014, p. 437).