

## PROFISSÃO? AUTORA. NOVAS FIGURAS AUTORAIAS DA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Sónia Rita Melo<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo pretende refletir sobre o conceito autoral perspetivado na atualidade e do seu tratamento pelas poetisas portuguesas contemporâneas, Adília Lopes e Filipa Leal. Focar-se-á, em particular, de que forma se é autora e as implicações decorrentes deste posicionamento social e profissional na obra escrita por mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adília Lopes; Filipa Leal; autoria.

**RESUME :** Il s'agit principalement de réfléchir sur le concept d'auteur, de sa problématique actuelle et de son appropriation par les poètes portugaises contemporaines Adília Lopes et Filipa Leal. On traitera en particulier la manière d'être auteure et les conséquences de ce positionnement social et professionnel dans l'œuvre écrite par des femmes.

**MOTS-CLES:** Adília Lopes; Filipa Leal; auteur.

O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem. (PESSOA, 1966, p. 95)

Ninguna voz es transparente. (PÉREZ FONTDEVILA *et al.*, 2015, p. 15)

Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem. Me tomem. Me tomes. Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia. (BARRENO *et al.*, 2010, p. 70)

---

<sup>1</sup> Sónia Rita Melo licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desde 2001 leciona Português e Francês tendo passado, além de Portugal, por Espanha e Suíça. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa Contemporânea pela Universidade do Minho, concluiu em 2015 o Doutoramento na área de Construção e Representação de Identidades Culturais, na Universidade de Barcelona, com uma tese sobre a obra poética de Adília Lopes lida a partir da articulação dos Estudos Feministas e do campo tradutológico. Foi bolsista doutoral da Fundação para a Ciência e Tecnologia e membro da equipa espanhola do projeto “*Novas Cartas Portuguesas – 40 anos depois*”.

A outredade do autor, ser distinto dos demais, e do próprio “autor humano” que representaria o ortónimo Fernando Pessoa recoloca em questão a figura autoral de uma forma inovadora nos primórdios do século passado. O poeta português assume o estatuto de autor como uma “persona” outra, interpretada e não vivenciada, vincando a distância entre aquele que escreve e aquele que se escreve.

Porém, se “nenhuma voz é transparente” e atópica, o conceito de autor, em especial quando pensado no feminino, apresenta-se de maneira extremamente complexa na atualidade, na exata medida em que ser autor comporta um inevitável posicionamento social, político e identitário resumidos na “concepción caleidoscópica del autor”, sintetizada por Aina Pérez Fontdevila e Meri Torras Francès (2015, p. 7).

Do ideal romântico do artista singular, Prometeu dos tempos modernos, mais alto do que os homens, entramos na era do artista digital detentor de Facebooks, blogues e estrela de festivais literários, feiras do livro e outros espetáculos mediáticos conferindo-lhe uma notoriedade pública que muitas vezes apaga ou transpõe para um segundo plano a qualidade literária. O exemplo da assunção dos autores de blogues ao mundo VIP do fenómeno literário confirma a viragem nos estudos autorais. A questão autoral pela qual iniciamos a nossa reflexão é de fulcral importância quando se trata de entendermos o que é ser autora hoje e como se é autora. Interessar-nos-á assim, no percurso deste artigo, destacar as imagens de autora e a própria questão de autoridade autorial que lhe é correlata. Quem é hoje autor/a em Portugal? Como se divulgam as imagens de autores e em especial de autoras na esfera comunicativa lusa? Existe (ainda) uma masculinização da imagem do autor agora visto como um profissional das letras?

Destruindo as muralhas sagradas da galáxia textual, os autores e as suas imagens são, antes de mais, produtos comunicativos. Filipa Leal, Adília Lopes, Valter Hugo Mãe, José Luís Peixoto são alguns dos nomes da literatura portuguesa contemporânea que jogam das cartas da atualidade: multiplicar os *posts*, comentários, fotos, exposições públicas para entreter uma rede de *followers* cada vez mais numerosa. A política autorial seguida assemelha-se a uma política da visibilidade: fazer notícia na rede virtual

parece ser a estratégia de marketing com melhores resultados. Como notam Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras Francès e Eleonora Cróquer Pedrón na introdução do número da revista *Mundo Nuevo* de junho de 2015, dedicado à visibilização da figura autoral, as recentes propostas teóricas de autores como Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz ou José-Luis Diaz, no seguimento da grande questão fundacional de Foucault -o que é um autor?- concordam em afirmar que tornar-se autor é participar numa escenografia social e mercantil cuja valoração depende do olhar do Outro:

según estas propuestas, devenir autor es un proceso que no tiene lugar en la habitación propia, aislada, de la escritura, sino en la escena social y política, una escena en la cual la autorialidad depende de la mirada ajena y, por tanto, de la institución de una imagen reconocible y doblemente impropia: construida mediante relatos colectivos, y vulnerable a las múltiples reelaboraciones y reescrituras de los agentes del campo cultural. (PERÉZ FONTDEVILA *et al.*, 2015, p. 24)

Luís Maffei, ao pensar o fenómeno poético nestes anos tão carregados de prosa, inquiriu cinco<sup>2</sup> poetas portugueses fazendo-lhes duas perguntas chave: “Para quem escreve?; Que poema de sua lavra exemplifica melhor, ou particularmente, uma dimensão de outro?” (MAFFEI, 2015, p.78). Não cabendo neste artigo a ampla consideração sobre as respostas dadas, sublinharemos que o reconhecimento e o desejo de agradar ao Outro são pilares da escrita com fim público mesmo no âmbito do recato velado mais próprio do texto poético.

Como relembra Foucault, 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 o pensador francês 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” (FOUCAULT, 2000, p. 43). O nome de autor exerce assim um papel particular na teia discursiva permitindo “caracterizar um certo modo de ser do discurso” (*ibid.*, p. 45) distinguindo os textos de “autor” e os

<sup>2</sup> Os poetas selecionados de forma mais ou menos casual são: Carlos Alberto Machado, Ana Marques Gastão, João Luís Barreto Guimarães, Carlos Bessa e Miguel-Manso.

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: 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.*, p. 50). Em literatura, a relação do texto e do autor é então central e inevitável, em particular na perspetiva do leitor.

O “espaço-autor” atesta a dinâmica e versatilidade de um conceito modulável, pois adstrito a épocas e tempos diversos de escenografias autorais cambiantes. José-Luis Diaz e Dominique Maingueneau propõem uma definição tripartida da instância autoral, abrangente das várias dimensões desta figura. Na perspetiva de Diaz o autor corresponderia ao:

homme social et biographique; l'écrivain imaginaire, «spectaculaire», «scénographique» et «médiatique»; l'auteur textuel. La différence est dans le terme médian, car pour moi l'écrivain est un *personnage* qui fonctionne au niveau de l'imaginaire social, et dans une distribution des rôles scénique, ce que n'explique pas, me semble-t-il, le concept de Dominique Maingueneau. Pour moi, comme pour Valéry : « écrire, c'est entrer en scène ». L'écrivain imaginaire se situe donc, non au plan du réel mais au plan des *fictions*, que la société contrôle, étiquette, estampille. (DIAZ, 2012, p. 217)

Quanto a Dominique Maingueneau, a noção de autor é problematizada no âmbito da análise do discurso discutindo-se as noções de autor e imagem de autor. Na terminologia de Maingueneau, o autor “auctor” (MAINGUENEAU, 2009, p. 5) adquirirá plenamente a sua autoridade na mira da comunidade que acredita a imagem de autor construída. A figura de autor surge deste modo ligada ao olhar dos Outros, garantes da sua autoridade. Neste sentido, 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. (NACHTERGAEL, 2010, pp. 3-4)

Legitimar o escritor passará por reconhecer e ressuscitar o autor que deverá orientar-se pela procura de distinções culturalmente pertinentes (BOURDIEU, 1971, p. 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 modo, 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 leitor (DEWEZ e MARTENS, 2009, p. 11).

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, p. 29). A reflexão precursora de Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy a propósito da iconografia do autor (*Iconographie de l'auteur*) sublinha 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” (PLUVINET, 2002, p. 15) 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” (FERRARI e NANCY, 2005, p. 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

desequilibraram mutuamente, consoante as condicionantes sociais, epocais e pessoais em causa. 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 physiologie. (*ibid.*, p. 28-29)

A fisionomia do texto que perpassa através da figura autoral é então localizada e o sujeito produtor e responsável pela sua criação adquire um lugar preciso na teia discursiva. O autor revive e assume-se como o profissional do texto.

Notemos que, já em 1976, Hélène Cixous se insurgia contra o assassinato da autoridade da mulher enquanto ser escrevente e da sua imagem enquanto autora, pois quem escrevia era a escrita, o texto seria 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. (CIXOUS, 1976, p. 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", de que o texto é "mosaïque de citations (...) absorption et transformation d'un autre texte" (KRISTEVA, 1969, p. 146) e também "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, p. 112). Susan S. Friedman, refletindo sobre a intertextualidade e o contínuo (re) nascimento do autor, coloca as seguintes questões: “does the ‘birth’ of intertextuality as a critical term 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, p. 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.*, p. 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. 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 autor, 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, p. 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. Nancy K. Miller propôs a figura de Aracne em 1986 para protagonizar a relação teórica entre texto, tecido e gênero (CLAYTON, 2004, p. 84). Ao contrário de Penélope, a mulher que constrói e destrói a sua criação, a aracnologia alternativa de 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 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, p. 162).

Da teorização absolutista da morte do autor até à sua revitalização e refundamentação, em particular graças à porta lateral aberta pelos feminismos, o autor prova a sua resistência e a autora o seu empoderamento. 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” (FELSKI, 2003, p. 58).

Neste sentido, continua, 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 edipal relativa aos mitos masculinos da composição. Todavia, no campo feminista, a questão da autoria também suscitou tensões. O debate, nos anos 80, entre Nancy Miller e Peggy Kamuf colocava em tensão a importância da autoria (masculina ou



feminina) e o questionamento necessário das 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 gênero, 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” (FELSKI, 2003, p. 93). Porém, chegar a este ponto de equilíbrio implica construções e desconstruções simbólicas em redor da figura feminina. 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 (*ibid.*, p. 59).

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” (MOI, 2008, p. 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. (MOI, 2008, p.266)

Toril Moi encerrará o seu ensaio concluindo que, se a literatura é o arquivo da cultura, a visão das mulheres sobre a 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 no produto artístico apresentado.

No campo da novíssima literatura portuguesa de voz feminina, e especificamente no género poético, a questão da autora, da sua política e identidade autorais têm sido tema de escrita e reflexão.

Adília Lopes, poetisa nascida em Lisboa, pseudónimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, joga do conceito de autor(a) pondo em paralelo a política de autor e a identidade daquele que dá o seu nome à obra que produz. Mudando a sua identidade, através de um nome de empréstimo, Lopes derruba a primeira manifestação de poder social/estatal: o nome próprio. 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* 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.

Com efeito, o universo *kitsch* de Adília Lopes e a recorrência desta temática na sua escrita e na sua apresentação mediática surgem enquanto “recurso e decorrência específica do seu estilo” (MÃE, 2001, p. 175). Escolhido por referência a uma atleta famosa, este pseudónimo e marca autoral, que tresanda banalidade, converte-se em nome artístico contrafazendo e falsificando os padrões estéticos modernos que esperam um nome artístico excepcional e fora do comum. 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, tornando o nome de autor produto, num mundo de produtos, substituindo “a assinatura do artista por um rótulo de mercadoria” (MELO, 2004, p. 94). 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. Atentemos num texto de 2006 presente no livro *Le Vitrail la nuit \* A árvore cortada* e intitulado “Haverá uma beleza que nos salve?” (LOPES, 2009, pp. 601-602), no qual Adília questiona o dever e as consequências da sua arte. Adília, poetisa de papel, 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” (LOPES, 2009, p. 602).

Recuperando Bourdieu, lembraremos que “il est peu d’agents sociaux qui, autant que les artistes et les intellectuels, dépendent 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” (BOURDIEU, 1971, p. 58). Neste sentido, a “qualidade” de artista só existe na relação circular de reconhecimento recíproco entre os homólogos. 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 onde a autora e a cidadã se confundem.

A escritora Filipa Leal que, assumidamente, nutre uma profunda admiração por Adília Lopes, caracteriza o escritor como um “actor frustrado” (LEAL, 2013). O poema “Entrevista de emprego” do seu penúltimo livro de poesia, *Vem às quintas-feiras* (2016), livro criador de “pontes” segundo Pedro Ferreira num artigo justamente intitulado “A poesia que dispensa gravata” (FERREIRA, 2016), pontes tecidas pela pulsação da vida, dá conta de uma “entrevista de emprego” à autora. A busca de uma profissão para a qual as aptidões principais da escritora são só “ler e escrever” e ser o “contrário de um analfabeto” apresenta-nos uma imagem de autora inadaptada cujas competências e capacidades curriculares soam desajustadas ao mundo laboral.

Desculpe, tem toda a razão, não pensei que este fosse um aspecto impeditivo, prejudicial ao nosso relacionamento, claro, claro, ao nosso relacionamento profissional, tem toda a razão, devo ter cuidado com as palavras, sim, e o senhor, o senhor gosta de palavras, não, mas tem ao menos cuidado com elas, e de mulheres, o senhor gosta de mulheres, pergunto, trata-as com respeito, o senhor sabe pontuar uma conversa, pergunto, sabe fazer as pausas certas, desculpe, tem toda a razão, quem faz as perguntas aqui é o senhor, e eu respondo, claro, se souber, mas sei pouco, tem toda a razão, sim, sou formada em Letras, desculpe, sim,

sim, gosto de Línguas, sim, mas não da sua, confesso, desculpe, desculpe, é que de repente pensei, que pudesse estar a interpretar-me mal com o duplo sentido da palavra língua, sabe como é, hoje em dia todo o cuidado com a palavra é pouco (...) (LEAL, 2016, p. 51)

Mais adiante, no mesmo poema, a poetisa escreverá ainda: “não pensei que escrever poemas fosse uma condenação / curricular”, explicitando a dificuldade em pensar o ofício de autor como categoria profissional. O final do poema torna clara a total desadequação da profissão autora no mundo mercantil: “desculpe não lhe ter dito mais cedo que só sei ler e escrever, / desculpe não lhe ter dito mais cedo que sou apenas o contrário / de um analfabeto.” (*ibid.*, p. 52). A utilização dos advérbios de exclusão “só” e “apenas” reforça a minoração das qualidades de escritora numa sociedade gerida em termos empresariais e dominada por uma mundividência masculina. O uso do masculino “analfabeto” num poema claramente escrito por uma voz feminina alerta-nos assim, pois veicula, a nosso ver, a tradicional autoridade do homem autor. Aquele que domina o campo social, e por extensão cultural, é ainda o “poeta-macho” que Adília Lopes põe em cena no poema “Poetisa-fêmea, Poeta-macho (cliché em papel couché)”

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 factó  
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 (LOPES, 2009, p. 462)

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”. Expressando-se como poetisa, ostenta, *in praesencia*, o seu corpo físico marcado pelos géneros sexual e gramatical, que se (con)fundem. Esta tomada de palavra por parte da voz feminina, no espaço dialógico dominado pelo “falo/phalo”, 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 poetisa encarcerada numa jaula social. O “eu” da poetisa existe e fala, é voz e escrita, ou seja, memória fixada, registada, assinada através de um nome autoral desafiador.

Nas palavras de Valter Hugo Mãe,

lidarmos com a poesia da Filipa Leal, como com a de Adília Lopes, desenganem-se os distraídos, é um combate. Ainda que a estética e todo o seu esforço para o belo, muita harmonia e musicalidade, nos iludam um pouco, a poesia é uma nudez e nós estamos todos formatados para a dissimulação mais típica do vestir. Nem a ironização impede que o inusitado de algumas passagens, mesmo que um inusitado humorístico, crie em nós a evidência do poeta como ser em crise. O que quero dizer é que o leitor de poesia é também um ser em crise. Mas quem não vive assim, não vive. (MÃE, 2014)

Se a obra poética, se a escrita literária é tão só o corpo em representação, a singularidade dos autores contemporâneos é a de se tornarem disponíveis, acessíveis a todos, democratizando a palavra literária e humanizando o espectro do autor. A presença humana do autor equivale assim à própria obra e por isso ser autor é também ser obra encarnada.

Nesta perspetiva, no discurso poético de Lopes e Leal e nas posições defendidas por estas autoras portuguesas socialmente comprometidas, vemos que o conceito autoral é determinante, pois através da imagem da autoria surgem questionamentos, denúncias, tomadas de consciência inerentes ao ser que se escreve no feminino. A crise do poeta traduz a crise dos leitores o que, no âmbito da escrita de vozes femininas, reflete o profundo mal-estar de uma sociedade desigual, muitas vezes desumana e sem dúvida à espera da salvação.

## Referências

BARRENO, M. I *et al.* **Novas Cartas Portuguesas**, edição anotada, Ana Luísa Amaral (org.). Lisboa: D. Quixote, 2010. [1972]

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Eduardo Prado Coelho (pref.). col. Signos. Lisboa: Ed. 70, 1997.

BOURDIEU, P. “Le Marché des biens symboliques”. **L’année sociologique** **22**, p. 49-126, 1971. Disponível em :<https://pt.scribd.com/doc/61261815/bourdieu-le-marche-des-biens-symboliques>, acesso em 20/07/2014.

CIXOUS, H. “Le sexe ou la tête?”. **Les Cahiers du GRIF**, vol. 13. **Elles consonnent. Femmes et langages II.**, p. 5-15, 1976.

CLAYTON B. **A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer’s Odyssey**. Lanham: Lexington Books, 2004.

DEWEZ, N e MARTENS, D. “Iconographies de l’écrivain. Du corps de l’auteur au corpus de l’œuvre”. **Interférences littéraires / Littéraire interférenties**, n° 2, mai, David. Disponível em : <http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be/interferences/files/il2introduction.pdf>. Acesso em 03/11/2014.

DIAZ, J.L. “De l’écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l’auteur”, propos recueillis par Karen Vandemeulebroucke & Elien Declercq. **Interférences littéraires / Littéraire interférenties**, n° 9, novembre, p. 211-227, 2012: <http://www.interferenceslitteraires.be>. Acesso em 03/06/2016.

FELSKI, R. **Literature after Feminism**. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2003.

FERRARI, F e NANCY, J.L. **Iconographie de l’auteur**. Paris: Ed. Galilée, 2005.

FERREIRA, P. “A poesia que dispensa gravata”. **Esquerda.net**, 2016. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/poesia-que-dispensa-gravata/43312>, acesso em 20/06/2016.

FRIEDMAN, S. S. “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, 1991, p. 146-181.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Trad. António F. Cascais. António José Bragança de Miranda e António Fernando Cascais (pref.). Lisboa: Vega, 4. ed. 2000.

LEAL, F. “Filipa Leal e o Porto”. **Público**. Disponível em: <https://www.publico.pt/perfil/jornal/filipa-leal-e-o-porto-26267393>, acesso em em 20/06/2016, 2013.

LEAL, F. **Vem à quinta-feira**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

LOPES, A. **Dobra - Poesia Reunida 1983-2007**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MÃE, V. H. (selec., org. e posfácio) **Quem Quer Casar com a Poetisa?**. Vila Nova de Famalicão: Ed. Quasi, 2001.

MÃE, V. H. “Versos limpos”. **Público**. Disponível em : <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/versos-limpos-1680379>. Acesso em 10/06/2016, 2014.

MAFFEI, L. “Para quem escreve quem hoje escreve?”. **Convergência Lusíada**, RCL, nº 33, jan.–jun. 2015, pp. 77-87.

MAINGUENEAU, D. “Auteur et image d’auteur en analyse du discours”. **Argumentation et Analyse du Discours**, 3, p.1-15, 2009. Disponível em : <https://aad.revues.org/660>. Acesso em 23/02/2016,

MELO, S. R. **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. Universidade do Minho: Instituto de Letras e Ciências Humanas, 2004.

MILLER, N. K. “Arachnologies: the Woman, the Text, and the Critic”. **The Poetics of Gender**, Nancy K. Miller (ed.). New-York: Columbia University Press, 1986, p. 270-295.

MOI, T. “‘I am not a woman writer’. About women, literature and feminist theory today”, **Feminist Theory**, vol. 9 (3), SAGE Publications. Disponível em <http://www.torilmoi.com/wp-content/uploads/2009/09/259-271-095850-Moi.pdf>. Acesso em 25/05/2013, 2008, p. 259–271.

NACHTERGAEL, M. **Nouvelles figures de l’auteur: l’ère photographique (1970-2010)**, 2010, p.1-14. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746128>. Acesso em 02/11/2014.

PÉREZ FONTDEVILA, A. e TORRAS FRANCÈS, M. “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. **Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**, 24. Universidad de Zaragoza: Departamento de Lingüística General y Hispánica, pp. 1-16, 2015.

\_\_\_\_\_ *et al.* “Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un *corpus* visibilizador”. **Mundo Nuevo. Revista de Estudios**



**Latinoamericanos**, n. 16. Caracas: Universidad Simón Bolívar, p. 15-27m2015.

PLUVINET, C. **Fictions en quête d'auteur**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, col. Interférences, 2012.

KRISTEVA, J. **Sèméiôtikè – Recherche pour une sémanalyse**. Paris: Ed. du Seuil,1969.

PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação** (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966.

#### **COMO CITAR ESTE ARTIGO:**

MELO, Sónia Rita. Profissão? Autora. Novas figuras autorais da poesia portuguesa contemporânea. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**. São Cristóvão: UFS, v. 26, set.-dez., p. 105-122, 2016.

Recebido em 27 julho de 2016.

Aprovado em 07 dezembro de 2016.

