



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

André Luiz Menezes de Moraes

O poeta de Pondichéry:
introdução e interpretação

São José do Rio Preto
2019

André Luiz Menezes de Moraes

O poeta de Pondichéry:
introdução e interpretação

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Pablo Simpson

São José do Rio Preto
2019

M827p

Morais, André Luiz Menezes de

O poeta de Pondichéry : introdução e interpretação / André Luiz Menezes de Moraes. -- São José do Rio Preto, 2019
100 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Prof. Dr. Pablo Simpson

1. Poesia portuguesa. 2. Romance iluminista. 3. Gênio não original. 4. Intertextualidade. 5. Monólogo dramático. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

André Luiz Menezes de Moraes

O poeta de Pondichéry:

introdução e interpretação

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Pablo Simpson
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Pedro Marques Neto
UNIFESP – Câmpus de Guarulhos

Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
5 de setembro de 2019

*para Aurenice,
minha mãe*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço

Ao Prof. Dr. Pablo Simpson, meu orientador

À banca de defesa, Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros e Prof. Dr. Pedro Marques Neto

À banca de qualificação, Profa. Dra. Norma Wimmer e Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Ibilce

Aos funcionários da biblioteca

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação

Aos funcionários da Cantina do Gil, especialmente ao Baiano

Aos proprietários da empresa Jacques Tecnologia, Célia e João

Ao Renato Batista de Menezes, meu pai (in memoriam)

Aos meus irmãos Rogério Menezes de Moraes e Patrícia Menezes de Moraes

À minha namorada Caroline Maria Christante

À família Maria Christante, Fannya, Luís, Natacha, Antônio e Tutuzinha (in memoriam)

À Regina Botelho Fonseca (in memoriam)

Ao Tiago Rota (in memoriam)

À Dona Joana (in memoriam)

Ao Luís e à Márcia (in memoriam)

Ao Anthony Soprano (in memoriam)

À família Tukamoto

Às irmãs Fátima e Marcília

À Dona Lola

Aos amigos do dia a dia, Camila Monteiro, Henrique Botelho Fonseca, Marcus Alexandre Mendes Luz, Maurieli Prudencio da Silva e Tiago da Silva

Aos amigos da pós-graduação, especialmente aos Diego Jesus Rosa

Codinhoto, Fernando Luís de Moraes, Gelbart Souza e Silva e Heitor Benetti

*Aos amigos da graduação, Andressa Santos, Beatriz Avanço, Bruna Busnardi,
Elene Wicher, Higor Sampaio, Karen Renata Cecílio Augusto, Loren Lopes Damásio,
Mirane Campos Marques e Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro*

À Iná Cristina Scarcelli

Aos meus animais e às minhas plantas

Aos Andrei Tarkovski e Richard Linklater

Ao Mississippi John Hurt

Aos Ramones

Ao Glenn Gould

Ao John Belushi

À Iahweh

“O mundo de um grande poeta dramático é um mundo no qual o criador está presente em toda parte, e em toda parte oculto.”

T. S. Eliot (1991, p. 138)

RESUMO

Este trabalho de Mestrado é uma dissertação que procura ler, decompor, analisar e interpretar a obra *O poeta de Pondichéry* (1986), escrita pela poetisa portuguesa Adília Lopes (1960). Inicialmente, buscamos apresentar a autora e contextualizar as principais características de sua poesia. Para tanto, lemos alguns poemas que consideramos ser ilustrativos. Em seguida, tendo sido já feita a apresentação, passamos a meditar sobre *O poeta de Pondichéry*. No primeiro momento, apresentamos o quadro das reedições do livro. Na etapa seguinte, nos concentramos em cada poema, buscando compreender os sons e os significados das palavras, bem como lançar um olhar atento aos ritmos dos versos. Esse método de leitura nos permitiu compreender que há na obra uma série de referências à literatura e à cultura popular, conforme apontadas pelos estudiosos como a característica mais expressiva da poesia de Adília Lopes. No âmbito do intertexto com o romance *Jacques, o fatalista, e seu amo* de Denis Diderot (1713-1784), sugerimos que a obra é expressada por meio do “gênio não original”, que se fundamenta, sobretudo, no texto de outros autores. Outros elementos intertextuais também são peças importantes para a arquitetura da obra, como trechos apropriados de Fernando Pessoa, Luís de Camões, D. Francisco Manuel de Melo, Hans Christian Andersen, La Fontaine e Homero. Concluimos, portanto, que o percurso traçado pelo personagem o poeta de Pondichéry retoma elementos da literatura e da cultura popular, por meio do gênio não original, aproximando-se bastante da poesia que Adília Lopes tem construído ao longo de suas publicações.

Palavras-chave: O poeta de Pondichéry. Denis Diderot. Jacques, o fatalista, e seu amo. Intertextualidade. Gênio Não Original. Monólogo Dramático.

ABSTRACT

This Master's work is a dissertation that seeks to read, decompose, analyze and interpret the book *The Poet from Pondichéry (O poeta de Pondichéry)*, written by the Portuguese poet Adília Lopes (1960). Initially, we seek to introduce the author and contextualize the main aspects of her poetry. To this end, we read some poems that we consider to be illustrative. Having made the presentation, we began to meditate on *The Poet from Pondichéry*. At first, we present the chart of the book's reissues. In the next step, we focus on each poem, trying to understand the sounds and meanings of words, as well as taking a close look at the rhythms of the verses. This reading method allowed us to understand that there are several references in the work to literature and popular culture, as pointed out by scholars as the most expressive feature of the poetry of Adília Lopes. In the context of the intertext with the novel *Jacques, the Fatalist, and his Master* of Denis Diderot (1713-1784), we suggest that the work is expressed through the "unoriginal genius", which is based mainly on the text of other authors. Other intertextual elements are also important pieces for the architecture of the work, as appropriate excerpts from Fernando Pessoa, Luís de Camões, D. Francisco Manuel de Melo, Hans Christian Andersen, La Fontaine e Homer. We conclude, therefore, that the course traced by the character of the poet from Pondichéry recovers elements of literature and popular culture through unoriginal genius, getting very close to the poetry that Adília Lopes has built throughout her publications.

Keywords: The Poet from Pondichéry. Denis Diderot. Jacques, the Fatalist, and his Master. Intertextuality. Unoriginal Genius. Dramatic Monologue.

SUMÁRIO

Capítulo 1: Adília Lopes	11
1.1 Dos primeiros textos à publicação de livros de poesia	11
1.2 A recepção crítica de sua obra	13
1.3 Tradição poética portuguesa	14
1.4 Alguns aspectos de sua poesia	15
Capítulo 2: <i>O poeta de Pondichéry</i>	25
2.1 Panorama das publicações do livro	25
2.2 Interpretação da obra	26
2.2.1 Sobre o título	27
2.2.2 Poeta	27
2.2.3 Pondichéry	28
2.2.4 Introdução de <i>O poeta de Pondichéry</i> : primeira parte	29
2.2.5 <i>Jacques, o fatalista, e seu amo</i>	30
2.2.6 O poeta de Pondichéry: um episódio de <i>Jacques, o fatalista, e seu amo</i>	35
2.2.7 Adília, Diderot e o poeta de Pondichéry	38
2.2.8 Introdução de <i>O poeta de Pondichéry</i> : segunda parte	38
2.2.9 Monólogo dramático: a voz que enuncia em <i>O poeta de Pondichéry</i>	43
2.2.10 O poeta de Pondichéry, de Adília Lopes: do poema I ao XII	47
2.2.11 Poema I	49
2.2.12 Poema II	55
2.2.13 Epigrama 1	55
2.2.14 Epigrama 2	56
2.2.15 Epigrama 3	58
2.2.16 Epigrama 4	59
2.2.17 Poema III	61
2.2.18 Poema IV	66
2.2.19 Poema V	68
2.2.20 Poema VI	69
2.2.21 Poema VII	71
2.2.22 Poema VIII	73

2.2.23	Poema IX	75
2.2.24	Poema X	76
2.2.25	Poema XI	78
2.2.26	Poema XII	80
2.3	O gênio não original em <i>O poeta de Pondichéry</i>	81
	Considerações Finais	89
	REFERÊNCIAS	92
	ANEXO A	97
	ANEXO B	98
	ANEXO C	99
	ANEXO D	100

Capítulo 1: Adília Lopes

1.1 Dos primeiros textos à publicação de livros de poesia

Adília Lopes nasceu em Lisboa, em 1960. Na infância, já demonstrava verdadeiro talento para a literatura, chamando a atenção de suas professoras de português por meio da criatividade de suas redações escolares¹. Graças a esse talento natural e a uma frase de James Joyce², a autora escreveu, aos treze anos, um texto escolar que começava com: “Alaranjadamente o pássaro da tristeza começou a voar” (LOPES, 2015, p. 51), chamando a atenção de dois colegas, que, ao apreciarem o texto, se tornaram os primeiros “leitores ideais” da poetisa (Cf. LOPES, 2015, p. 52).

Além desse evento, o romance *Clarissa* (1933), do escritor brasileiro Érico Veríssimo (1905-1975), foi considerado por Adília Lopes como o livro que lhe abriu as portas para a literatura. “A passagem em que Clarissa contempla um carreiro de formigas”, detalha Adília em entrevista,

vinha no meu livro da 4ª série. Escolhi-o para o exame oral e recusei-me a escolher um texto de Júlio Diniz e um texto de Oliveira Martins porque não me dizia nada. A partir do texto de Erico Veríssimo, da *Clarissa*, percebi que ia ser escritora e que a literatura era a minha casa. (DIOGO; SILVESTRE, 2001, p. 22)

A partir desse primeiro encontro com a literatura, Adília Lopes passou a ler e apreciar os livros como uma forma de meditação e aprendizado, cujo principal objetivo, desde o princípio, consistia em fazer de si uma escritora. De fato, esse propósito passou a ser delineado e a ganhar mais clareza quando escreveu o seu primeiro poema “maduro”, motivado, particularmente, por uma perda, quando a sua gata de estimação, chamada Frank, não mais retornou à casa³.

Contudo, somente quando passou, em 1981, por uma profunda crise depressiva, uma espécie de “temporada no inferno” (Cf. DIOGO; SILVESTRE, 2001), é que a atividade poética seria mais do que um passatempo. Assim, a poesia se

¹ Assim afirma Adília Lopes: “Comecei a escrever aos 10 anos, poemas e prosa, para agradar às professoras de português” (Cf. ROZÁRIO, 1994, p. 359).

² A frase de Joyce é a seguinte: “Cumulonubulocirronimbando o céu” (Cf. JOYCE, [s. d.] apud LOPES, 2015, p. 51).

³ Adília detalha essa experiência: “Aos 10 anos, as professoras de português viram em mim uma escritora em potência. Mas só aos 22 anos é que comecei a realmente escrever poemas. Escrevi meu primeiro poema quando a minha gata Frank fugiu, era um poema sobre a morte dela.” (Cf. ROZÁRIO, 1994, p. 360)

tornou, para Adília Lopes, num modo de sobrevivência. Desde então, ela vem se dedicando com afinco ao ofício literário, contando, no momento, com mais de vinte livros de poesia publicados. Também tem colaborado como cronista e tradutora ao longo dos anos. Além disso, recentemente a poetisa publicou três livros de memórias ao “modo” *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003): *Manhã* (2015), *Bandolim* (2016) e *Estar em casa* (2018).

Apesar de assinar os livros como Adília Lopes, esse não é o nome da sua certidão de nascimento. O nome civil da poetisa é, na verdade, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Esse dado é bastante conhecido pelo público português, e a poetisa nunca o escondeu de seus leitores. O primeiro registro do nome fictício apareceu quando se candidatou num concurso literário, no início dos anos oitenta. A criação do nome literário se deveu a uma sugestão de um amigo, em decorrência do edital do concurso, que, para a efetivação da inscrição, exigia um nome fictício das candidaturas. A partir disso, a poetisa adotou o pseudônimo para nomear a autoria dos seus livros, usando essa relação entre nome civil e pseudônimo como um interessante jogo de máscaras em alguns poemas⁴.

Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, transformada para a vida literária em Adília Lopes, publicou, pela primeira vez, poemas de sua autoria no *Anuário de poesia: autores não publicados* (1984), da editora Assírio & Alvim. Como indicado pelo nome da publicação, a coletânea propunha, excepcionalmente, uma boa oportunidade para que jovens poetas, como a Adília Lopes em 1984, pudessem publicar seus poemas num primeiro momento. Extinta nos anos noventa, a publicação voltou recentemente a convocar novos nomes da poesia portuguesa, ainda atrelados ao anonimato (Cf. QUEIRÓS, 2014).

Desde a idade de vinte e três anos a autora vinha escrevendo poemas com bastante frequência⁵. A primeira publicação de seus versos pelo *Anuário* colocou em circulação, embora modestamente, o nome da autora. Somente em 1985, com a publicação de *Um jogo bastante perigoso*, a poetisa finalmente deu ao público um livro

⁴ Por exemplo, o poemeto “6” de “Op-Art”: “Nasci em Portugal / não me chamo Adília” (Cf. LOPES, 2007, p. 293).

⁵ “De 1983 a 1987 escrevi quase todos os dias [...]” (Cf. ROZÁRIO, 1994, p. 361), afirma a poeta. Esse fato é constatado com o crescente número de livros que a autora publicou nos anos 80: *Um jogo bastante perigoso* (1985), *O poeta de Pondichéry* (1986), *A pão e água de colónia* (1987), *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O decote da dama de espadas (romances)* (1988).

acabado de sua autoria. O livro foi lançado numa “edição de autor”, que consistiu no total custeio do material da obra por Adília Lopes.

A publicação modesta de *Um jogo bastante perigoso*, apesar de sua tiragem e divulgação limitadas, colocou a poetisa no “jogo” literário. O livro em si não chamou a atenção, por questões que já apontamos, mas, não obstante a pouca “visibilidade” comercial, os temas que o livro trouxe e o modo como a poetisa trabalhou seu eu lírico numa linguagem pouco comum, permeada de elementos narrativos, de referências literárias “canônicas” e da cultura *pop*, ainda hoje são motivos de debates acerca da validade dos versos da autora como “poesia”.

1.2 A recepção crítica de sua obra

Essa questão sobre ser ou não ser poesia o que Adília Lopes escreve toma espaço nas discussões dos críticos que apreciam a sua obra. O permanente desassossego que os poemas de Adília suscitam, quando a pauta do dia é a avaliação desses versos, não é totalmente espantoso. O primeiro contato de um leitor com esses poemas, por exemplo, pode facilmente levantar mais perguntas do que respostas quanto sua “poeticidade”.

Num dos seus artigos sobre a autora, a crítica literária Rosa Maria Martelo fala um pouco a respeito desse “impasse” poético a que os textos de Adília nos levam. “[...] Adília Lopes tem vindo a suscitar reações muito diversas, sobretudo entre os leitores de poesia”, afirma Martelo.

Apreciadíssima por alguns, que veem na sua obra uma *singularidade* e uma *novidade indiscutíveis*, menos valorizada por outros, e até significativamente ignorada por outros ainda, Adília Lopes tem vindo a tornar-se objeto de crescente atenção, atenção essa que nem sempre exclui alguma perplexidade perante uma *escrita manifestamente difícil de catalogar*. É certo que perplexidade, fascínio e curiosidade dividem os leitores desta “poetisa pop”, mas o que é mais interessante – porque mais raro –, é que, ao mesmo tempo que os dividem, também os reúnem em conversas que evoluem em torno de questões como as de saber se o que Adília Lopes escreve é ou não é poesia, se deve ou não deve ser levado a sério, se tem uma matriz erudita, se é irrelevante ou simplesmente genial, e por aí adiante, num desfiar de interrogações que facilmente passam de um extremo a outro extremo. (MARTELO, 2005, p. 107, grifo nosso)

Com efeito, para um leitor lusitano, a “singularidade” e a “novidade” de uma “escrita manifestadamente difícil de catalogar”, na obra de uma autora que habitualmente amalgama aspectos “eruditos” e “populares” nos seus textos, eram, em

meados dos anos oitenta, procedimentos literários que não se adequavam totalmente à agenda oficial da poesia portuguesa. Diferentemente, para um leitor brasileiro, esses aspectos isolados, a saber, a mescla de erudição com temas populares, não eram uma novidade em si, uma vez que os poetas modernistas brasileiros – em especial, Manuel Bandeira – já utilizavam elementos de anúncios publicitários⁶ ou das notícias de tabloides⁷ para compor um tipo de poesia bastante inovadora, que, assim como a poesia de Adília Lopes, teve que esperar a aceitação da crítica especializada para integrar o cânone literário⁸.

1.3 Tradição poética portuguesa

No percurso da poesia portuguesa, cada período literário vem deixando, ao longo do tempo, um rol de nomes de personalidades que se consolidaram na atividade poética. Não é coincidência lermos constantemente nomes de poetas como Luís de Camões, Cesário Verde, Almeida Garret, Herberto Helder, Fernando Pessoa.

Embora a poesia portuguesa sempre tenha apresentado valorosos nomes para a ambiente literário, somente a partir do século vinte é que esse terreno fecundo da poesia ganha uma expansão sem precedentes no âmbito de sua literatura. Atentos a essa questão, os críticos literários portugueses Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra nomearam, adequadamente, o período como “o século de ouro” da poesia lusitana, usando o termo como título da ambiciosa e extensa antologia crítica a respeito da poesia portuguesa do século vinte (SILVESTRE; SERRA, 2002).

No século de ouro de Portugal, o nome de Fernando Pessoa (1888-1935) tem sido, para muitos, um emblema do modernismo português. Podemos observar, nessa perspectiva, o caso de Fernando Cabral Martins, que coordenou e escreveu alguns verbetes para o *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* (MARTINS, 2010). Martins parte da premissa de que Pessoa é uma espécie de centro irradiador do modernismo em Portugal. Em certa medida, o estudioso não se equivoca

⁶ Como em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” (Cf. BANDEIRA, 2005, p. 150-1).

⁷ Como em “Poema tirado de uma notícia de jornal” (Cf. BANDEIRA, 2005, p. 136).

⁸ Talvez isso justifique a fácil penetração da poesia de Adília Lopes no Brasil. No país, a autora foi publicada duas vezes em livro, sendo uma antologia e a publicação integral de *Um jogo bastante perigoso*, além dos numerosos artigos, teses e dissertações acadêmicas a respeito da poesia da autora, aos quais retornarei oportunamente.

quando, desde o título, aponta para esse sentido, que posiciona Pessoa num lugar de destaque no cenário da poesia portuguesa.

A contribuição de Pessoa para fortalecimento e crescimento da poesia moderna diz respeito não apenas a sua produção poética, largamente conhecida e respeitada quanto às poéticas ortônima e heterônimas, mas também pelo intenso trabalho como editor de periódicos, teórico da literatura, contista, dramaturgo, crítico literário e tradutor. Essa obra multifacetada e criativa de Fernando Pessoa possivelmente impulsionou o nome do poeta para o tornar, por meio da crítica especializada, o paradigma do poeta português, ofuscando, dessa maneira, outros nomes de ampla importância no contexto da poesia em Portugal.

O retumbante sucesso do autor, para não mencionar sua inequívoca posição no “cânone” da poesia portuguesa e mundial, precisou, entretanto, aguardar algumas décadas, depois do falecimento do poeta. De fato, Pessoa somente é lido por leitores portugueses como poeta “clássico” a partir da década de setenta⁹, fato que não é de todo surpreendente, uma vez que o *Livro do desassossego* é editado pela primeira vez como obra “acabada” somente nos anos oitenta.

Do modernismo aos anos oitenta, houve número expressivo de tendências poéticas em Portugal. O neorrealismo e o surrealismo foram duas vertentes que predominaram na lírica portuguesa. Da década de setenta aos dias atuais, esse tipo de prática tem se diluído em decorrência de um número cada vez mais amplo de caminhos para essa poesia¹⁰.

2.4 Alguns aspectos de sua poesia

Os anos setenta e oitenta, em especial, já não apresentam, como nas décadas anteriores, um “programa” poético. Isso não impediu, contudo, o surgimento de poetas surpreendentemente talentosos como Al Berto, Luís Miguel Nava, Luís Quintais e Adília Lopes.

⁹ É o poeta Nuno Júdice quem observa essa questão: “[...] em 1970, [...] Fernando Pessoa, pela primeira vez, é lido como um clássico, estando suficientemente longe do presente para já não ter, nele, mais do que o estatuto de uma voz (uma das vozes...) fundadoras da contemporaneidade” (Cf. JÚDICE, 1997, p. 92).

¹⁰ No número 9 da revista *Inimigo Rumor*, por exemplo, Valter Hugo Mãe comenta sobre esse tópico: “A poesia portuguesa dos últimos 20 anos é, profundamente, marcada por um sem número de estilos. Se sempre foi difícil, ou impossível, ordenar ou catalogar todos os autores, neste momento, também pela proximidade temporal a que nos encontramos, afigura-se particularmente trabalhoso tentar descortinar as linhas díspares que os autores contemporâneos seguem” (Cf. MÃE, 2000, p. 03).

Já sublinhamos que os versos de Adília Lopes têm proporcionado debates acerca da sua forma e dos seus conteúdos. Alguns críticos literários já sugeriram que a discussão acerca do gênero poético vem deixando, pouco a pouco, de ser uma área de interesse dos estudiosos da literatura¹¹. Isso tem dificultado a elucidação de questões que dizem respeito à poesia. Nesse sentido, tendo em mente a diminuição de interesse sobre questões teóricas acerca da arte poética, pensamos que a poesia de Adília Lopes é difícil de “catalogar” pelo motivo de trazer elementos provocantes que permitem não apenas discutir a poeticidade dos poemas da autora, mas também promover a reflexão sobre a existência ou não de fronteiras quando a pauta do dia se refere à criação poética em geral.

Os poemas que Adília Lopes têm apresentado ao público, desde a estreia da autora com *Um jogo bastante perigoso* (1985), são notavelmente marcados pelo aspecto narrativo. Essa poesia narrativa é denominada por Adília Lopes de “romances”¹², pois, na perspectiva da autora, ela é manifestada por poemas cujo conteúdo é considerado ficcional, ou seja, fundamentado numa trama central de origem imaginativa, pouco preocupado com a veracidade dos fatos históricos. Nesses “romances”, Adília utiliza largamente personagens, enredos e/ou cenas da literatura, da pintura e do cinema, sem contar com personagens de sua vida pessoal, como parentes e referências a amizades e personalidades de sua vizinhança. Nos “romances”, há predominância, em termos de extensão, de dois tipos de concepção estética: uma individual (relacionada a apenas um poema) e outra mais coletiva (que depende do espaço inteiro de um livro).

Os “romances” relacionados apenas a um poema são registrados desde a primeira coletânea da autora, como é o caso do poema “Um quadro de Rubens”:

Vi-me comprimida
num ajuntagente
ora eu só suporto pessoas à distância
de preferência com uma mesa de permeio
acontece que uma mulher foi projectada
para cima de mim com um cigarro aceso
há pessoas que vão para ajuntagentes
fumar cigarros!

¹¹ É o caso do crítico literário italiano Alfonso Berardinelli. Segundo o autor, no ensaio “As fronteiras da poesia”, definir “a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético. Há anos, eu diria há décadas, tal empreendimento foi abandonado” (Cf. BERARDINELLI, 2007, p. 13).

¹² Em entrevista a Célia Pedrosa, afirma Adília Lopes: “A princípio, nos anos 80, eu escrevia romances em verso. Aquilo era ficção” (Cf. PEDROSA, 2008, p. [?]).

ora eu temo as queimaduras
 muito por sua vez caí por cima de uma mulher
 que era um sex symbol depois
 de sofrer uma homotetia de razão
 superior a 1
 há pessoas que vão para ajuntagentes
 com dez alcinhas!
 era o caso do sex symbol
 o vestido tinha três alcinhas
 de cada lado
 e o soutien alças em duplicado
 se caio para baixo passam-me por cima
 a única saída é sair por cima
 disse de mim para mim
 as pessoas do ajuntagente
 reparei eu então
 eram feitas aos degraus
 comecei a subir pela que
 estava mais perto
 era uma mulher
 dei por isso quando começou
 a gritar
 a menos que fosse
 um contratenor
 mas alguém teve a mesma ideia
 que eu
 e começou a subir por mim acima
 ora eu sou intocável
 agora já nem consigo
 dizer nada de mim para mim
 o de mim para mim acabou
 não há lugar para mim
 num quadro de Rubens (LOPES, 2009, p. 19-20)

Nesse poema, o eu lírico utiliza a narração para conduzir o leitor ao “interior” de uma tela do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640). Ao realizar essa tarefa, o eu poético adiliano efetua uma leitura bastante interessante da cena estática do quadro. Ao desdobrá-la, o eu lírico propõe o desatamento das personagens pictóricas de sua inércia, permitindo que essas figuras [é como se Adília entendesse ânsia por movimento na latência do quadro]. Esse efeito de ficção somente foi alcançado devido ao uso da narração, que viabilizou o processo de “costura” dos pensamentos da personagem principal com as descrições do espaço “pictórico”.

Outro tipo de apresentação poética em que predomina o poema individual são as “microbiografias”. Nomeadas dessa maneira pela autora, esse tipo peculiar de poesia criada por Adília Lopes apresenta um aspecto biográfico curto de figuras eminentes das artes, da história universal ou mesmo da vida pessoal da poetisa. Um excelente exemplo desses poemas é a série textual que carrega no título o nome que Adília cunhou para essa particularidade poética. Nesses textos breves, que não

ultrapassam sete versos, o eu lírico expõe episódios aparentemente irrelevantes da biografia de figuras ilustres como Henrique de Navarra, Nathaniel Hawthorne, James Ensor e Constant Troyon. Além disso, aparece também nessa série poemática a mãe de Adília Lopes.

Ao rei Henrique de Navarra, é afirmado no poema:

Henrique de Navarra
na manhã a seguir à noite em que sonhou
que era despedaçado por feras
mandou abater todos os leões
dos fossos do seu castelo
a tiros de arcabuz (LOPES, 2009, p. 70)

Quanto ao escritor estadunidense:

Nathaniel Hawthorne
lavava sempre as mãos
antes de abrir as cartas de Sophia Peabody
sua noiva (LOPES, 2009, p. 70)

Em relação a James Ensor:

Um quadro de Ensor
que tinha sido roubado
estava enterrado a 30 cm de profundidade
na praia belga de Mariakerke (LOPES, 2009, p. 70)

Sobre Constant Troyon:

Constant Troyon
pagava a um pintor menor
nunca o mesmo
para lhe pintar os céus dos seus quadros
porque ele só se achava capaz
de pintar carvalhos e vacas (LOPES, 2009, p. 71)

E, por último, sua mãe:

Minha mãe era uma pessoa
tão poupada

que as tias de meu pai
 diziam a minha mãe
 ó Maria Adelaide
 esse teu vestido!
 já tinha idade para ir à escola (LOPES, 2009, p. 71)

Notamos que em cada poema há um aspecto fugaz e de menor importância na biografia das pessoas ali retratadas. As cenas “menores” – possivelmente abordadas de modo passageiro nas biografias das figuras resgatadas – são recuperadas por Adília Lopes, ganhando destaque no poema como “enredo” principal. Com efeito, a arte que Adília Lopes vem construindo ao longo dos seus mais de trinta anos de carreira tem se aproveitado, em larga medida, de incidentes pessoais supostamente de pouca importância.

O uso da “narração” em versos tem resultado eficiente para a conquista do efeito ficcional tanto nos poemas curtos individuais como nos projetos mais longos, que se baseiam em sua totalidade num mesmo tema.

Observamos esse mesmo uso de incidentes do cotidiano aparentemente irrisórios nas composições em que a autora transforma um enredo simples num livro temático, ou seja, quando Adília faz de uma história (fábula) o centro irradiador de todos os poemas do livro. Exemplos disso são os livros *O poeta de Pondichéry* (1986), *Maria Cristina Martins* (1992), *A continuação do fim do mundo* (1995) e os livros baseados nas desventuras de Mariana Alcoforado, personagem recuperada por Adília Lopes do famoso livro *Cartas portuguesas*, que, no momento, conta com uma série de dois livros: *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987) e o *Retorno de Chamilly* (2000), além de vários ecos no decorrer da obra da poetisa.

No caso dos enredos transformados em livro temático, é recorrente o uso da máscara, que, em certa medida, é “vestida” como mecanismo de “afastamento” autoral. Com elas, a autora apresenta um eu lírico muito à vontade na postura de figura central, embora, paradoxalmente, as situações em que esses personagens centrais se encontram sempre desenvolvem momentos de inquietação existencial. O personagem principal de *O poeta de Pondichéry*, por exemplo, expressa contínuo desespero por não conseguir escrever um poema que agrade a Diderot:

Tenho pelos meus poemas
 a ternura que a coruja tinha pelos filhos
 mas não tenho a sua cegueira

porque sei que Diderot acha os meus poemas maus (LOPES, 2009, p. 48)

No caso de Maria Cristina Martins, é a ausência de correspondência amorosa que faz que a personagem protagonize cenas de comédia do tipo pastelão:

O algodão-doce
assustou-a
a ponto
de saltar do carrossel
em andamento
e de torcer o pé (LOPES, 2009, p. 169)

Apesar das diferenças, que se caracterizam pela frustração estético-artística e pelo amor não correspondido, *Maria Cristina Martins* e *O poeta de Pondichéry* guardam semelhanças não apenas entre si, mas também em relação a uma parte considerável da produção poética de Adília Lopes, principalmente no que toca ao caráter voltado para a crueldade, que frequentemente é construído nos poemas da autora, sejam eles produções individuais (poema) ou livros temáticos.

A crueldade surge nos versos adilianos comumente pela via da infância, estando relacionada a alguma experiência ruim ao lado de um adulto. Nos poemas, os adultos representam e defendem, reiteradamente, uma categoria de norma imposta sobre as personagens infantis, que, por conta da ingenuidade, são constantemente punidas quando rompem com o que é pré-estabelecido.

Eu fazia a correr e às escondidas
as coisas mais inocentes
por isso fui punida
fecharam-me numa casa chamada
Gabinete da Penitência
deram-me uma tesoura e uma folha de papel
vai dobrar a folha de papel
recortar meia menina
com as pontas dos cabelos voltadas para fora
com uma saia
com mãos
com pés
quando abrir o que recortou
verá duas meninas
ligadas pelas pontas dos cabelos
pelas pontas das saias
pelas mãos
pelos pés
dobrei o papel em quatro
recortei meia menina
quando abri o papel
as duas meninas estavam separadas
a menina fez batota bem vi

mas vai aprender a fazer dobragens
para se penitenciar
cortando-as (LOPES, 2009, p. 12)

Nesse poema, denominado “O Gabinete de Penitência”, há um exemplo bastante ilustrativo acerca do modo como Adília Lopes apresenta a crueldade nos seus versos. Na cena poética, percebemos, já nos primeiros versos, a confissão do eu lírico, que afirma fazer às escondidas “as coisas mais inocentes”. Ao fazer tal afirmação, o enunciador do poema chama a atenção para o caráter ingênuo de suas ações, mas somente com a punição no Gabinete de Penitência é que, com efeito, o eu lírico sugere que o castigo foi aplicado por um adulto disciplinador. Contudo, a partir da pena aplicada, por meio da qual foi definido que a personagem fizesse dobragens com o objetivo de modelá-las com recorte de tesoura, é que se chega à conclusão de que se trata, provavelmente, de uma punição a uma criança.

Noutro momento, a poetisa não se furta a acirrar o aspecto cruel, que entende ser imanente ao mundo, ao colocar, mais uma vez, a criança diante do castigo cuja justificativa firma-se, novamente, numa aparente ruptura com a regra pré-estabelecida:

Se fores boa menina
dou-te um periquito azul
eu fui boa menina
e sem querer abri a porta da gaiola
se tivesses sido boa menina
o periquito azul não tinha fugido
mas eu fui boa menina (LOPES, 2009, 62-3)

Talvez por conta dessa característica “desregrada” e, de certo modo, cruel, que se manifesta na poesia de Adília Lopes, é que observamos em dado momento o diálogo que o eu poético estabelece com sua musa:

A minha musa antes de ser
a minha musa avisou-me
cantaste sem saber
que cantar custa uma língua
para aprenderes a cantar
a minha Musa é cruel
mas eu não conheço outra (LOPES, 2009, p. 63)

Dessa conversa de si para com sua musa, percebemos uma relação complicada entre as partes, sendo que, novamente, a protagonista do poema, ou seja, a sua “narradora”, se encontra num beco sem saída diante de sua inspiração, manifestada e materializada por meio da musa.

Os problemas com a autoridade vigente, seja ela um adulto disciplinador ou sua própria musa, manifestam um eu lírico que essencialmente fundamenta sua presença no “mundo” mediante sua subtração, considerando-se, presumivelmente, como inferior. Essa inferioridade sugerida faz que o eu poético de Adília Lopes veja o mundo, por exemplo, como vivendo num parque de diversões, que insinua, a princípio, uma diversão ilimitada:

Eu julgava que aquilo era
um Luna Parque
saía-se como se entrava
e não acontecia nada irreversível durante
é o que é um Luna Parque
quando se é adolescente (LOPES, 2009, p. 13)

Ao se dar conta de estar inserido num mundo no qual há consequências para o desrespeito das leis estabelecidas, o eu lírico de Adília demonstra rápida mudança de opinião. Neste ponto, ele passa a demonstrar o início da conscientização a respeito do mecanismo do mundo, em que as coisas reversíveis, relacionadas com as brincadeiras infantis, são substituídas pelas coisas irreversíveis, relativas às responsabilidades da vida adulta:

mas não
quando dei por mim
já lá estava dentro
e não me lembrava
de ter entrado
quando disse agora quero-me
ir embora
riram-se ah minha rica
deste Luna Parque não se sai
quem cá vem não volta
não se volta atrás (LOPES, 2009, p. 13-4)

O poema “O Luna Parque”, além de trazer no seu título o nome de um conhecido parque de diversões, também faz desse ambiente de descontração uma contundente alegoria da passagem da infância à vida adulta, realizando nos versos uma espécie de “poema de formação”. Nesse contexto, o uso da polifonia alcança

efeitos surpreendentes, uma vez que não apresenta sinais de pontuação específicos para indicar a mudança de enunciação no poema. E é justamente essa figura nova, que dialoga com o eu poético, que traz algum tipo de conforto quanto ao desespero de não poder escapar de dentro do parque (mundo; vida):

então comecei a pensar
 que ia passar o resto dos meus dias
 no Luna Parque
 acabas por aprender vais ver
 a fazer das tripas coração
 habituas-te vais ver
 nos primeiros tempos dói
 dá vontade de vomitar
 depois percebe-se que
 no Luna Parque que é
 um sítio triste
 pode não se ser triste
 sai muito caro
 mas poder pode-se (LOPES, 2009, p. 14)

Esse traço polifônico é constantemente utilizado por Adília Lopes, mas nem sempre vem acompanhado de carga trágica. Por vezes, a autora portuguesa faz uso desse procedimento para alcançar admirável efeito cômico, como no poema curto “Uma Mulher”:

Uma mulher
 bêbada prima
 quer?
 uma chávena de chá? é muito mais ordinária
 mais açúcar prima? do que prima
 um homem
 está bem assim? bêbado (LOPES, 2009, p. 63)

Nesse poema, manifesta-se, linguisticamente, o choque entre dois discursos – de duas primas –, que encenam um embate para conquistarem lugar no espaço do poema. Os vocábulos semanticamente carregados de significado líquido – o chá e a bebida – provavelmente indicam um confronto físico, estabelecido pela luta dos dois discursos, como o da água e óleo, que não se misturam, assim como as palavras, que não se sobrepõem uma à outra. Além disso, os cortes feitos entre uma fala e outra sugerem um efeito de embriaguez de uma das personagens, principalmente quando notamos que um dos discursos estabelece uma postura de taxar, ferrenhamente, que uma mulher bêbada é mais vulgar do que um homem em estado de embriaguez.

Outro aspecto importante na poesia de Adília Lopes diz respeito, em especial, à cultura *pop*. Com efeito, a própria autora, por meio de seu eu poético, já se definiu como uma “poetisa pop”¹³. Normalmente, Adília faz uso de histórias famosas, como contos de fadas, as *Cartas portuguesas* ou mesmo um episódio de um romance de Diderot, para, a partir de seus enredos, trazer elementos que nem sempre coincidem com o aspecto principal ou histórico da narrativa original. No caso da adaptação livre acerca das *Cartas portuguesas*, normalmente Adília mistura elementos de duas épocas: tempo passado (*Cartas portuguesas*) e tempo presente (*O Marquês de Chamilly*).

Algumas cartas de Marianna foram parar
a destinatários diferentes
por cansaço dos carteiros
e Marianna soube disso
ela andava pelos corredores do metro
a abordar senhores
desculpe não foi a si
que eu escrevi
comove-me tanto? (LOPES, 2009, p. 85)

Nessa passagem, a freira Marianna Alcoforado encontra-se em franco desespero, pois descobre que suas cartas, por desleixo do serviço postal, não chegariam ao seu amante: o Marquês de Chamilly. Ao criar essa situação, Adília Lopes não se furta de extrair um sentido de humor na cena dramática, uma vez que expõe Marianna ao ridículo ao fazer com que esta pergunte de pessoa em pessoa, no metrô, se tal indivíduo havia recebido uma carta sua. Desse modo, a autora abre mão de uma “fidelidade” com a história original para elaborar, segundo sua maneira de fazer literatura, um ambiente ficcional novo, em que passado e presente estão indiscutivelmente no mesmo enredo.

¹³ Antes de ser alterado na primeira edição de *Dobra*, o poema “Adormecer (com algumas coisas de Maria Teresa Horta)” vinha com uma autodefinição do eu lírico: “[...] embora eu seja / uma *poetisa pop*” (LOPES, 2002, p. 148, grifo nosso). Em decorrência dessa definição, Adília passou a ser referida como poetisa *pop* pela crítica especializada.

Capítulo 2: *O poeta de Pondichéry*

2.1 Panorama das publicações do livro

Publicado originalmente pela editora Frenesi, em 1986, o livro *O poeta de Pondichéry*, em virtude de seu sucesso editorial, pode ser visto como a composição mais relevante de Adília Lopes. Essa obra vem recebendo, desde que foi posta em circulação, uma quantidade considerável de edições e traduções, tendo favorecido, desse modo, a propagação do nome de sua autora. Em 1988, a obra foi integralmente traduzida para o idioma italiano (*Il poeta di Pondichéry*) por Carlo Vittorio Cattaneo, fato bastante relevante se tivermos em mente que se tratava de um livro recente, editado em 1986, e de uma poetisa que, àquela data, havia publicado apenas um livro (*Um jogo bastante perigoso*, 1985). Além do italiano, o livro também foi traduzido para outros idiomas: para o francês, traduzido por Henri Deluy (*Maria Cristina Martins & Le poète de Pondichéry*, 1993); para o holandês, com tradução de August Willemsen (*De dichter van Pondichéry*, 1997), e para o espanhol, com tradução assinada por Mario Morales Castro (*El poeta de Pondichéry*, 1998).

Em língua portuguesa, o livro conta, no momento, com duas reedições. Na primeira delas, foi relançado, em 1998, juntamente com outra obra: *Maria Cristina Martins seguido de O poeta de Pondichéry*. Recuperou-se, nessa edição, a mesma ideia da tradução francesa de Henri Deluy, na qual o tradutor e organizador já tinha notado uma relação formal e temática entre as duas composições de Adília Lopes. Essa publicação, editada pela Angelus Novus, contou com a colaboração do crítico literário Américo Lindeza Diogo, que assinou o posfácio do livro.

A outra reedição do livro, lançada em 2015, apresenta, no plano editorial, uma faceta nova. Se em 1998 houve um olhar mais acadêmico em torno do livro, com o lançamento da obra na coleção Assirinha, em 2015, houve uma mudança no paradigma editorial. Essa mudança consistiu, em particular, no apelo comercial do livro, que se voltou para o público infantil, uma vez que a coleção Assirinha é um selo da editora Assírio & Alvim direcionado para crianças. Além disso, a edição conta com ilustrações do artista Pedro Proença.

Em 2019, a editora brasileira Moinhos publicou *O poeta de Pondichéry*, dando continuidade às publicações que vem fazendo da obra de Adília Lopes (*Um jogo bastante perigoso* foi o primeiro livro publicado; *O poeta*, o segundo).

O poeta de Pondichéry também apareceu em antologia, bem como em revista dedicada exclusivamente à publicação de textos em torno da poesia. É o caso da compilação *Antologia* (2002) e do número 10 da revista *Inimigo Rumor* (2001). Em *Antologia*, uma coedição das casas editoriais 7 Letras e Cosac Naify, o poeta brasileiro Carlito Azevedo apresentou, pela primeira vez em livro no Brasil, a obra de Adília Lopes. Carlito Azevedo organizou, nessa edição, um panorama geral da poética da autora, selecionando poemas que considerou serem de rara qualidade, ao mesmo tempo em que tipificassem os aspectos mais relevantes da obra adiliana, segundo a perspectiva do organizador. A antologia seguiu a cronologia das publicações de Adília, permitindo ao leitor acompanhar os diferentes percursos escolhidos por ela. No momento de expor excertos da segunda publicação da poetisa, o organizador optou por manter, na antologia, o livro *O poeta de Pondichéry* na sua integralidade. Com efeito, na edição de número 10 da revista *Inimigo Rumor* – na qual são dedicados a Adília Lopes uma entrevista e dois ensaios –, em vez de preparar uma breve antologia da autora, Carlito Azevedo, um dos editores da revista, expôs, também, *O poeta de Pondichéry* na íntegra. Desse modo, tanto na *Antologia* como na edição específica da *Inimigo Rumor*, o poeta e editor brasileiro demonstra evidente apreço pela obra em questão¹⁴.

O recorrente interesse pelo livro *O poeta de Pondichéry*, sejam nas reedições, traduções ou mesmo no exemplo de poesia praticada por Adília Lopes, é um fato que nos sugeriu uma atenção mais detalhada à obra, a fim de encontrar nela os motivos que têm feito da segunda coletânea de poemas de Adília um livro digno de tanto apreço por seus leitores. Nessa perspectiva, entendemos que alguns fatores corroboraram para que a coletânea obtivesse reconhecimento desde o princípio, quando a editora Frenesi, por meio de seu editor, percebeu a qualidade do livro e optou por publicar uma autora praticamente desconhecida.

2.2 Interpretação da obra

Quem lê *O poeta de Pondichéry* é inesperadamente convidado a entrar num universo inusitado e a participar de um jogo literário bastante perigoso, construído de

¹⁴ Em *Caras baratas: antologia* (2004), a organizadora Elfriede Engelmayer optou por não incluir *O poeta de Pondichéry* na seleção. Apesar dessa lacuna, a obra traz uma seleção notável de poemas de Adília.

episódios, imagens e versos que chamam atenção pelo exotismo, pelo *nonsense*, pela criação “esdrúxula” engendrada por Adília Lopes. Por isso, penetrar nesse mundo não é uma tarefa fácil, exigindo da nossa parte uma atenção criteriosa aos detalhes que a obra oferece, tanto na sua forma como nos seus conteúdos. Nesse sentido, o trabalho crítico, cuja principal função é tratar das questões intrínsecas ao texto literário, demanda esforço para caminhar nos meandros desse labirinto textual.

2.2.1 Sobre o título de *O poeta de Pondichéry*

A começar pelo título do livro. Na segunda coletânea de Adília Lopes, notamos que há quatro palavras: o artigo definido “o” que acompanha o substantivo masculino “poeta”, além da preposição “de” que se liga ao substantivo “Pondichéry”. O artigo definido indica que o poeta em questão é uma figura que não se confunde com outras, que é alguém conhecido. A preposição, acompanhada de seu substantivo, indica lugar, origem. Portanto, o nome da obra aponta para um poeta específico que nasceu ou mora em Pondichéry. Mas o que pode significar “poeta” e “Pondichéry”? Vejamos os sentidos que essas palavras sugerem.

2.2.2 Poeta

O vocábulo “poeta” tem uma multiplicidade de sentidos, que variam de acordo com o tipo de verso adotado pelo artista. Por isso, diante do título, a palavra sugere uma série de possibilidades. Pode-se afirmar, de forma sumária, que o poeta é considerado *épico* quando trabalha sobre uma linguagem cuja principal característica é tecer uma narrativa (fundamentada em noções de personagens, ação, tempo e espaço) que conta a história de feitos superiores, tanto de uma nação como de um herói. É considerado *dramático* quando, em vez de uma história contada por um narrador (o rapsodo), utiliza o diálogo, ou seja, a voz de dois ou mais personagens para compor um texto que é destinado a ser representado no palco por atores. É considerado *lírico* quando trabalha sua linguagem de modo direto, em primeira

pessoa, expressando suas emoções e seus sentimentos num poema geralmente curto¹⁵.

2.2.3 Pondichéry

No caso de “Pondichéry”, o desdobramento dos significados da palavra está mais restrito do que em “poeta”, dizendo respeito a uma região geográfica. Em língua tâmil (idioma falado no sul da Índia), Pondichéry significa “Cidade Nova”. Atualmente, é um território da União da Índia, sendo diretamente governado pelo presidente do país. Sua história é registrada, de modo mais detalhado, a partir das ocupações colonialistas holandesa, portuguesa, inglesa e francesa. Com o advento da Expansão Comercial, os comerciantes europeus começaram a perceber que os produtos de outras terras poderiam ampliar seus negócios, multiplicando, portanto, seus lucros. Em 1600, eles tinham pouco conhecimento sobre os territórios da América, da África e da Ásia tropical e ainda não haviam explorado essas terras de modo mais abrangente¹⁶. Percebendo que surgia um mercado promissor, sobretudo, de especiarias, algodão e moedas no Oceano Índico, portugueses, holandeses, ingleses e franceses passaram a disputar a região. Nesse contexto, Pondichéry foi ocupada pelos franceses em 1674¹⁷. A ocupação não durou muito tempo, tendo sido derrotada e substituída pela holandesa, em 1693. Os ingleses, em 1778, também tomaram Pondichéry. A cidade que foi tantas vezes sitiada, que tantas vezes foi vítima de violência armada e que tantas vezes mudou de colonizador só poderia ter um papel importante no contexto comercial. Com efeito, Pondichéry tinha uma posição geográfica estratégica, sendo um porto na costa da Índia, que facilitava a entrada de produtos europeus na Ásia e a saída de produtos orientais para a Europa e a América. Na *Enciclopédia* (1751–1772) dirigida por Denis Diderot e Jean le Rond d’Alambert, a cidade¹⁸ é referida como “o mais belo estabelecimento da *Compagnie Française des Indes Orientales*” (JAUCOURT, 1765, p. 24, tradução nossa). Essa afirmação sobre a

¹⁵ Essas classificações são conhecidas como “tríade platônica”. Em *A república*, Platão lançou seus fundamentos. Posteriormente, Aristóteles desenvolveu as ideias de Platão, do qual foi discípulo, e as registrou na *Poética*. Essa divisão ainda é bastante aceita entre estudiosos da literatura.

¹⁶ Quem dá notícia disso é Frederic Mauro:

¹⁷ Quanto a Pondichéry, a cronologia que adotamos para referências às datas foram baseadas em Frederic Mauro (Cf. MAURO, 2008, p. 77-9).

¹⁸ No original: “[...] Pondichery étoit le plus bel établissement qu’ait eu aux Indes orientales la compagnie Française [...]” (Cf. JAUCOURT, 1765, p. 24).

cidade pode ser “visualizada” a partir da contemplação do quadro *Vue des Magasins de la Compagnie des Indes à Pondichéry, de l'Amirauté et de la Maison du Gouverneur* (Cf. Anexo A, p. 97), datado aproximadamente do século XVIII, sem autoria. A visão de uma das batalhas travadas também foi representada numa pintura: *The 'Pit' Engaging the 'St Louis', 29 September 1758* (Cf. Anexo B, p. 98), de Lawson Dunn, na qual figura-se o embate de canhões entre uma embarcação inglesa (*The Pit*) e outra francesa (*St Louis*).

Desse modo, podemos pensar o título do livro como um “poeta” que pode ser dramático, épico ou lírico e que nasceu ou morou em Pondichéry, cidade que guarda em sua história a memória de importantes acontecimentos sobre a expansão comercial e territorial dos europeus.

2.2.4 Introdução de *O poeta de Pondichéry*: primeira parte

Quando avançamos na leitura do livro, encontramos na primeira página um texto introdutório. Esse texto é dividido em duas partes. Na primeira¹⁹, há a exposição de uma história:

Diderot (ou quem fala por ele em *Jacques le Fataliste*) recebe um jovem que escreve versos. Acha os versos maus e diz ao jovem que ele há-de fazer sempre maus versos. Diderot preocupa-se com a fortuna do mau poeta. Pergunta-lhe se tem pais e o que fazem. Os pais são joalheiros. Aconselha-o a partir para Pondichéry e a enriquecer lá. E a que sobretudo não publique os versos. Doze anos mais tarde o poeta volta a encontrar-se com Diderot. Enriqueceu em Pondichéry (juntou 100 000 francos) e continua a escrever maus versos. (LOPES, 2009, p. 43)

O trecho acima é bastante esclarecedor acerca do título da obra. Tomamos conhecimento de que, um dia, Denis Diderot foi procurado por um jovem que queria lhe mostrar seus versos. Na opinião do filósofo, além dos poemas serem ruins, o poeta que os escreveu não demonstrava talento para conseguir produzir sequer um verso bom. Possivelmente se sentindo responsável pelo destino do jovem, uma vez que lhe frustrou o desejo de versejar, Diderot o orienta a se mudar para a terra de Pondichéry. Nessa cidade, deveria apenas enriquecer e nunca publicar poemas. Passados doze anos, o poeta retornaria rico, mas continuaria a escrever versos ruins.

¹⁹ A segunda parte da introdução de *O poeta de Pondichéry* será exposta mais à frente (Cf. p. 38 desta dissertação).

A história do poeta de Pondichéry, como é explicada no início da introdução de Adília, foi recuperada do romance *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Para um leitor que desconhece o romance, a sugestão que a poetisa oferece é a de que o enredo dele gira em torno do jovem poeta. Isso, contudo, é uma realidade que não procede quando se tem um mínimo de conhecimento sobre a composição de Diderot. A começar pelo título do livro, que indica que um certo “Jacques”, caracterizado como “o fatalista”, possui relação com um “amo”, que é indicado como “seu”. Com efeito, esse romance apresenta uma série de episódios que variam no estilo de escrita²⁰ e na extensão dos relatos (alguns são longos; outros, curtos), mas todos eles envolvendo, de algum modo, o protagonista Jacques e seu amo. Num episódio de menor tamanho, está inserido o jovem poeta. Antes de expor e analisar a obra de Adília Lopes, consideramos ser de suma importância nos deter um pouco sobre o universo diderotiano de *Jacques, o fatalista, e seu amo*, em busca de explorar essa obra desafiante e permeada de meandros. Nesta exposição sobre o romance de Diderot, pretendemos, apenas, traçar linhas gerais sobre alguns mecanismos literários usados pelo escritor francês. Nossa exposição esboça, em poucas páginas, aquilo que entendemos ser importante para contextualizar a obra, o que possibilitará uma melhor compreensão do relato sobre o poeta de Pondichéry. O livro de Diderot é tão complexo e difícil de ser compreendido, de modo mais amplo, que, nos últimos anos, foi tema de duas teses de doutorado, ambas defendidas na Unesp. (Cf. RICARDO, 2009; SILVA, 2017).

2.2.5 *Jacques, o fatalista, e seu amo*

Escrito pelo polígrafo Denis Diderot, um dos expoentes do Iluminismo, *Jacques, o fatalista, e seu amo* apresenta uma história irreverente tanto no processo de sua composição como nos seus conteúdos. Começando pela fixação de uma data, sabemos, por exemplo, que o livro teve parte considerável de sua primeira redação finalizada no ano de 1771²¹. Devido à extensão da obra, o romance foi dividido em

²⁰ “*Jacques, o Fatalista* é uma miscelânea também no gênero, combinando diálogo, conto, dissertação, retrato, sermão, novela, ensaio, alegoria e – anedota de costumes campestres e tipos ‘originais’ [...]” (Cf. SANTOS, 2001, p. 11)

²¹ Segundo Arthur M. Wilson, autor do estudo crítico-biográfico mais extenso sobre Diderot, afirma: “[...] *Jacques, o Fatalista* experimentou muitas vicissitudes. Embora boa parte dele tenha sido escrita em 1771, adições substanciais foram feitas a ele em 1778 [...]” (Cf. WILSON, 2012, p. 735).

catorze partes, que foram publicadas em primeira mão, de 1778 a 1780, na revista *Correspondência Literária*²². O periódico tinha um número reduzido de assinantes (entre eles, príncipes e rainhas), espalhados ao longo do território europeu. Isso limitou bastante a difusão da obra, especialmente na França. A primeira edição do romance em território francês somente foi publicada em 1796, ou seja, catorze anos após a morte do filósofo. Além disso, a última versão, datada de 1783, deixou, pelo menos, vinte lacunas a serem preenchidas pelo autor²³. Por isso, entendemos que Diderot ainda pretendia se debruçar na narrativa, que vinha reescrevendo desde 1771.

A constante reelaboração do *Jacques* sinaliza a relevância que o relato teve para Diderot. Quando finalmente o livro foi impresso e comercializado na França, em 1796, os leitores puderam ter contato com uma narrativa estranha. Nela, é contada a história das perambulações do servo Jacques junto ao seu amo (que não é nomeado senão por sua posição social). Numa jornada a cavalo de poucos dias, os dois personagens, enquanto avançam, vão aos poucos fazendo que o leitor tome conhecimento de suas personalidades. Durante os diálogos travados, Jacques expressa a ideia do determinismo materialista, por isso afirma constantemente, quase como um estribilho, que “todas as coisas já estão escritas no céu” (portanto, cada pessoa não domina e controla o próprio destino); enquanto o amo, ao contrário, expressa a ideia do livre-arbítrio, da liberdade de escolha individual. Entretanto, as falas dos personagens diferem de suas atitudes, como pode ser observado no comentário de Italo Calvino:

Quanto ao “fatalismo” do qual Jacques se faz porta-voz (tudo aquilo que acontece estava escrito no céu), vemos que, longe de justificar resignação ou passividade, leva Jacques a dar sempre provas de iniciativa e a jamais se dar por vencido, ao passo que o patrão, que parece inclinar-se mais para o livre-arbítrio e a vontade individual, tende a desencorajar-se e a deixar se levar pelos acontecimentos. (CALVINO, 2000, p. 116)

A incongruência entre discurso e ação dos personagens não é a única situação que expressa desencontro ou estranheza no livro. De fato, ela parece estar ligada à própria concepção de errância que o romance evoca. Numa história cujos

²² De acordo com Magnólia Costa Santos: “Supõe-se que a considerável extensão da primeira versão do *Jacques, o Fatalista* tenha motivado o editor a dividir o texto em catorze partes, publicadas entre novembro de 1778 e junho de 1780” (Cf. SANTOS, 2001, p. 10).

²³ “É-se levado a crer que ele o teria modificado ainda mais, pois, conforme nota editada na *Correspondência Literária* em 1786 – ou seja, dois anos após a morte do filósofo –, Diderot deixou vinte lacunas na versão de 83” (Cf. SANTOS, 2001, p. 10).

personagens estão viajando, não é inverossímil que, no percurso, eles sejam surpreendidos com toda sorte de imprevistos que os desviariam dos propósitos iniciais. Esses lances do acaso, ocasionados pela viagem, dizem respeito aos desdobramentos dos conteúdos que surgem das conversas, sejam eles oriundos dos diálogos entre Jacques e seu amo ou entre a conversa travada entre os dois e outros personagens que vão, aos poucos, surgindo durante a errância.

Por conta do seu número impressionante de episódios, *Jacques, o fatalista, e seu amo* pode ser visto como um emaranhado de histórias. É difícil afirmar que elas possuem um núcleo central, pois histórias como a da Sra. de la Pommeraye²⁴ ou a de Richard²⁵ não se relacionam com as histórias de amor de Jacques. Os casos amorosos de Jacques são supostamente a história “principal” do romance. Entretanto, é preciso ter cautela antes de afirmar que esses relatos são o ponto central do livro. O narrador, por exemplo, sugere que são, mas a história sempre é interrompida por alguém. Em algum momento Jacques começa a contar os casos, mas o amo acaba dormindo. Em outros momentos, Jacques está relatando, porém perde a linha de pensamento ao se voltar para digressões e *flashbacks* paralelos às histórias. Além disso, o narrador do romance frequentemente sai da sua posição “neutra” e se torna outra figura que interrompe (e controla) a narrativa:

Como podeis ver, leitor, estou indo bem e só depende de mim fazer-vos esperar um, dois, três anos pelo relato dos amores de Jacques, separando-o de seu amo e submetendo cada qual a todos os acasos que me aprouver. O que poderia impedir-me de casar o amo e de fazer dele um corno? O que poderia impedir-me de fazer com que Jacques embarcasse para as ilhas? E de mandar o amo para lá? E de trazer ambos para a França no mesmo navio? Como é fácil fazer contos! Não obstante, terão eles somente de suportar uma noite má, ao passo que vós tereis de aguentar todas essas delongas. (DIDEROT, 2001, p. 16)

Como pode ser observado no trecho acima, a narração do livro também merece destaque por sua criatividade. Em *Jacques*, o narrador é uma peça irreverente. Deliberadamente opta por comprometer a narrativa, impedindo que a história dos casos amorosos de Jacques flua na direção tradicional com início, meio e

²⁴ Contada pela dona da hospedaria na qual se instalaram Jacques e seu amo, essa história diz respeito a uma dama honrada e honesta que foi seduzida e, depois, abandonada pelo galanteador Marquês de Arcis. A sequência do relato envolve um plano de vingança contra o sedutor.

²⁵ Narrada pelo Marquês de Arcis, que se encontrava na mesma hospedaria que Jacques e seu amo, o relato expõe o modo como jovens se tornam adeptos da vida religiosa. A narrativa envolve um esquema para desmascarar o padre Hudson, que é um homem libertino.

fim nítidos. Em consequência disso, o foco da história fica “embaçado”, confuso, uma vez que há um embaralhamento entre história que se pretende contar (que seria, no caso, os amores de Jacques) e o relato que efetivamente é contado (as histórias amorosas de Jacques intercaladas por interrupções suas, do narrador ou de outro personagem).

O narrador intrometido, o contador de histórias sem foco e os percalços causados pela errância são criações de uma mente inquieta e vibrante. Os três elementos apontados estruturam a narrativa e encontram eco numa característica particular da escrita de Diderot: a arte do diálogo. “Todo o século XVIII”, afirma Eça de Queiroz, “considerou como um dos maiores regalos da inteligência, o ouvir Diderot conversando” (QUEIROZ, 1972, p. 139). A afirmação de Eça²⁶ é bastante sugestiva por três aspectos: século XVIII, arte da conversação e Diderot. Embora o escritor não os desenvolva, podemos, a partir de suas palavras, desdobrar brevemente os sentidos levantados pela frase. Assim, acreditamos que lançaremos luz sobre o emaranhado narrativo que constitui o *Jacques*, principalmente no que toca o uso do diálogo, da conversação.

No século XVIII, cafés, salões e tabernas parisienses foram tomados por indivíduos que debatiam todo tipo assunto: fofocas sobre a corte, assuntos filosóficos, leitura de livros libertinos ou qualquer assunto de maior interesse no dia. A conversação sempre teve importância na sociedade, sobretudo entre os europeus²⁷. Mas no setecentos ela passa a adquirir o aspecto de uma arte na qual se deve meditar antes de ser executada. Dentre os europeus, os franceses foram o povo que mais souberam explorar os potenciais da conversação. No século XIX, por exemplo, Madame de Staël afirmou: “No último século, o curso das ideias passou a ser totalmente dirigido pela conversação. Pensava-se para falar, falava-se para ser aplaudido, e tudo o que não podia ser dito parecia importunar a alma” (STAËL, 2016, p. 67).

²⁶ O texto de Eça é voltado para o escritor português Antero de Quental. A declaração sobre Diderot serviu como instrumento de comparação entre Antero e o filósofo iluminista no contexto português do século XIX.

²⁷ Madame de Staël, por exemplo, fez a distinção entre os povos orientais e os ocidentais: “No Oriente, quando os homens não têm nada a dizer, fumam juntos tabaco de rosa, e de tempos em tempos fazem saudações com os braços cruzados sobre o peito em testemunho de amizade; mas no Ocidente, tem-se o desejo de falar a todo momento, e o calor da alma frequentemente se dissipa nessas conversas em que o amor-próprio está em contínuo movimento para causar efeito imediato e de acordo com o gosto do momento e do círculo em que se está” (Cf. STAËL, 2016, p. 65).

Talvez o interesse de Diderot sobre a conversação venha daí, da convivência com essa particularidade entre seus conterrâneos. O que de fato o filósofo fez foi se inspirar nela para, em seguida, soltá-la das limitações dos ambientes parisienses com o objetivo de abrigá-la no universo das publicações, dos livros. Por isso, Diderot tantas vezes filosofa por meio de cartas, de relato de passeios ou de viagens. A esse respeito, afirma Franklin de Mattos:

[...] Há em Diderot um motivo que sempre permanece subterrâneo e, às vezes, aflora à superfície. [...] é o tema segundo o qual a energia do verbo depende da presença física de quem fala, enfraquecendo-se na obra escrita. Entre outras coisas, isso explica o gosto do filósofo pela arte da conversação, cultivada nos cafés e salões do século XVIII, forma refinada de sociabilidade, na qual ele sempre brilhava. Conforme H. Dieckmann, se Voltaire seduz, arrebatava ou irrita, se Rousseau se apodera do leitor e desperta sua fúria, com Diderot, “entramos irresistivelmente no diálogo”. Não é de espantar, pois, que na presente coletânea predominem gêneros como o diálogo, a carta (real ou fictícia, sempre uma conversação à distância, como já se disse) ou o conto dialogado (no qual um narrador se dirige a um ouvinte que o escuta e o interrompe: *Isto não é um conto, Madame de la Carlière*). (MATTOS, 2004, p. 46)

Ao meditarmos sobre as palavras de Mattos, compreendemos melhor a necessidade que Diderot teve para tornar o seu *Jacques* mais “oral”. Se a força da presença física de quem fala se perde com a obra escrita, então a solução formal para esse problema é simular textualmente a conversação, inclusive retratando recorrentes interrupções ou desvios da narração. Com isso, Diderot conseguiu criar personagens admiráveis, que ficaram marcados na memória de leitores que se interessam por boas histórias.

O uso do romance “dialogado” para construir relatos de peso conquistou outros artistas, que notaram a possibilidade de adaptar o romance principalmente para o teatro ou para o cinema²⁸. Adaptações relevantes para o cinema são *Les dames du Bois de Boulogne* (1945), de Robert Bresson (o roteiro do filme foi escrito por Jean Cocteau), e *Die Intriguen der Madame de La Pommeraye* (1922), de Fritz Wendhausen. Recentemente, *Jacques* foi novamente relido por cineastas: *O fatalista*

²⁸ Arthur M. Wilson sublinha que passagens do romance são vistas, por alguns estudiosos, como um “roteiro cinematográfico”, o que talvez justifique a recorrente transposição do texto para o palco ou para as telas do cinema: “Estudiosos contemporâneos da forma narrativa observam que muitos dos contos de Diderot são quase roteiros cinematográficos, e, realmente, a história da Sra. de La Pommeraye foi transformada num filme bem conhecido [de Robert Bresson]. As outras partes de *Jacques*, o *Fatalista* mostram igualmente sua afinidade com formas cinematográficas, como no uso de *flashbacks* que retardam Jacques de forma tão cômica a contar a simples história de seu amor” (Cf. WILSON, 2012, p. 737-8).

(2005), de João Botelho, e *Mademoiselle de Joncquières* (2018), de Emmanuel Mouret. No teatro, o texto diderotiano foi amplamente representado. Destacamos as versões *O fatalista de Diderot: uma adaptação para o teatro* (1978), de Luiza Neto Jorge, e *Jakub a jeho pán: Pocta Denisu Diderotovi* (1981), de Milan Kundera. Nesse contexto de releituras, insere-se também a de Adília Lopes.

2.2.6 O poeta de Pondichéry: um episódio de *Jacques, o fatalista, e seu amo*

No seu livro, Adília resgata um episódio curto e misterioso, que, até aquele momento, não tinha chamado a atenção dos adaptadores do *Jacques*. Geralmente, a história da Sra. de la Pommeraye é aquela para qual são dirigidos os olhares²⁹. Por isso, é curioso que a poetisa tenha se esquivado de personagens mais célebres e escolhido uma figura menos ilustre: o poeta de Pondichéry. Vejamos como o episódio é retratado no romance de Diderot:

Essa foi, literalmente, a conversa entre o cirurgião, o hospedeiro e a hospedeira. Que colorido eu não seria capaz de dar a ela, se introduzisse um celerado no meio dessa boa gente? Jacques se veria, ou então, teríeis visto Jacques no momento de ser arrancado de seu leito e atirado numa estrada ou num lamaçal. Por que não morto? – Não, morto não. Eu saberia chamar alguém em seu socorro; esse alguém teria sido um soldado de sua companhia, mas isso teria fedido a *Cléveland* a ponto de causar repugnância. A verdade! A verdade! – A verdade, dizeis-me, frequentemente é fria, comum e sem graça; por exemplo, vosso último relato do curativo de Jacques é verdadeiro, mas o que há nele de interessante? Nada. – De acordo. – Se é preciso ser verdadeiro, que seja como Molière, Regnard, Richardson e Sedaine; a verdade tem seus lados picantes que se capta quando se tem gênio. – Sim, quando se tem gênio, mas e quando não se tem? – Na falta de gênio, não se deve escrever. E, se por algum infortúnio, se for parecido com algum certo poeta que mandei a Pondichéry? – Que poeta é esse? – Esse poeta... Mas se me interrompeis, leitor, e se eu mesmo me interrompo a toda hora, o que será dos amores de Jacques? Creia-me, deixemos de lado o poeta... O hospedeiro e a hospedeira se afastaram... – Não, não, a história do poeta de Pondichéry, a história do poeta de Pondichéry. – Um dia veio a mim um jovem poeta, como acontece diariamente... Mas, leitor, que relação há entre isso e a viagem de Jacques, o Fatalista, e de seu amo?... – A história do poeta de Pondichéry. – Depois das exortações ordinárias à minha sagacidade, gênio, gosto, bondade e outras coisas, das quais não acredito numa só palavra, por mais que venham me repetindo tudo isso há mais de vinte anos e, talvez, de boa fé, o jovem poeta tirou um papel do bolso: – São

²⁹ Além das adaptações cinematográficas de Bresson, Wendhausen e Mouret, a sequência da Sra. de la Pommeraye, como aponta Franklin de Mattos, já havia se “desprendido” do romance diderotiano, tornando-se, no século XVIII, uma obra “autônoma”: “A história da cruel vingança de madame de la Pommeraye, que Diderot cravou no coração do seu *Jacques, o fatalista*, não tardou muito a se desprender do romance ao qual pertence. Antes mesmo que esse aparecesse em livro, em 1785 Schiller a traduziu à parte e publicou o episódio, logo devolvido ao francês, em 1793” (Cf. MATTOS, 2004, p. 139).

meus versos – disse-me. – Versos! – Sim, senhor, e espero que tenhais a bondade de dar vossa opinião sobre eles. – Apreciais a verdade? – Sim, senhor, e pergunto-vos qual é. – Ireis saber. – O quê?! Sois tolo o bastante para que um poeta venha buscar a verdade junto a vós? – Sim. – A ponto de dizer-lha? – Seguramente! – Sem contemplação? – Sem dúvida: a contemplação mais cultivada seria apenas uma ofensa grosseira; fielmente interpretada, significaria que sois um mau poeta. Como creio que sois bastante forte para ouvir a verdade, posso ainda vos dizer que sois um homem insosso. – E a franqueza sempre teve êxito junto a vós? – Quase sempre... Li os versos de meu jovem poeta e disse-lhe: – Vossos versos não são apenas ruins; foi-me demonstrado também que nunca fareis bons. – Então devo continuar fazendo maus versos, pois não consigo deixar de fazê-los. – Eis uma terrível maldição! Senhor, concebeis em que espécie de aviltamento incorrereis? Nem os deuses, nem os homens, nem as colunas perdoaram a mediocridade aos poetas: foi Horácio quem disse. – Eu sei. – Sois rico? – Não. – Sois pobre? – Muito pobre. – E ireis juntar à pobreza o ridículo de ser mau poeta... Perdereis vossa vida, ficareis velho. Velho, pobre e mau poeta. Ah! Senhor, que papel! – Estou ciente de tudo isso, mas sou levado, à minha revelia... (aqui Jacques teria dito: “Mas isso está escrito lá em cima.”) – Tendes pais? – Tenho. – Qual é sua posição? – São joalheiros. – Fariam algo por vós? – Talvez. – Muito bem! Procurai vossos pais, propondo-lhes que vos adiantem uma trouxinha de joias. Embarcai para Pondichéry; fareis maus versos no caminho, mas, quando chegardes, enriquecereis. Uma vez feita vossa fortuna, voltai a fazer aqui tantos maus versos quanto vos aprouver, conquanto não os mandeis imprimir, pois não cumpre arruinar ninguém... Há mais ou menos doze anos dei este mesmo conselho a um moço que veio a mim; hoje não seria capaz de reconhecê-lo. – Fui eu mesmo, senhor – disse-me – que enviaste a Pondichéry. Fui até lá, juntei uma centena de mil francos. Voltei, pus-me a fazer versos, e eis o que vos trago... Ainda são ruins? – Ainda. Vossa sorte está selada; nada posso fazer, senão consentir que continueis a fazer maus versos. – É exatamente essa a minha intenção... (DIDEROT, 2001, p. 45-6)

O relato sobre o poeta de Pondichéry, como pode ser observado acima, é uma narrativa curta, contida num parágrafo extenso, mas que não excede o espaço de duas páginas. O texto, entretanto, não apresenta somente a história do poeta. A passagem começa com a suspensão da história dos casos amorosos de Jacques. O narrador afirma que o relato suspenso tinha sido contado “literalmente”, sendo “fiel” aos fatos “reais” tal qual aconteceram³⁰. Por isso, afirma que a situação carece de uma expressão mais “colorida”, isto é, de uma representação mais “vívida”, que trouxesse mais energia à história. Em seguida, o próprio narrador passa a tecer cenas que poderiam ter sido representadas no relato. Nesse momento, o “leitor” também começa a opinar sobre as possibilidades de construção da cena “colorida”. Desde o começo do romance³¹, “leitor” e narrador, que neste universo diderotiano são

³⁰ Algumas páginas antes, o narrador já havia afirmado: “Quem toma por verdade aquilo que escrevo, está mais correto do que quem considera isto uma fábula” (Cf. DIDEROT, 2001, p. 25).

³¹ Com efeito, o romance é iniciado com o diálogo entre “narrador” e “leitor”: “Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Isso acaso interessa? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Quem sabe para onde vai? [...]” (Cf. DIDEROT, 2001, p. 15). Na adaptação portuguesa para o palco, Luiza Neto Jorge separou essas falas, indicando, na

transformados em personagens (mas não participam das cenas, apenas discutem os fatos narrados ou outras possibilidades de continuação para a narrativa), travam embates em torno, sobretudo, do destino dos personagens Jacques e amo³². No parágrafo em questão, o debate os conduz à problema que envolve a noção de “verdade”. O “leitor” sugere que o narrador conseguiu ser “realista” na cena do curativo de Jacques (cena que tinha sido interrompida com o início do parágrafo, mas que é lembrada pelo “leitor” algumas linhas depois). O realismo retratado, contudo, é considerado desinteressante, apreciação que é compartilhada por ambos. Por conta dessa opinião, são indicados no texto alguns exemplos de autores importantes que conseguiram ser “verdadeiros”: Molière³³, Regnard³⁴, Richardson³⁵ e Sedaine³⁶. Nesse ponto, é levantado o tema do “gênio”. Gênio seria o sujeito cuja habilidade residiria em extrair os “lados picantes” da “verdade”. Por picantes podemos entender os ângulos “paradoxais” e “ambíguos” da realidade. Se o relato “verídico” da realidade não traz o “colorido” para a arte, o ponto de vista do gênio, por sua vez, consegue extrair as zonas mais controversas, provocantes e mordazes da “verdade”.

A leitura que propomos nos orienta a afirmar que Diderot, com grande engenhosidade, convocou a noção de “verdade” para que, com base nela, discutisse a pobreza do realismo literário (em sentido restrito, como reprodução “exata” da realidade) e a fecundidade da obra do gênio, e, assim, preparasse o caminho para expor a história do poeta de Pondichéry, que não possuiria gênio ou talento. Ao arguir com o “leitor”, o narrador declara que, na falta de gênio, o escritor não deve se dedicar à arte de escrever, ou seja, quando não possui talento artístico, o indivíduo deve abandonar a ideia de compor uma obra de arte. Em seguida a essa afirmação,

sua leitura, quem as pronuncia: “LEITOR: ‘Jacques o Fatalista e o seu Amo’. Como é que eles se encontraram? / AUTOR: Por acaso, como toda gente. / LEITOR: Como é que se chamavam? / AUTOR: Que vos importa?” (Cf. JORGE, 1978, p. 127).

³² Nesse sentido, podemos pensar que o narrador pode ser tanto *independente* (quando somente ele narra ou intervém na história) como *dependente* da interlocução com o “leitor” (nesse caso, seriam “dois” narradores que discutiriam o destino da história). Isso seria mais um indício da complexidade do universo ficcional criado por Diderot, em *Jacques*.

³³ Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido como Molière, é considerado um dos grandes nomes da dramaturgia francesa. Dentre suas peças mais importantes, podemos nomear *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, *Le misanthrope* e *L’avare*.

³⁴ Jean-François Regnard (1655-1709) foi um dramaturgo francês. Se notabilizou, sobretudo, escrevendo peças cômicas.

³⁵ Samuel Richardson (1689-1761) foi um dos romancistas mais importantes do século XVIII. Seus romances *Clarissa*, *Pamela* e *The History of Sir Charles Grandison* foram o tema do ensaio *Elogio de Richardson*, de Diderot.

³⁶ Michel-Jean Sedaine (1719-1797) foi um dramaturgo e libretista francês. É considerado um importante contribuidor para o desenvolvimento da ópera cômica no século XVIII.

relembra o caso de um poeta que havia enviado a Pondichéry. O narrador reluta em contar a história do poeta, mas o “leitor” insiste, até que, cedido o pedido para que o caso visse à luz, finalmente é relatada a história.

2.2.7 Adília, Diderot e o poeta de Pondichéry

De modo geral, o episódio que é contado em *Jacques, o fatalista, e seu amo* não difere, em essência, do resumo que Adília propõe na primeira parte da introdução de *O poeta de Pondichéry*. Se colocarmos, contudo, os dois textos lado a lado, notamos que o estilo de escrita é indiscutivelmente diferente. No texto de Diderot, além da confusão simulada pelas interferências na comunicação (entre “leitor” e narrador), há também o recorrente uso de travessões, que indicam a mudança de enunciador (narrador ou o poeta), e de outros sinais de pontuação (reticências, exclamações, interrogações, ponto e vírgula, ponto final e vírgula). O trecho de Adília (Cf. p. 29 desta dissertação), por sua vez, é um texto que poderia ser qualificado como sóbrio e conciso, apresentando uma única voz com frases declarativas curtas, dois usos de parênteses e prevalência de ponto final (que está diretamente relacionado com as frases declarativas). Desse modo, compreendemos que ela, na introdução, não apenas “recortou” e “colou” a história, como também se apropriou dela através de uma linguagem que traduz o seu estilo literário.

2.2.8 Introdução de *O poeta de Pondichéry*: segunda parte

Na segunda parte da introdução, Adília indica o motivo que a fez se apropriar da história do poeta:

Porque é que o mau poeta deve ir para Pondichéry e não para outro lugar? Porque é que os seus pais são joalheiros? Porque é que juntou 100 000 francos? E porque é que passou doze anos em Pondichéry? Não sei explicar. O que me atrai é precisamente isto: Pondichéry, pais joalheiros, 100 000 francos, doze anos.

10.II.1986

(LOPES, 2009, p. 43)

Nesse texto, há uma avaliação da leitura feita do episódio do *Jacques*. Ao contrário da primeira parte, a sequência da introdução não se caracteriza por frases declarativas, mas sim por uma série de perguntas. No total, são quatro frases

interrogativas com as quais são questionadas as escolhas centrais do episódio do poeta de Pondichéry: (1) a viagem para Pondichéry, (2) a profissão dos pais, (3) a fortuna financeira adquirida e (4) os anos passados na cidade indiana, então colônia francesa no século XVIII. As perguntas são dirigidas ao leitor? São feitas para si mesma? Possivelmente as duas coisas. É possível especular, com um pouco mais de segurança, que as quatro indagações guardam semelhança com as especulações sobre alternativas para a narração dos fatos que o narrador de *Jacques* realiza no decorrer do romance, inclusive no trecho em que se localiza a história do poeta³⁷.

De modo oposto ao narrador do romance, Adília não demonstra segurança diante das perguntas que levanta³⁸. Não sabe explicar, por exemplo, o que motivou Diderot a colher, no dicionário de sua imaginação, as palavras “Pondichéry”, “pais joalheiros”, “100.000 francos” e “doze anos”. A única certeza para ela é que esses vocábulos, quando amarrados à história fatídica do poeta, a fascinam a ponto de recuperá-los e os transpor para um universo ficcional novo, a partir do qual o episódio é desdobrado.

O desdobramento ficcional da obra alheia é um elemento que constatamos ser caro tanto a Adília como a Diderot. Se a poetisa encontrou uma “joia rara” no relato do poeta de Pondichéry, o mesmo se pode afirmar sobre Diderot quando este leu o romance *Tristan Shandy*. Escrito pelo irlandês Lawrence Sterne (1713-1768), a obra conta a biografia ficcional do cavaleiro Tristan Shandy. Assim como no *Jacques*, o romance de Sterne é marcado, entre outras coisas, pelo emprego da digressão. Num dos relatos, é mencionado a história de um soldado ferido. O filósofo tomou emprestado o soldado sterniano e o transformou no seu Jacques³⁹. Diderot, como Adília, também não esconde a influência. Num dos últimos parágrafos do romance, afirma:

³⁷ “Essa foi, literalmente, a conversa entre o cirurgião, o hospedeiro e a hospedeira. Que colorido eu não seria capaz de dar a ela, *se introduzisse um celerado no meio dessa boa gente?* Jacques se veria, ou então, teríeis visto Jacques no momento de ser arrancado de seu leito e atirado numa estrada ou num lamaçal. *Por que não morto?* – Não, morto não. Eu saberia chamar alguém em seu socorro [...]” (Cf. DIDEROT, 2001, p. 45, grifo nosso).

³⁸ É importante pontuar essa diferença. Há uma certa impressão de superioridade que o narrador costuma expressar diante dos acontecimentos narrados. Adília, por sua vez, demonstra reverência em relação ao relato que lhe chamou a atenção.

³⁹ A esse respeito, afirma Flora Sússekind: “[...] *Jacques, o Fatalista*, composto a partir de algumas poucas páginas do *Tristan Shandy*, que mencionam a história dos amores de um soldado ferido, personagem que viria a se transformar no Jacques do livro de Diderot” (Cf. SÜSSEKIND, 2002, p. 221).

Eis o segundo parágrafo, copiado da vida de *Tristan Shandy*, a menos que o diálogo de Jacques, o Fatalista, e seu amo seja anterior a essa obra, e que o ministro Sterne seja um plagiador, o que não creio, pois tenho uma estima muito particular pelo Sr. Sterne, que distingo da maior parte dos literatos de sua nação, frequentemente acostumados a nos roubar e a dizer injúrias a nosso respeito. (DIDEROT, 2001, p. 251)

Nessa passagem, o narrador declara que havia feito “cópia” de um trecho do *Tristan Shandy*, o que faria dele um “plagiador”. A via que encontra para essa declaração, contudo, é tortuosa e inversa, uma vez que sugere, inicialmente, a possibilidade de ser Sterne o plagiador de *Jacques* (sendo que é o narrador que “duplica” o texto alheio). Temos notícia de que a primeira versão do *Jacques* foi terminada em 1771, isto é, três anos após a morte de Sterne. O romance irlandês foi publicado, em nove volumes, de 1759 a 1767. Portanto, o que o narrador diderotiano faz, outra vez, é jogar com o leitor, demonstrando desleixo (e simulação de falta de gênio) com a narrativa que constrói.

Esse narrador irreverente não apenas copia e desdobra histórias de outro autor, mas também incentiva o “leitor” a ser ele mesmo um continuador da história dos amores de Jacques: “Pois bem, retomai a história do ponto em que ele a deixou, e continuai-a como vossa imaginação preferir [...]” (DIDEROT, 2001, p. 249). Nesse ponto, podemos sugerir que Adília acatou a ideia do narrador diderotiano, não em continuar as histórias de Jacques, mas em contar qual foi o destino do poeta de Pondichéry depois do reencontro com Diderot.

Na primeira parte da introdução de *O poeta de Pondichéry*, Adília firma: “Diderot (ou quem fala por ele em *Jacques le Fataliste*) recebe um jovem que escreve versos” (LOPES, 2009, p. 43). Essa afirmação causa espanto, pois coloca o filósofo francês no centro do debate. A sugestão dada é a de que Diderot, e não o narrador do *Jacques*, se encontrou um dia com um poeta medíocre⁴⁰. Nesse sentido, essa interpretação feita do episódio do poeta é parecida com a leitura que Luiza Neto Jorge faz do narrador, ao nomeá-lo, na sua adaptação teatral do romance diderotiano, de “Autor”⁴¹.

⁴⁰ Há quem sugira que esse encontro, de fato, ocorreu. Numa nota de rodapé, Magnólia Costa Santos, a tradutora de uma versão portuguesa do *Jacques*, aponta para uma possível identificação do poeta de Pondichéry: “Trata-se, provavelmente, do obscuro Vignier, que em 1765 publicou uma obra intitulada *Essai de poésies diverses*” (Cf. DIDEROT, 2001, p. 45). Nossa leitura não abordará esse problema, uma vez que o estudo que propomos é focado na interpretação do texto literário de Adília Lopes, e não em noções de estudo estritamente histórico-investigativo.

⁴¹ Cf. nota de rodapé da p. 36 desta dissertação.

Embora não seja nossa intenção analisar *O poeta de Pondichéry* à luz do biografismo, isto é, procurando na vida do autor temas que justifiquem escolhas em sua obra, não podemos ignorar, em *Jacques*, certa evocação do nome de Diderot. Quando se põe a contar o episódio do poeta, o narrador detalha:

Depois das exortações ordinárias à minha sagacidade, gênio, gosto, bondade e outras coisas, das quais não acredito numa só palavra, por mais que venham me repetindo tudo isso há mais de vinte anos e, talvez, de boa fé, o jovem poeta tirou um papel do bolso: – São meus versos – disse-me. – Versos! – Sim, senhor, e espero que tenhais a bondade de dar vossa opinião sobre eles. (DIDEROT, 2001, p. 45)

Como exposto no trecho acima, antes de apresentar seus poemas, o poeta, com grande cerimônia, elencou um número expressivo de qualidades sobre o narrador. Falou da “sagacidade”, do “gênio”, da “bondade”, do “gosto” e de predicados (“outras coisas”) que não foram registrados na reprodução escrita. Esses atributos impressionam principalmente pela variedade de tópicos. Sagacidade é definida como “aptidão para compreender ou apreender por simples indícios” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1.693). Gênio, por sua vez, diz respeito à “extraordinária capacidade intelectual, notadamente a que se manifesta em atividades criativas” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 964). Quanto à bondade, é caracterizada como “qualidade de quem tem alma nobre e generosa e é naturalmente inclinada a fazer o bem” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 311). Por fim, gosto indica “opinião subjetiva ou apreciação crítica sobre algo”, bem como “qualidade estética indicativa de tal apreciação ou julgamento” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 980).

Sugerimos que Adília leu as palavras do personagem poeta e as relacionou com alguns traços do filósofo iluminista. Como se sabe, Diderot teve uma mente universal⁴², pois, em sua atividade intelectual, não se limitou a trabalhar numa única área, mas sim numa variedade de assuntos com indiscutível mestria: crítico de arte, romancista, contista, filósofo, dramaturgo, teórico do drama, matemático, linguista, tradutor, acadêmico, editor, revisor, sermoneiro, bem como outras tantas ocupações. A grande erudição do filósofo pode ser sintetizada por meio da *Enciclopédia*, que foi concebida e editada por ele do primeiro ao último volume (d’Alambert, em alguns momentos, abandonou a função de coeditor). Na publicação, as áreas do

⁴² O termo foi usado por Rousseau: “As pessoas olharão de longe para essa mente universal com um misto de admiração e espanto, como hoje olhamos para as mentes de Platão e Aristóteles” (Cf. ROUSSEAU, [s.d.] apud WILSON, 2012, p. 29).

conhecimento foram divididas no “Sistema Figurado dos Conhecimentos Humanos” (Cf. DIDEROT; d’ALAMBERT, 2015, p. 288-9). Segundo o sistema (que teve como influência o sistema proposto pelo filósofo Francis Bacon) estão submetidas ao “Entendimento” as três grandes áreas do saber humano: “Memória”, “Razão” e “Imaginação”.

A semelhança do saber enciclopédico e universal de Diderot com os elogios feitos pelo poeta (da história do *Jacques*) é bastante sugestiva, principalmente quando se nota a observação que o narrador faz em torno das qualidades que lhe foram atribuídas: “[...] não acredito numa só palavra, por mais que venham me repetindo tudo isso há mais de vinte anos [...]” (DIDEROT, 2001, p. 45). É interessante observar que entre a data da primeira redação do romance e a publicação do primeiro volume da *Enciclopédia* se passaram exatamente vinte anos (1751-1771). Na década anterior à publicação do tomo um da *Enciclopédia*, Diderot já era considerado, em Paris, um autor relevante, tendo publicado obras que marcaram o período: *Carta aos cegos* (por seu caráter materialista, que exerceu influência sobre o ceticismo quanto à existência de Deus e lhe rendeu a prisão em Vincennes) e *Les bijoux indiscrets*⁴³ (romance licencioso, que teve boa repercussão em vendas). O peso do nome de Diderot, tal qual o temos hoje, foi, contudo, impulsionado a partir da divulgação e da publicação da *Enciclopédia*, por conta do projeto ambicioso e do longo alcance sobre o conhecimento humano.

Desse modo, propomos que o trabalho multifacetado de Diderot como intelectual possivelmente sugeriu uma leitura inusitada do episódio de *Jacques* por Adília Lopes, possibilitando a inserção do filósofo na trama. Talvez tenha ocorrido a ela que o drama do poeta se intensificaria caso Diderot fosse introduzido na história. Ao usar o nome do filósofo, parece que a poetisa trouxe aquele “colorido” para a cena de que fala o narrador no início do parágrafo do episódio do poeta. Com efeito, Adília considera os nomes dos autores “como marcas registradas ou topónimos” (DIOGO; SILVESTRE, 2001, p. 19). Nesse sentido, a evocação de Diderot traz para a obra a marca registrada do filósofo, caracterizada por sua genialidade.

A incorporação de Diderot no livro de Adília, contudo, não fez dele o protagonista da história. Como indica o título, a obra é direcionada para a história do

⁴³ Mantemos o título desse romance na língua original, pois num dos poemas de *O poeta de Pondichéry* ele aparece assim, sem tradução. Uma tradução possível seria *As jóias indiscretas*, como vem sendo adotada por tradutores portugueses e brasileiros.

poeta que, a conselho do filósofo, se mudou para Pondichéry. Diderot funciona como um intensificador dos sofrimentos do poeta. A intensificação é lançada ao leitor, que, ao reconhecer o filósofo na trama, poderia compreender mais nitidamente o drama do personagem. Quem suportaria ouvir de uma das mentes mais brilhantes da história humana que a sua atividade favorita é irrelevante? Esse é o dilema que Adília lança na obra.

Na introdução, acreditamos que a poetisa já insinuava, veladamente, que a sua versão da história seria direcionada ao poeta. As pistas que deu estão relacionadas ao sujeito das frases. Na primeira parte da introdução (Cf. p. 29 desta dissertação), em que é exposto o resumo do episódio diderotiano, há nove frases declarativas. Os verbos que se referem ao sujeito das quatro primeiras frases (“recebe”, “acha”, “diz”, “preocupa-se”, “pergunta-lhe”) e das frases seis e sete (“aconselha-o”) estão relacionados a Diderot. Na quinta frase, o verbo “são” se relaciona com “os pais”. Essas frases fazem parte do contexto anterior à viagem do poeta. Entretanto, quando é anunciado o retorno de Pondichéry, os verbos das frases oito e nove se associam inesperadamente ao poeta: “volta a encontrar-se”, “enriqueceu” e “continua a escrever”. Com isso, entendemos que Adília Lopes, em certa medida, indicava o interesse de colocar o poeta como figura central do livro, posicionando-o como “protagonista” das frases pós-Pondichéry e indicando, assim, a continuidade de uma história que Diderot deixou vaga e misteriosa em *Jacques, o fatalista, e seu amo*.

Em *O poeta de Pondichéry*, o procedimento literário de Adília é paradoxal, pois depende ininterruptamente da história de Diderot para a construção do personagem poeta e, ao mesmo tempo, independe dela quando se põe a acrescentar fatos inéditos ao episódio. Como já apresentamos os aspectos “dependentes” ao *Jacques*, passemos, agora, às características “independentes” que a poetisa colocou em cada poema.

2.2.9 Monólogo dramático: a voz que enuncia em *O poeta de Pondichéry*

A enunciação é o primeiro elemento literário do romance diderotiano a ser rompido, de fato, pela escrita de Adília⁴⁴. No romance prevalece o gênero narrativo e

⁴⁴ Como apontamos anteriormente, a questão de ser o narrador ou Diderot a se expressar em *Jacques, o fatalista e seu amo* é uma assunto complexo. Parece que Diderot tirou grande proveito do episódio

o diálogo, que é travado entre os diversos personagens (inclusive entre o “narrador” e o “leitor”). No livro de Adília, para começo de conversa, a trajetória do poeta é contada em versos (aquele gênero literário que, ao ser evocado pelo poeta, faz o narrador do *Jacques* exclamar: “Versos!”), embora sejam versos que contam histórias. Além disso, o diálogo que caracterizava a narrativa de *Jacques* é substituído pelo monólogo, isto é, há a transformação de várias vozes para uma voz única (há “outras” vozes nos poemas, mas durante as leituras demonstraremos que elas são, na verdade, lembranças de episódios da vida do poeta ou da literatura que são proferidas pelo personagem, e não por outrem). A mudança de enunciação, contudo, suscita uma aparente contradição. Normalmente, as figuras ficcionais que sentem, falam e se movimentam estão relacionadas à prosa, e não à poesia. O que prevalece na poesia, hoje, é um tipo de texto de cunho lírico⁴⁵ cujo fundamento reside na expressão individual dos sentimentos e das emoções do poeta. Embora o que seja expressado pelos poetas contemporâneos nem sempre diga respeito à sinceridade (herança da poesia Charles Baudelaire)⁴⁶, o que normalmente se lê nos seus poemas é um eu lírico (portanto, um sujeito textual que fala em primeira pessoa do singular) que observa os fatos, individuais ou coletivos, e os exprime. Seguindo um sentido diferente dessa prática, é singular o uso que Adília faz do monólogo dramático.

Retomada por Adília Lopes em *O poeta de Pondichéry*, essa modalidade poética foi praticada inicialmente no século XIX pelo poeta romântico Robert Browning (1812-1889). No Modernismo, foi recuperada principalmente pelos poetas Fernando Pessoa (1888-1935), Ezra Pound (1885-1972) e T. S. Eliot (1888-1965). No monólogo, há uma tendência de “disfarçar” a manifestação do eu lírico, como aponta Fernando Pessoa:

para causar desconforto no leitor. A ligação feita entre narrador e Diderot foi “acatada” por Adília em *O poeta de Pondichéry*. Por isso, acreditamos que o primeiro recurso literário a ser, com efeito, superado na ficção poética adiliana é a enunciação. O segundo elemento a ser rompido são os acréscimos que a autora propôs na sua continuação da história.

⁴⁵ A epopeia e o drama foram, aos poucos, caindo em desuso (epopeia) ou se libertando dos versos, adotando a prosa no lugar. Lukács, por exemplo, sugere que a epopeia se transformou no romance: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente[...]” (Cf. LUKÁCS, 2009, p. 55). Quanto ao drama, este se desprende do verso e adotou a prosa como meio de expressão. As peças *O pai de família* e *O filho natural*, além dos textos teóricos do gênero *Discurso sobre a poesia dramática* e *Conversas sobre o filho natural*, são contribuições de Diderot, entre outras coisas, para dar maior fluidez ao texto dramático.

⁴⁶ Na *Estrutura da lírica moderna*, por exemplo, Hugo Friedrich afirma: “[...] Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos [...]” (Cf. FRIEDRICH, 1978, p. 36-7).

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. Assim é Tennyson, escrevendo por igual “Ulysses” e “The Lady of Shalott”, assim, e mais, é Browning, escrevendo o que chamou “poemas dramáticos”, que não são dialogados, mas monólogos revelando almas diversas, com que o poeta não tem identidade, não a pretende ter e muitas vezes não a quer ter. (PESSOA, 1988, p. 176)

Segundo Pessoa, o monólogo (ou terceiro grau da poesia lírica) caracteriza-se pelo apagamento do eu empírico do poeta, isto é, pela despersonalização do poeta enquanto sujeito que expressa sentimentos “reais” ou “sinceros” a respeito de si. Nessas condições, a expressão verbal se manifestaria por emoções subordinadas à razão, ao intelecto do artista. Por isso, Pessoa afirma que o “temperamento” do poeta se desmancharia no verso com a aplicação da inteligência às sensações do eu lírico. A partir desse procedimento, Pessoa não apenas construiu uma poesia fundamentada no fingimento da confissão do eu lírico, como também ampliou esse dispositivo literário para a construção de poetas (e prosadores) fictícios – os heterônimos – com obra e estilos próprios, que praticaram uma poesia distinta daquela do Fernando Pessoa “ele mesmo”. A esse respeito, afirma Fernando Cabral Martins:

A poesia dramática – entendida como drama em verso – culmina em Shakespeare, segundo Pessoa o afirma em muitas passagens. E Shakespeare é um dos seus modelos permanentes. Mas a extensão do género pode ser entendida de outro modo, se pensarmos no exemplo dos monólogos dramáticos de Browning ou nos monodramas de Tennyson, ainda dentro da tradição inglesa. De todo modo, a associação deste(s) géneros(s) à poesia dos heterónimos é feita pelo próprio Pessoa [...]. (MARTINS, F. C., 2010, p. 665)

Embora Fernando Pessoa tenha associado o monólogo dramático ao procedimento de despersonalização, essa associação não previu um problema: a poesia escrita em primeira pessoa, mas com uma voz que não se confunde com a do eu lírico confessional. De fato, o resultado obtido com a inserção de um personagem na “lírica” causa estranheza. Se é o personagem que fala, onde estará o eu lírico que expressa a percepção dos “próprios” sentimentos e a interpretação sobre os acontecimentos do mundo? Pessoa estava tão preocupado em teorizar e praticar a

sua ideia sobre os heterônimos que, possivelmente, não teria notado essa dificuldade. Isso, contudo, não o impediu de elaborar uma obra monumental.

Por sua vez, T. S. Eliot talvez tenha encontrado uma solução melhor para a questão que envolve o monólogo. Segundo o poeta, o monólogo dramático é uma voz hipotética, ou seja, é uma fala escrita pelo artista por meio de um personagem recuperado da História ou da ficção. Nele, o poeta

[...] pode tanto identificar perfeitamente a personagem consigo mesmo quanto identificar-se com ela, pois o obstáculo que o impediria de ir adiante não existe mais – e esse obstáculo é a necessidade de se identificar com qualquer outra personagem que responda em primeiro [como no drama, que utiliza a voz de dois ou mais personagens]. Na verdade, o que normalmente ouvimos num monólogo dramático é a voz do poeta, que passa a usar o traje e a máscara, seja de alguma personagem histórica, seja de outra que não pertença à ficção. Sua personagem deve estar identificada para nós – tanto como indivíduo quanto, pelo menos, como tipo – antes que comece a falar. (ELIOT, 1991, p. 130)

Eliot destaca alguns pontos importantes sobre monólogo dramático. Em primeiro lugar, indica a posição privilegiada que o formato se encontra em comparação ao drama. O drama é explorado numa “linguagem na qual personagens imaginários falam entre si” (ELIOT, 1991, p. 122). O monólogo, por seu turno, não possui o “obstáculo” de ter que ajustar sua fala a uma série de personagens. Ao contrário, sua expressão é individual, fundamentada num determinado personagem. Outro aspecto relevante do monólogo é o seu poder de disfarce do eu poético. O formato permite o uso da máscara, algo que aproxima bastante a visão de Eliot com a de Pessoa. Entretanto, ao contrário de Pessoa, Eliot sugere que há autonomia nesse disfarce, mesmo que possamos “ouvir” a voz do poeta. Com o uso de personagem, o poeta obrigatoriamente é impelido a construir um universo diferente do seu, o qual deve estar explícito ao leitor (como, por exemplo, um personagem facilmente reconhecível por sua importância ou popularidade). Ao adotar um mundo que não é seu, ele, de certo modo, “despersonaliza” a sua realidade imediata em favor de outra, seja ela ficcional ou histórica. No fim desse processo, permanece, contudo, o estilo próprio do autor⁴⁷.

Em *O poeta de Pondichéry* notamos essas qualidades do monólogo: o uso máscara, a explicitação do personagem (que é explicada por Adília na introdução, que

⁴⁷ “[...] Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo” (Cf. PESSOA, 1988, p. 176).

é fator determinante para a contextualização da história) e a identificação com o personagem pela poetisa. Com isso, acreditamos que os poemas de Adília se afastam de uma tendência lírica estrita, “ortodoxa”. Portanto, não podemos identificar o enunciador dos poemas como eu lírico, uma vez que uma voz hipotética, diferente da voz da “autora”, predomina no texto (há, inclusive, mudança no gênero: o personagem é uma figura masculino). Em busca de solucionar esse impasse, usaremos nas análises os seguintes termos: personagem lírico, personagem poético, personagem ou, simplesmente, “o poeta”. Embora não seja um livro propriamente lírico, também não é um drama. Ocorre, na verdade, uma mistura de ambos⁴⁸ (da lírica, permanece o “eu”; do drama, o personagem como porta-voz), criando uma área cinzenta onde Adília Lopes movimenta seu personagem.

2.2.10 O poeta de Pondichéry, de Adília Lopes: do poema I ao XII

O poeta de Pondichéry está organizado em torno de uma introdução, que já apresentamos e discutimos, e de doze poemas. Os poemas apresentam como título um número romano, numa sequência que vai do I ao XII. Essa numeração, bem ao gosto anacrônico, sugere uma atmosfera antiga, de uma poesia “não moderna”, “fora de moda”. Talvez Adília, ao fazer essa escolha, quisesse sugerir um ambiente poético do passado, algo que evocasse um clima “histórico” para o personagem diderotiano criado no século XVIII. A datação dos poemas, que utilizam numerais romanos para marcar o mês (mas numerais indo-arábicos para assinalar dia e ano), também é outro dado arcaico. Entretanto, a evocação de um universo antigo é comprometida pela introdução do livro, que explica a recuperação de uma história escrita no setecentos, e pela marcação dos anos na datação tanto dos poemas como do texto introdutório de Adília. Em sequência, assim são registradas as datas ao fim de cada texto: “10.II.1986” (introdução), “2.XII.1985” (I), “9.XII.1985” (II), “26.XII.1985” (III),

⁴⁸ A crítica literária Flora Süssekind já afirmou sobre isso: “[Há] indícios capazes de auto-evidenciar o território misto, instável, entre a figuração poética e a narração, o lírico e o épico, entre forma enunciativa e estrutura ficcional, em que se move a poética de Adília Lopes” (Cf. SÜSSEKIND, 2002, p. 207). Além disso, ao tecer breves comentários sobre *O poeta de Pondichéry*, nomeia parte dos discursos do poeta de “monólogos do protagonista” (Cf. SÜSSEKIND, 2009, p. 222). Embora tenha notado tanto a questão “narrativa” como o monólogo, Süssekind não desenvolve essas ideias de modo completo. O monólogo dramático, por exemplo, não é mencionado, sendo essa forma poética, segundo nossa interpretação, fundamental para uma compreensão mais específica do livro.

“29.XII.1985” (IV), “1.I.1986” (V), “3.I.1986” (VI), “6.I.1986” (VII), “9.I.1986” (VIII), “11.I.1986” (IX), “12.I.1986” (X), “12.I.1986” (XI) e “13.I.1986” (XII).

Com pode ser observado, os poemas foram escritos ou concluídos entre o início de dezembro de 1985 e meados de fevereiro de 1986. É manifestado, portanto, que Adília Lopes os escreveu aproximadamente em pouco mais de um mês. O texto da introdução, por sua vez, foi registrado um mês depois da conclusão do último poema da coletânea. Isso indica que Adília primeiro leu e se inspirou no *Jacques de Diderot* para compor seu livro, e somente ao finalizar a composição redigiu o texto introdutório, que explica a fonte na qual foi inspirado *O poeta de Pondichéry*.

O tempo de elaboração dos textos sugere que eles foram escritos quase em ritmo frenético, especialmente a partir da indicação da data de conclusão do poema III. O período que separa o poema I do II é de apenas sete dias, mas há um hiato de dezessete dias até a finalização do poema III. Em seguida, os próximos poemas passam a apresentar datas cada vez mais próximas. Do III ao IV são três dias de diferença, mesmo número de dias que separa o poema IV do V. Dois dias marcam o intervalo entre os poemas V e VI. Do poema V ao VI são três dias de diferença, número de dias que separa também o poema VI do VII. Dois dias pontuam o espaço entre a conclusão do poema VII e do VIII. Do VIII ao IX são dois dias de diferença. Neste ponto, o ritmo indicado pelas datas acelera. Um dia separa a conclusão do poema IX da do poema X. Os poemas X e XI foram concluídos no mesmo dia e o poema XII, um dia depois. Não podemos afirmar com certeza se Adília foi escrevendo os textos em sequência, finalizando um e dando início a outro. Não há indícios definidos de que isso tenha ocorrido. Indicam-se ao leitor apenas a introdução e os poemas com suas respectivas datas.

Além das datas, há nos poemas outros elementos que os une: a organização da estrofe, o verso livre e a quase total ausência de pontuação.

Com exceção do poema II, que é dividido em quatro epigramas, os poemas do livro apresentam estrofe única. Nessas estrofes, são apresentados versos que variam de 20 (poema IX) a 39 linhas (poema VIII). Os quatro segmentos do poema II apresentam treze versos ao todo: quatro (epigrama 1), seis (epigrama 2), três (epigrama 3) e três (epigrama 4). Ao contrário do II, os poemas de estrofe simples causam bastante desconforto num primeiro momento. Isso se deve às estrofes longas, bem como ao uso de métricas variadas, que estão distantes de um padrão quanto ao

número de sílabas métricas. Por isso, a leitura que fazemos dos poemas nos orienta a afirmar que, sem exceção, todos se caracterizam pelo uso do verso livre.

Além da estrofe simples e do verso livre, deve ser notado o pouco uso que é feito das pontuações. Nos doze poemas, prevalece a quase total ausência de pontuação. Pontos finais e vírgulas, que normalmente surgem em todo texto, não aparecem. Se não fossem por dois pontos de exclamação, dez pontos de interrogação e oito parênteses, poderíamos afirmar que os versos de *O poeta de Pondichéry* carecem de marcadores pontuais. Vejamos como Adília Lopes trabalha o personagem nos doze poemas.

2.2.11 Poema I

Voltou de Pondichéry no meio [1]
 de sedas damascos diamantes e concubinas [2]
 o cordão de ouro da mãe [3]
 não serviu para pagar [4]
 a edição dos seus poemas [5]
 mas para pagar a passagem [6]
 para Pondichéry [7]
 onde veio a fazer fortuna [8]
 nenhuma musa teve a caridade [9]
 de gelar a tinta no seu tinteiro [10]
 também nunca lhe faltou o pão com queijo branco [11]
 nem o papel [12]
 tanto o papel para escrever poemas [13]
 como o papel de carta [14]
 escreveu cartas a Diderot [15]
 a que juntou poemas [16]
 Diderot nunca lhe respondeu [17]
 no regresso recebeu-o com frieza [18]
 dei-lhe um conselho sensato [19]
 o que é que queria mais? [20]
 a obstinação do poeta de Pondichéry [21]
 em escrever poemas que Diderot acha maus [22]
 é como a de Sísifo [23]
 mas há uma diferença [24]
 nos montes não há pedras boas e pedras más [25]
 e nos livros há poemas bons e poemas maus [26]
 as concubinas as sedas os damascos e os diamantes [27]
 não o consolam de escrever maus poemas [28]
 emenda muito os seus poemas [29]
 os papéis que os herdeiros vão encontrar [30]
 depois da sua morte [31]
 parecem palimpsestos [32]
 mas as emendas são como um eczema [33]
 sobre uma pele de que nunca se gostou [34]

(LOPES, 2009, p. 45)

Se na introdução do livro foi exposto o resumo do episódio diderotiano, neste poema que abre a coletânea podemos notar o modo como Adília Lopes retrata o retorno do poeta e seus desdobramentos. A primeira palavra usada é “voltou”. Flexionada no pretérito perfeito, ela se relaciona ao poeta: o sujeito oculto “ele”. Portanto, o verso projeta a chegada do personagem “vista” por alguém que observa “do lado de fora”, e que, no curso do poema, não se identifica. Apesar de não se identificar, podemos entender a cena como se tivesse sido escrita pelo personagem lírico de Adília.

A palavra seguinte é fundamental para o contexto da história: “Pondichéry”. Cidade da Índia que ficou por um tempo sob domínio francês, Pondichéry ficou conhecida, no século XVIII, por sua riqueza e beleza. Por isso, ao recomendar a ida do poeta para Pondichéry, uma vez que ele não possuía talento para a poesia, Diderot sabia muito bem o que estava fazendo. O estabelecimento comercial da Companhia das Índias Orientais, por exemplo, foi um fator importante para o desenvolvimento da cidade, ampliando o comércio de produtos entre o Oriente e a Europa, principalmente. No contexto do setecentos, portanto, o nome Pondichéry sinalizava a prosperidade financeira e o acesso a uma abundância de produtos exóticos.

Podemos notar essa prosperidade na sequência do poema. O *enjambement* que faz a transição do primeiro ao segundo verso é muito sugestivo. O sujeito verbal que é ocultado no primeiro verso, de certo modo, acaba tendo o seu ocultamento justificado no verso seguinte, quando surge “no meio” de itens de luxo: “sedas”, “damascos”, “diamantes” e “concubinas”. A ausência de pontuação sugere o “disfarce”, pois reforça a impressão de que não há separação entre os substantivos, de que eles estão misturados. Mas esse disfarce se refere apenas ao sujeito da oração, especialmente se atentarmos para os sons e os sentidos suscitados pelos substantivos, que indicam uma leitura diferente à do “ocultamento” do poeta.

No verso dois, há uma forte recorrência das consoantes oclusivas dentais (letras “d” e “t”), nasais (letras “m” e “n”) e fricativa (letra “s”). As oclusivas sugerem ruídos: podemos pensar, por exemplo, nos sons dos passos do poeta e do seu comboio ao caminhar pelas ruas de Paris. As nasais e a fricativa indicariam a sensualidade dos movimentos das concubinas e das sedas (bem ao gosto Oriental),

bem como o exotismo de produtos tipicamente orientais (damascos). Por isso, entendemos que há uma contundente ostentação do poeta no instante em que ele recorre a um exibicionismo público. A sugestão dada pela cena é a de que o personagem se ocultou atrás das “muralhas” da sua riqueza. O verso longo de dez sílabas com uma profusão de substantivos, que indicam grande fortuna, é um forte indício de uma “muralha”, de algo em que o poeta pudesse se proteger ao voltar para a terra onde Diderot mora.

Se no segundo verso predomina a luxuosidade, do terceiro ao oitavo versos o tom é completamente modificado⁴⁹:

o cordão de ouro da mãe
 não serviu para pagar
 a edição dos seus poemas
 mas para pagar a passagem
 para Pondichéry
 onde veio a fazer fortuna

A suntuosidade que caracteriza o retorno de Pondichéry é interrompida por uma reminiscência. A imagem lançada, no terceiro verso, aponta para um significado emotivo: “o cordão de ouro da mãe”. A gargantilha seria apenas um objeto simples caso não viesse acompanhada do genitivo “da mãe”. Com efeito, a aparição da imagem materna, além da emotividade, traz o eco do antigo estado financeiro do poeta. Como era pobre e mau poeta, Diderot o orientou a pegar emprestado dinheiro com os pais joalheiros, que, possivelmente não tendo o valor em moeda, tiveram que se desfazer de um objeto pessoal. A profissão dos pais é recuperada, portanto, com a exposição da gargantilha, que é um item de ourivesaria. Esse adorno seria usado pela mãe para ir a festas? Para acompanhar o comboio da realeza francesa? Ou seria simplesmente um objeto que sobejou durante a produção de joias? Não sabemos isso pelo texto, a sugestão das possibilidades, contudo, é um efeito suscitado pela ficção poética de Adília.

Do verso 4 ao 7, descobrimos que houve um período de escolha para o poeta. O cordão de ouro presenteado pela mãe poderia ter custeado a edição de um livro de poesia. O poeta, entretanto, seguiu o conselho de Diderot e usou o valor financeiro do objeto para comprar uma passagem com destino a Pondichéry. A escolha pode sugerir

⁴⁹ Nos trechos dos poemas que citaremos, não indicaremos referência pois ela já foi dada na transcrição do poema. Seguiremos essa modo de exposição nos demais poemas de *O poeta de Pondichéry*.

o sofrimento do personagem, uma vez que ele gostaria, na verdade, de ver seus poemas publicados. Mas Diderot, por meio do narrador do romance *Jacques, o fatalista, e seu amo*, já havia convencido o poeta a conquistar um sustento próprio: “[...] – Sois pobre? – Muito pobre. – E ireis juntar à pobreza o ridículo de ser mau poeta... Perdereis vossa vida, ficareis velho. Velho, pobre e mau poeta. Ah! Senhor, que papel!” (DIDEROT, 2001, p. 46). Desse modo, não é inusitada a opção que o personagem adotou.

Os versos 9 e 10 introduzem a ideia sobre os poemas “escritos” pelo personagem. Neles, afirma-se que o poeta continuou a escrever poemas ruins. A imagem escolhida por Adília para traduzir essa ideia foi a palavra “musa”. Filhas de Zeus e de Mnémone (deusa da memória), as musas são figuras da mitologia grega, geralmente associadas a Apolo⁵⁰, que trazem a inspiração aos poetas. Nesse trecho, a situação exposta é a de que as musas não inspiraram o poeta, por isso ele continuou a escrever poemas maus. Essa afirmação é amenizada pela conjunção “também”, do verso onze, que se sobrepõe à negatividade da ausência de musa para introduzir a perspectiva da riqueza do poeta. Apesar de nunca ter tido inspiração, nunca lhe faltou o luxo proporcionado pela grande fortuna, o qual é recuperado pela ideia do alimento: “pão com queijo branco”.

O poeta não foi apenas ignorado pela musa. Nos versos 14, 15 e 16, ficamos sabendo que ele escreveu cartas a Diderot de Pondichéry. Não podemos afirmar que houve correspondência entre os dois, pois o filósofo nunca lhe escreveu de volta. Quando se reencontrou com Diderot, após ter passado doze anos em terra indiana, o poeta o questionou a esse respeito, recebendo como resposta que o conselho dado fora “sensato”. Como o verbo que se refere a essa reação de Diderot está no pretérito perfeito (“recebeu-o”), entendemos que não é a fala direta do filósofo, e sim uma reminiscência, uma reprodução do que foi dito.

A recomendação sábia do filósofo diz respeito à dica de como enriquecer e ao fato de que o poeta continuaria a escrever poemas maus. Nesse ponto do poema, os versos do personagem são comparados a Sísifo. Assim como as musas, ele também é um personagem oriundo da mitologia helena. Sísifo é convocado ao poema para ser comparado à arte do poeta. Na mitologia, os deuses do Olimpo castigaram Sísifo, pois ele assassinou seu irmão Tiro. O castigo com o qual foi condenado relaciona-se com

⁵⁰ A relação entre Apolo e o poeta de Pondichéry será abordada na leitura do poema V.

a pedra que ele deveria rolar até o pico mais alto da montanha, no Hades. Mas toda vez que alcançava o cimo, a pedra rolava abaixo e Sísifo tinha que refazer o percurso. Nesse sentido, o ciclo interminável do castigo serviu de comparação com a insistência do poeta de escrever poemas cujos conteúdos Diderot considera indignos da arte poética.

A comparação, entretanto, não traz exatidão. O personagem lírico, que enuncia o poema, elabora aquilo que chamamos de ajustamento da comparação. Com Sísifo, é invocado o trabalho incessante com as pedras. No primeiro momento, do verso 21 ao 23, faz-se uma comparação entre a tarefa do personagem mitológico e a escrita obstinada do poeta. Até aqui, a comparação é feita como se houvesse equivalência entre os termos:

a obstinação do poeta de Pondichéry
em escrever poemas que Diderot acha maus
é como a de Sísifo

O ajustamento é feito de modo a demonstrar que não há equivalência. Em razão disso, o verso 24 aponta para a diferença, que é demonstrada nos versos 25 e 26. O ajustamento da comparação mostra que não há diferença entre as pedras roladas no monte, mas que há, sim, poesia boa ou ruim nos livros:

mas há uma diferença
nos montes não há pedras boas e pedras más
e nos livros há poemas bons e poemas maus

É interessante o modo como o ajuste é feito. Em primeiro lugar, pelo paralelismo dos versos 25 e 26: “montes” e “livros” estão na mesma posição da frase assim como “pedras boas”/“poemas bons” e “pedras más”/“poemas maus”. A diferença mais marcante, e que é o ponto alto do ajustamento, é o uso do advérbio “não” junto ao verbo “há” do verso 25 e do uso do verbo “há” do verso 26, que apontam para a reavaliação da analogia. Em segundo lugar, a sonoridade desses versos também chama a atenção. Para falar sobre as pedras, as vogais tendem a ter um som aberto (átono) e claro: “há pedras boas e pedras más”. Esses sons passam a tranquilidade de um objeto de natureza simples, que não é avaliado por ser bom ou ruim. No que toca aos poemas, os sons, ao contrário, são mais fechados (tônicos) e

sombrios: “poemas bons e poemas *maus*”. Nesse caso, a sonoridade do verso resgata o problema de ter que lidar com o julgamento de valor da poesia, especialmente no caso do mau poeta.

A intenção do personagem é escrever não apenas um poema bom, mas também produzir um poema que seja do agrado de Diderot. Por isso, insiste em escrever. A insistência, inclusive, é recuperada pelo uso coordenado de consoantes bilabiais (letras “p” e “b”) no verso 21: “a obstinação do poeta de Pondichéry”. Somados a isso, os versos 29 a 34 trazem imagens interessantes para a discussão do tópico:

emenda muito os seus poemas
os papéis que os herdeiros vão encontrar
depois da sua morte
parecem palimpsestos
mas as emendas são como um eczema
sobre uma pele de que nunca se gostou

Nesse trecho, aparecem três palavras que merecem destaque: “emenda”, “palimpsestos” e “eczema”. Elas estão relacionadas tanto à teimosia de versejar como à qualidade dos poemas escritos. A busca da perfeição, isto é, de um poema que fosse interpretado como bom por Diderot, fez que o personagem trabalhasse constantemente sobre o texto. Para ilustrar essa ideia, recorreremos à foto de um manuscrito de Gustave Flaubert (do conto “*Une coeur simple*”), escritor conhecido, entre outros aspectos, por reescrever exaustivamente seus textos (Cf. Anexo C, p. 99). Segundo a descrição do texto adiliano, os manuscritos do poeta de Pondichéry provavelmente teriam essa aparência: rabiscos, supressões de frases, acréscimos de outras, setas indicativas da continuação do texto. Por isso, a aparência de “palimpsestos”, que são pergaminhos “cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 07). Contudo, a título de exemplo, Flaubert finalizou seus textos. O mesmo não se pode dizer do poeta da história de Adília. A aparência emendada, na verdade, indicaria um texto que exemplifica a maneira como o poeta se vê: um poema “feio”, como uma reação alérgica que aflige a pele (“eczema”).

Desse modo, podemos ler esse poema, do primeiro ao último verso, como a história de uma “queda”. O texto começa com imagens fortes, que inspiram riqueza e

beleza: diamantes, concubinas, sedas, damascos, pão com queijo branco. A maneira como o poema continua, no entanto, acaba revelando uma faceta oposta, degradante: a musa que não inspira, a comparação com uma figura castigada da mitologia (Sísifo) e, principalmente, os poemas sendo comparados a uma alergia de pele (eczema).

2.2.12 Poema II

Dividido em quatro partes independentes, este é o único poema da coletânea que não apresenta uma estrofe simples. Pelo caráter temático preciso de cada um, os consideramos epigramas. Abaixo, nos deteremos em cada um deles.

2.2.13 Epigrama 1

Para quê sacrificar mais uma página em branco? [1]
se ainda se escrevesse em peles de bezerros recém-nascidos [2]
atrevia-me a sacrificar bezerros recém-nascidos? [3]
acho que sim (LOPES, 2009, p. 46) [4]

Neste segmento, o personagem lírico fala com clareza em primeira pessoa, conferindo ao poema, portanto, um caráter intimista. Com quatro versos, o poema manifesta a continuação, de certo modo, dos versos finais do poema I. Como vimos, o poema anterior termina com a discussão sobre os manuscritos do poeta. Num dado momento, os manuscritos foram comparados a palimpsestos, os quais nada mais são do que pergaminhos. A ligação do epigrama 1 com o poema I se estabelece neste ponto. Os pergaminhos eram normalmente fabricados com pele de animais. Isso garantia maior durabilidade ao material de escrita, uma vez que o couro, além de ter custo baixo, possibilitava um número maior de raspagens do que o papel.

Além disso, o processo de fabricação do pergaminho coloca uma questão moral ao personagem lírico. Para continuar a escrever poemas ruins, seria necessário manter sempre um bom estoque do material. No entanto, só havia um meio de adquirir o produto: consentir na morte de um bezerro recém-nascido. Por isso, o personagem é irônico ao questionar a possibilidade de “sacrificar” uma folha em branco. Na imagem do manuscrito de Flaubert, que usamos para propor como seriam os manuscritos do poeta de Pondichéry (Cf. Anexo C, p. 99), a impressão que se tem é de que o papel

foi “retalhado” em todas as suas dimensões. Sacrificar também traz o sentido de desperdiçar material com poemas maus.

Nesse poema, a linguagem figurada, representada pelo verbo “sacrificar”, ganha uma dimensão trágica no segundo verso quando o poeta questiona se teria coragem de matar um bezerro neonato. Fato curioso é que o termo “bezerros recém-nascidos” acaba servindo, via repetição, como rima ou refrão nos versos 2 e 3. Seria uma rima ou um refrão pobres num primeiro momento. Mas a força que o personagem tira dessas palavras é impressionante, principalmente se atentarmos para o deslocamento da linguagem figurada do primeiro verso (“sacrificar mais uma página em branco”) para uma imagem mais concreta dos segundo e terceiro versos: “se ainda se escrevesse em peles de bezerros recém-nascidos / atrevia-me a sacrificar bezerros recém-nascidos?”. O último verso, que responde à indagação do terceiro verso, é outra etapa do poema que merece destaque. Se no verso inicial há linguagem figurada e nos segundo e terceiro versos uma expressão dramática, no verso final prevalece o humor (“acho que sim”). Esse efeito cômico é construído por meio da afirmação de que o poeta seria capaz de matar um bezerro somente para continuar a escrever poemas ruins. O que lemos, todavia, é um poema que aparenta pobreza, inclusive vocabular (repetição de palavras num poema curto), mas que, de fato, é elaborado com autoconsciência de mecanismos literários sofisticados.

2.2.14 Epigrama 2

Vou dedicar todos os meus poemas a Diderot [1]
 escrevo só À Denis [2]
 ele sabe que é esse Denis [3]
 eu também [4]
 as outras pessoas não [5]
 não há embaraços [6] (LOPES, 2009, p. 46)

A expressão variável do epigrama 1 – que percorre o figurado, o trágico e o cômico – não é representada na sequência 2. Prevaecem no poema a exposição de uma intenção do poeta, bem como dois tópicos da gramática normativa e o efeito cômico. No poema I, a meditação final gira em torno dos manuscritos do poeta. No epigrama 1, a questão retratada diz respeito à obstinação da escrita mesmo diante de dilemas morais, como permitir o sacrifício de um animal. O epigrama 2, por sua vez, se dirige a homenagear Diderot. Qual seria a intenção do poeta de dedicar seus

poemas ao seu “carrasco”, ao sujeito que lhe vaticinou um futuro financeiramente rico, mas pobre na produção poética? Talvez uma reverência? Não há confirmação no poema. Afirma-se, contudo, que o personagem lírico não tinha intenção de constranger o filósofo. No seu pensamento, seria um constrangimento colocar o sobrenome do filósofo junto aos seus poemas ruins. Por isso, encontra uma solução. Para evitar o vexame, o poeta usaria o nome do filósofo: Denis. Com isso, impediria o reconhecimento do filósofo cujo sobrenome Diderot seria bastante conhecido na segunda metade do século XVIII.

Ao adotar como dedicatória o nome “Denis”, o personagem lírico automaticamente precisa usar o acento grave na letra “a”: “À Denis”. Segundo a gramática normativa da língua portuguesa, há acentuação grave, sobretudo, em nomes que não são de conhecimento público. Como “Denis” poderia se referir a qualquer pessoa com esse nome, o uso da acentuação é correto no poema. Por outro lado, a gramática nos orienta a não acentuar nomes de personalidades públicas. Desse modo, no primeiro verso o emprego da letra “a” sem acentuação grave também é correto: “Vou dedicar todos os meus poemas a Diderot”.

Nesse jogo com o nome e o sobrenome do filósofo, ocorre o uso da “rima” com a repetição do nome “Denis”, que é suscitado nos versos 2 e 3. À maneira do seção 1, em que “bezerros recém-nascidos” funcionam como “rima”, os versos mencionados do epigrama 2 também manifestam falta de melhores recursos retóricos para a construção do poema. Todavia, os versos 3, 4 e 5 indicam o oposto, que há, de fato, um arranjo com as palavras bastante eficaz:

ele sabe que é esse Denis
eu também
as outras pessoas não

No trecho citado, aparecem três elementos textuais em paralelismo: “ele”, “eu” e “as outras pessoas”. Há um predicado principal, no verso 3, que não é repetido nos demais versos: “sabe que é esse Denis”. No verso 4, o advérbio “também” indica uma ideia igualdade, que se relaciona com o predicado do verso anterior. O mesmo se pode afirmar sobre o verso 5, que, ainda mais sucinto, apresenta apenas o advérbio “não”. Esse jogo de semelhanças e oposições culmina no último verso do poema. Nele, encontramos uma síntese para toda a construção linguística do poema: a noção de “embaraço”. Embaraçar, no sentido de constranger, é tudo o que o poeta não

queria para Diderot. Entretanto, quando afirma no último verso que “não há embaraços”, o personagem lírico se apropria da polissemia da palavra para criar um efeito irônico e proporcionar humor. De fato, o poeta não queria constranger o filósofo, mas isso não o impediu, por meio da retórica, de causar embaraçamento, no sentido de “confusão”, de “emaranhado”. Esse embaraço pode ser notado no hábil entrelaçamento dos pronomes “ele”, “eu” e “as outras pessoas”.

2.2.15 Epigrama 3

Se não tivesse conhecido Diderot [1]
 dizia hoje coisas diferentes das que digo hoje [2]
 devo-lhe a minha fortuna e os meus desgostos [3] (LOPES, 2009, p. 46)

No epigrama 3, manifesta-se uma nova faceta dos pensamentos do personagem lírico. No verso inicial, há uma oração subordinada adverbial condicional, que expressa a ideia de uma alternativa. Nela, o poeta imagina como seria sua vida sem o encontro fatídico com Diderot. No verso seguinte, há um paralelismo que expressa essa noção. O poeta supõe que talvez, sem o contato com o filósofo, falasse coisas distintas, ou seja, que escreveria poemas com conteúdos diferentes do que os que escreve no tempo “presente”. O paralelismo ocorre no momento de distinguir o tempo presente do tempo hipotético. O tempo hipotético é manifestado no pretérito imperfeito do indicativo: “dizia”. O tempo atual, por sua vez, é expressado no presente do indicativo: “digo”. Nos dois casos, os verbos são acompanhados pelo advérbio “hoje”. A partir da união dos verbos no passado imperfeito e no presente com o advérbio, foi possível posicioná-los no verso de modo a causar um efeito paralelístico: “digo hoje” são as duas primeiras palavras do verso, enquanto “digo hoje”, as duas últimas. O resultado disso demonstra destreza ao submeter os dois tempos verbais ao advérbio hoje, o qual, independentemente do tempo escolhido, permanece o mesmo, indicando sempre o tempo atual, o “agora”.

O verso 3 resgata a discussão dos versos anteriores. Se havia escolha para o poeta antes do encontro com Diderot, ela foi destruída quando ele mostrou, pela primeira vez, seus poemas ao filósofo. Entretanto, como já sabemos, o filósofo remediou a infelicidade do poeta ao lhe propor que enriquecesse em Pondichéry. O verso 3 retoma o conselho dado por Diderot, mas, desta vez, é apresenta-se o ponto de vista do poeta. Como acatou o conselho, o poeta se considera endividado (“devo-

lhe”). O verbo usado “dever”, que é flexionado no poema na primeira pessoa do presente do indicativo, tem um sentido duplo: pode estar relacionado a “agradecimento” ou a uma situação de “débito financeiro”. O personagem lírico de Adília Lopes provoca esses dois usos. Pode agradecer o poeta, se levarmos em consideração que, por meio do conselho, o poeta ficou rico. O fato de ter enriquecido com a dica sugere que o poeta tem uma dívida financeira com o filósofo, que teria prestado um serviço de “assessoria de investimentos”.

Outra palavra habilmente explorada em sua polissemia é “fortuna”. Facilmente relacionado aos dinheiro adquirido em Pondichéry, o termo, contudo, também indica “destino”. Não é coincidência, por exemplo, que cartomante, cujo trabalho consiste em interpretar o futuro dos clientes, é nomeada, em língua inglesa, de *fortune teller* (em tradução literal, “intérprete da fortuna”). No poema, o significado de “fortuna” estaria mais próximo da ideia de “destino”, uma vez que os versos 1 e 2 propõem uma meditação sobre a vida do poeta caso não tivesse se encontrado com Diderot. Além disso, a dívida do poeta também estaria relacionada aos “desgostos”. Novamente, o poeta utiliza um vocábulo que permite uma leitura multívoca. Desgosto indica uma noção de tristeza, de infelicidade. Isso estaria associado ao fracasso do personagem em ser um bom poeta. A palavra também pode indicar que o poeta não tem gosto para a arte, o que justificaria os poemas ruins que escreve.

2.2.16 Epigrama 4

Mercurocromo bofetadas café com leite ópio [1]
 toda uma vida em vista de um poema [2]
 de que Diderot não gosta [3]

9.XII.1985

(LOPES, 2009, p. 46)

Último epigrama do poema II, nele são apresentados três versos. É um poema expositivo e enigmático, principalmente se atentarmos nas imagens promovidas pelo verso inicial. Prevalece no verso substantivos variados: “mercurocromo”, “bofetadas”, “café com leite” e “ópio”. À maneira do verso do 2 do poema I (“de sedas damascos diamantes e concubinas”), o segundo verso deste epigrama elenca uma série de palavras sem pontuação nem conjunção, deixando-as livres, soltas. A sugestão é de que há sobreposição, de que as imagens não se distinguem umas das outras.

Com os versos 2 e 3, conhecemos o real significado do primeiro verso. A lista de substantivos é, na verdade, um apanhado geral da rotina do poeta. É sugerida a vida que o poeta leva fora do âmbito de sua escrita. Não há, por exemplo, referência ao material de escrita (pergaminho, palimpsesto, pele de bezerro). São evidenciados outros aspectos da vida do personagem lírico. A palavra “mercurocromo” provavelmente se refere tratamento de algum ferimento. Nos versos finais do poema I, os manuscritos do personagem são comparados a um eczema, o qual nada mais é do que uma reação alérgica inflamatória que atinge a pele. Por que essa patologia da pele foi mencionada? Teria o poeta esse problema? Talvez o antisséptico se refira ao machucado “espiritual” do poeta causado pela crítica negativa dos seus versos. Nesse sentido, mercurocromo teria um significado figurado. Com efeito, essa palavra é enigmática no contexto, permitindo, apenas, a especulação ao redor de sua relação com o que se tem conhecimento sobre o poeta.

O vocábulo a seguir também não oferece clareza de sentido. Quando lemos “bofetadas”, a impressão que se tem é a de que se refere à agressão física conhecida como tapa. Por outro lado, o termo pode significar “ofensa”, “insulto”. Assim, o vocábulo ganha um contorno mais nítido, pois sugere tanto o julgamento dos poemas quanto o tratamento áspero (“recebeu-o com frieza”, do poema I) dados por Diderot ao poeta. Entretanto, como ocorre em “mercurocromo, aqui não é revelado nenhum sentido firme.

A bebida “café com leite” e o “ópio” indicam uma relação com Pondichéry, cidade comercial onde o poeta morou. Café e o ópio são dois produtos oriundos do Oriente com os quais foi feita ampla comercialização no século XVIII. O que indicam no contexto do epigrama? Café com leite possivelmente diz respeito ao gosto refinado do poeta, que, no poema I, já demonstrava refinamento ao se alimentar de “pão com queijo branco”. Vale ressaltar que tanto café como pão estão acompanhados de complementos, o que reforça a noção de sofisticação que os versos passam sobre o personagem. O termo “café com leite”, em sentido figurado, também pode se dirigir no contexto de brincadeiras infantis a uma pessoa “a quem as regras se aplicam de modo especial ou mais brando” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 358). Nessa perspectiva, o sentido simbólico da expressão se encaixa nas características do personagem, em decorrência de sua situação como mau poeta. O conselho para se mudar para Pondichéry, por exemplo, é um forte indício disso, de que o poeta recebeu um tratamento diferenciado por sua condição “frágil”. O ópio, nessa circunstância,

poderia ser entendido como um paliativo. Se escrever faz do poeta um sujeito “café com leite”, resta ao personagem se dopar com droga analgésica.

O epigrama enumera a rotina do poeta para, a seguir, mostrar que ela é dirigida a um trabalho impossível: produzir um poema que seja do gosto de Diderot. Uma observação mais atenta sobre a forma do epigrama revela uma construção poética criativa. É inquestionável a importância que a noção temporal tem nesses versos, uma vez que expõe a rotina do poeta. Por isso, percebemos que o poema apresenta um formato afunilado, como a parte superior de uma ampulheta. Sabemos que a ampulheta é dividida em duas partes de tamanhos iguais, mas que estão proporcionalmente inversas. A parte superior começa larga no topo e se estreita, aos poucos, até chegar no meio do ampulheta, que é a parte mais fina do objeto. A parte inferior, por sua vez, começa fina no topo, este localizado no meio do objeto, e vai, lentamente, ficando mais larga até chegar na base da ampulheta. No interior do objeto, há uma quantidade de areia cuja função é marcar o tempo. Para iniciar a contagem, o objeto deve ser virado ao contrário, com a parte que está com a areia para cima. Conforme os grãos vão caindo, o tempo começa a ser computado. Na nossa leitura, entendemos que os versos 1 ao 3 apresentam, respectivamente, 14, 10 e 7 versos, o que lhes dá um aspecto de afunilamento, como se as palavras fossem grãos de areia despencando da parte superior a inferior da ampulheta do poema. Como o objetivo do poeta de escrever poemas é, de partida, nulo, uma vez que já sabe que Diderot não irá gostar deles, a sugestão que fica é de que os versos do epigrama 4 desembocam no nada, configurando um desperdício de tempo. Por esse motivo, interpretamos que Adília Lopes soube habilmente ligar conteúdo e forma nessa composição.

2.2.17 Poema III

Parti para fazer fortuna [1]
 e para escrever poemas [2]
 de que eu (e Diderot) pudéssemos gostar mais [3]
 reli os poemas que escrevi em Pondichéry [4]
 não gosto deles [5]
 de tudo o que escrevi em Pondichéry [6]
 guardo um ou dois poemas [7]
 esses poemas são a parte visível de um iceberg [8]
 de que acho a parte submersa envergonhante [9]
 e não ponho as mãos no fogo pela parte visível [10]
 uma metáfora que dura muito tempo [11]
 leva a dizer disparates como este [12]
 uma metáfora permite aproximações mais vertiginosas [13]
 do que o bólido inter-galáctico [14]

mas não deve durar muito tempo [15]
 penso que troquei diamantes por papel [16]
 que agora rasgo sem furor [17]
 dediquei-me a um luxo que era um lixo [18]
 no cofre do tesouro em vez do tesouro [19]
 estava um ninho de víboras [20]
 ou cotão (que é mais desolador do que víboras) [21]
 se escrevesse um poema sobre Diderot [22]
 escrevia os teus ossos e os teus olhos [23]
 evito escrever [24]
 e vivo como escrevo [25]

26.XII.1985

Com o fim dos quatro epigramas que constituem o poema II, o poema III retoma a estrofe única. Nos seus vinte e cinco versos, esta etapa da história do poeta começa com uma confissão. Nela, o personagem conta o motivo de sua viagem para Pondichéry. O verbo utilizado para começar o relato é “parti”. Flexionado no pretérito perfeito, o uso desse verbo indica uma ação já concretizada. Para o personagem, o objetivo da partida para Pondichéry seria enriquecer e continuar a escrever poemas. No caso dos poemas a serem escritos, o verso 3 contribui com uma particularidade linguística. O personagem afirma que pretendia elaborá-los a fim de que ele e o filósofo gostassem do resultado final. Entretanto, o modo como o personagem lírico registra esse desejo é inquietante: “de que eu (e Diderot) pudéssemos gostar mais”. O verbo “pudéssemos”, flexionado no pretérito imperfeito do subjuntivo, se refere a mais de um indivíduo. No entanto, o que se lê na frase diz respeito apenas a uma pessoa. Sem o parêntese ocultando “e Diderot”, a flexão verbal estaria de acordo com as normas gramaticais da língua portuguesa, nas quais fica estabelecido concordância entre nome e verbo. Mas como o parêntese é um universo sintático distinto do restante da sentença, a inclusão de Diderot na flexão verbal se transforma em erro gramatical. Seria mais um desleixo que o poeta simula no seu poema? Disso não temos dúvida, especialmente se atentarmos para a relação entre o poeta e o filósofo. O julgamento que o personagem tem dos seus poemas procede da crítica que Diderot lhe fez. Por isso, afirma no epigrama 4: “toda uma vida em vista de um poema / de que Diderot não gosta” (LOPES, 2009, p. 46). Desse modo, interpretamos o manejo do parêntese como se ele representasse a opinião subentendida do filósofo na mente do poeta, o que justificaria a flexão do verbo “poder” na primeira pessoa do plural do pretérito imperfeito do subjuntivo, pois mesmo oculto, Diderot sempre é a fonte do julgamento que o poeta faz da própria obra.

O tempo verbal que colocamos em evidência demonstra desejo, vontade. Portanto, não se dirige a uma situação concreta, mas apenas a uma possibilidade. No poema, seu uso é preciso quanto à aspiração do poeta, que confessa seu desejo por poemas que agradem a si e a Diderot. Na sequência do poema, essa imagem construída pelo verbo no subjuntivo é superada pelo uso verbal no pretérito perfeito: “reli”. Esse verbo, além de formar um tipo de paralelismo verbal com a palavra “parti” do primeiro verso, evoca um sentido concreto e finalizado, que se contrapõe à vontade suscitada pelo verbo “pudéssemos”. Ao reler os poemas que escreveu na estadia em Pondichéry, o poeta percebe que não os considera bons. Nesse contexto, aproveita para, veladamente, elaborar um tipo de estribilho fundamentado nas palavras “que escrevi em Pondichéry”, dos versos 4 e 6. A sugestão que fica é de que tanto os poemas que escreveu na Índia como o poema que está executando são ruins, pois fazer um refrão com apenas um verso de intervalo não soaria como poesia “boa”.

Após o refrão, a sequência do poema continua a trazer elementos que causam espanto ao leitor. Se no verso 3 o personagem lírico toma certas liberdades com a gramática e nos versos 4 e 6 constrói um refrão “canhestro”, dos versos 7 ao 16 ele literalmente compromete seu texto à maneira do narrador do *Jacques, o fatalista, e seu amo*:

de tudo o que escrevi em Pondichéry
 guardo um ou dois poemas
 esses poemas são a parte visível de um iceberg
 de que acho a parte submersa envergonhante
 e não ponho as mãos no fogo pela parte visível
 uma metáfora que dura muito tempo
 leva a dizer disparates como este
 uma metáfora permite aproximações mais vertiginosas
 do que o bólido inter-galáctico
 mas não deve durar muito tempo

Neste ponto, o poeta estabelece uma apreciação crítica de sua obra, apresentando a meditação por meio de uma metáfora. O personagem lírico julga que seus poemas não são bons, por isso afirma conservar consigo apenas uma quantidade mínima deles. Ao se dar conta da suposta nulidade de sua obra, o personagem compara seus poemas a um iceberg. Esse fenômeno natural dos mares gelados apresenta uma particularidade interessante: cerca de dez por cento de sua massa está aparente, enquanto em torno dos noventa por cento restantes estão submersos, longe dos olhares. Fundamentado nessa analogia, o poeta indica que na

sua obra há uma “parte visível” e uma “parte submersa”. A “visível” diria respeito aos poemas que ainda guarda. A “submersa” seria dirigida aos poemas inqualificáveis (“envergonhantes”) de tão ruins, que constituem a maior fração de sua obra. Depois dessas afirmações, o personagem lírico aplica um ajustamento na metáfora, pois, além de não considerar a obra “submersa” boa, não está totalmente satisfeito (“não ponho as mãos no fogo”) com os poucos textos que considera menos ruins (“visíveis”). A partir do verso 12, o personagem lírico interrompe a metáfora do iceberg e passa a analisá-la. Considera a imagem que criou como trabalho feito por um “amador”, uma vez que estendeu excessivamente a construção da figura de linguagem. Em seguida, faz um elogio da metáfora ao relacioná-la com um cometa (“bólide inter-galáctico”). Indica que o cometa, popularmente conhecido como estrela cadente, atravessa o céu de modo vertiginoso. A metáfora, por sua vez, permitiria uma “aproximação” mais impetuosa do que o cometa, mas sua extensão deveria ser curta no poema. A intervenção no próprio texto também é um forte indício de que o poeta não consegue seguir à risca um tipo de poesia sofisticada, “laureada”. Por isso, apela para um termo antigo, já em desuso para se referir a cometa: “bólide”, que, aliás, é considerada, em alguns manuais de estilo, uma palavra pernóstica⁵¹. A imagem que fica é de que o texto, de fato, se assemelha a um palimpsesto, por conta dos ajustes que o personagem faz constantemente.

Entretanto, o trecho que sugere pouca sofisticação, demonstra ser, na verdade, um texto bastante elaborado, inclusive pela simulação de que é feito com desleixo (à semelhança do romance de Diderot). Por exemplo, a metáfora do iceberg. A partir dela, o personagem lírico cria uma interpretação da própria obra, na qual tece alguns comentários. Numa das observações, o poeta se refere à “parte visível” como a parcela da obra pela qual não põe “as mãos no fogo”. Se observarmos de que se trata de uma metáfora fundamentada na imagem de um “gelo”, a afirmação que coloca “fogo” no verso é excepcionalmente irônica e paradoxal, pois gelo e fogo são imagens que indicam significados opostos, e, portanto, formam em conjunto o oxímoro: frio e calor. Desse modo, a intervenção do personagem lírico ao fim da metáfora pode ser vista como um elogio, em decorrência da aproximação “vertiginosa” entre fogo e iceberg. A interferência feita é um tanto sofisticada. Por meio dela, o personagem lírico

⁵¹ No *Manual de redação e estilo* do jornal *O Estado de S. Paulo* (hoje, *Estadão*), por exemplo, “bólide” foi inserido numa lista de palavras consideradas “pernósticas, desnecessárias, redundantes, malformadas ou inadmissíveis [...]” (Cf. MARTINS, 1990, p. 56-8).

não apenas faz crítica da sua obra, mas também constrói o cenário de uns versos que poderiam ser vistos como *work in progress*.

Do verso 18 ao 21, o poeta dá continuidade aos comentários sobre os seus poemas. Nesta passagem, o poeta fala, sobretudo, sobre dinheiro e seu desperdício. O personagem lírico define seu trabalho como uma perda de tempo. Para tanto, utiliza-se de dois vocábulos: “luxo” e “lixo”. Quando surgem no verso 18, essas palavras são exploradas com a intenção de se contraporem uma a outra. Escrever poemas foi considerado como luxo, possivelmente pelo ócio criativo do artista e pelas regras de cultura refinada que regem a arte poética: ritmo, sonoridade, escolha vocabular, figuras de linguagem, comparações. Por isso, a falta dessas qualidades nos versos do personagem sugerem que a arte que ele pratica é um “lixo”, isto é, é uma arte com técnicas ruins. Embora semanticamente opostas, é curioso notar essas palavras se distinguem umas das outras apenas pelo uso de uma vogal: “i” (lixo) ou “u” (luxo). Esse aspecto pode sugerir que uma linha tênue separa um poema bom (“luxo”) de um poema ruim (“lixo”), leitura essa que se adequa bastante à interpretação que o poeta faz no trecho do poema I no qual cita Sísifo: “e nos livros há poemas bons e poemas maus”. O poeta concretista brasileiro Augusto de Campos, por exemplo, se utilizou dessa “linha tênue” entre grafia e sentidos opostos das duas palavras para elaborar um poema visual bastante conhecido, denominado “Luxo” (Cf. Anexo D, p. 100).

A ideia de desperdício também se volta para a fortuna do poeta. Ao avaliar a sua obra, o poeta afirma que não aprecia nem os poemas menos ruins (“a parte visível do iceberg”). Por isso, declara que trocou “diamantes” por “papel” com o qual poderia escrever. Os papéis, segundo o verso 17, foram jogados fora. Como tinha dinheiro de sobra, o personagem podia comprar, sem maiores preocupações, material de escrita. A falta de talento e a grande fortuna colocaram o poeta num paradoxo: tinha dinheiro, mas não talento. Por essa razão, compara sua fortuna a um “ninho de víboras” ou a “cotão”. Quando menciona as cobras venenosas, indica uma situação perigosa. Mas como seus poemas são irrelevantes, comparados ao lixo, o poeta acaba preferindo o uso da metáfora “cotão”, que significa, entre outras coisas, um tipo de poeira rala que se instala sobre superfícies por falta de limpeza. Essa imagem está mais de acordo com a visão que o poeta tem de si do que a imagem do ninho de víboras, uma vez que o cotão sinalizaria uma relação direta com a poesia do poeta, ao passo que as víboras, com sua força manifestada pelo poder de ferir e matar, estariam mais relacionadas às palavras de Diderot.

Nos versos finais, o poeta medita sobre a possibilidade de escrever um poema para Diderot. No epigrama 2, já havia manifestado a vontade de dedicar sua obra ao filósofo, promovendo, para tanto, um interessante jogo retórico nos versos. No caso do poema III, a possibilidade de escrever para Diderot manifesta-se pelo uso da oração subordinada adverbial condicional: “se escrevesse um poema sobre Diderot”. Neste ponto, o poeta indica como seria o poema: “os teus ossos os teus olhos”. A ossatura diz respeito à estrutura corpórea como um todo. O sentido da visão, recuperada pelo “olhos”, sugere um modo de interpretar o mundo, a perspectiva de um olhar. Nesse sentido, o personagem lírico expressa a vontade de ser outra pessoa, isto é, de ser Diderot. É uma afirmação pertinente em relação à história, especialmente se atentarmos para a declaração do poeta sobre os seus poemas (poema I): “mas as emendas são como um eczema / sobre uma pele de que nunca se gostou” (LOPES, 2009, p. 45). Portanto, tanto sua escrita como sua vontade pessoal desejam um corpo que não o seu. Os dois últimos versos do poema III são bastante esclarecedores a esse respeito: “evito escrever / e vivo como escrevo”. É curioso observar que o texto *O poeta de Pondichéry*, por meio do monólogo dramático, é um livro construído em torno dos “ossos” e dos “olhos” de um personagem diderotiano.

2.2.18 Poema IV

Tenho pelos meus poemas [1]
 a ternura que a coruja tinha pelos filhos [2]
 mas não tenho a sua cegueira [3]
 porque sei que Diderot acha os meus poemas maus [4]
 a coruja disse à águia [5]
 podes comer os passarinhos que quiseres [6]
 mas não comas os meus filhos [7]
 os meus filhos são os passarinhos mais bonitos [8]
 que encontrares na floresta [9]
 a águia comeu os filhos da coruja [10]
 comi os teus filhos porque eram feios [11]
 disse a águia à coruja [12]
 as comparações são muito perigosas [13]
 (como os diamantes) [14]
 certas comparações valem fortunas [15]
 não vejo o que possa ser comer poemas [16]
 talvez fazer contas ou hieróglifos obscenos [17]
 nos papéis onde estão os meus poemas [18]
 não vejo quem possa ser a águia [19]
 Diderot não é a águia [20]
 mas uma pessoa neste momento [21]
 pode estar a fazer contas e hieróglifos obscenos [22]
 num dos meus poemas [23]
 não vejo uma águia a fazer contas e hieróglifos obscenos [24]

nos filhos de uma coruja [25]
talvez Walt Disney visse [26]

29.XII.1985

(LOPES, 2009, p. 48)

Como tema do poema “IV”, o personagem lírico de Adília Lopes toma emprestado a trama da fábula “A coruja e a águia”. Nos primeiros versos do poema, o poeta compara a ternura que sente por seus poemas à “ternura que a coruja tinha pelos filhos”. Afirma, entretanto, que não é cego como essa mãe que não percebe que seus filhos são feios. Ele sabe que Diderot desaprova seus poemas. Com o intuito de esclarecer a comparação feita à coruja, o personagem ilustra a fábula ao recontá-la, dando ênfase à crueldade da águia, fato que não está claro na versão de La Fontaine. Essa constatação nos leva a acreditar que, assim como fora feito a respeito de um episódio de *Jacques, o fatalista*, é a perspectiva de Adília Lopes, que intensificou crueldade da águia (“comi os teus filhos porque eram feios”) para relacioná-la com a situação entre Diderot e o poeta. Como ocorre no poema “III”, o personagem lírico medita sobre o poema, desta vez convocando a atenção do leitor para as comparações. Elas, segundo o texto, (como os diamantes)”; em seguida, afirma: “certas comparações valem fortunas”. Mais uma vez, faz-se um jogo irônico durante a execução dos versos de Adília Lopes.

Quando o personagem lírico diz que comparar é tão perigoso “como os diamantes” para, em seguida, afirmar que “certas comparações valem fortunas”, o personagem poético adiliano associa não apenas “fortunas” a “diamantes”, mas também que escrever poemas ruins podem levar o levar à ruína. Vale lembrar o “iceberg” que a “obra” do poeta pode significar, como foi pontuado em nossa leitura do poema III.

Outro modo de ler as comparações diz respeito à precisão. Ora, comparar nem sempre significa obter a igualdade dos termos “A” e “B”. O poeta demonstra conhecimento acerca disso, pois utiliza esse conhecimento para realizar parte considerável dos jogos retóricos nos poemas de *O poeta de Pondichéry* (desde o poema I isso é demonstrado a partir da comparação feita à Sísifo).

No caso do poema IV, há uma tentativa de investigar as semelhanças entre a fábula (“A coruja e a águia”) e a história do poeta: “não vejo o que possa ser comer poema / talvez fazer contas ou hieróglifos obscenos / nos papéis onde estão escritos os meus poemas”; ou, “não vejo quem possa ser a águia / Diderot não é a águia”; ou,

“mas uma pessoa neste momento / pode estar a fazer contas e hieróglifos obscenos num dos meus poemas”; ou, “não vejo uma águia a fazer contas e hieróglifos obscenos / nos filhos de uma coruja”. Após analisar a comparação e constatar o seu fracasso, o personagem lírico afirma que, provavelmente, Walt Disney (1901-1966), famoso adaptador de fábulas e contos de fadas no formato *toon*, fosse capaz de ver “uma águia a fazer contas e hieróglifos obscenos / nos filhos de uma coruja”. Como criador, Disney pode adaptar, ao seu modo, fábulas clássicas, assim como Adília Lopes adaptou um episódio de *Jacques, o fatalista, e seu amo*.

2.2.19 Poema V

Em Pondichéry o poeta esteve quase a morrer [1]
 foi passear para ao pé de um templo em ruínas [2]
 e uma python começou a estrangulá-lo [3]
 depois desistiu [4]
 e foi rastejar para as ruínas do templo [5]
 durante o corpo a corpo com a python [6]
 o poeta lembrou-se de frases [7]
 que tinha ouvido ao longo do passeio [8]
 olhe tem um sapato desapertado [9]
 cuidado uma python [10]
 os seus poemas não prestam [11]
 a frase de Diderot não a tinha ouvido [12]
 durante o passeio [13]
 mas passava o tempo todo a ouvi-la [14]
 não queria que no dia seguinte dissessem dele [15]
 foi o homem que foi estrangulado pela python [16]
 porque gostava de pensar que depois da sua morte [17]
 alguém (Diderot?) diria dele [18]
 foi o homem que escreveu “As rosas de mármore” [19]
 intrigava-o que a python tivesse desistido de o estrangular [20]
 estava até envergonhado [21]
 para quê o aperto daqueles anéis medonhos [22]
 cobertos de escamas e de baba amarela [23]
 se não tinha uma belicasdura sequer? [24]
 lembrava-se do aperto de mão seco de Diderot [25]
 voltou para o palácio com a roupa amarrotada [26]
 não disse nada a ninguém [27]
 escreveu um telegrama a Diderot [28]
 mandei-lhe “As rosas de mármore” [29]
 por favor não as leia [30]
 rasgue-as [31]
 reparei hoje que detesto esse poema [32]

1.1.1986

(LOPES, 2009, p. 49)

No poema V, é descrito um passeio dado pelo poeta, e algumas consequências dessa caminhada. O destino do passeio foi um “templo em ruínas”. Por estar distraído com as palavras de Diderot (“os seus poemas não prestam”), o poeta não percebeu

os avisos dos caminhantes: “olhe tem um sapato desapertado” ou “cuidado uma python”. Por conta da distração, ocasionada pelo frequente cuidado de pensar na sentença crítica de Diderot, o poeta quase veio à óbito morte, tendo sido atacado pela gigante cobra “python”.

No poema, a cobra estrangulou-o por um curto período, mas, sem explicação, “desistiu / e foi rastejar para as ruínas do templo”. Tal fato inusitado, um predador que larga sua presa, desconcertou o poeta de duas maneiras: 1) fez com que refletisse a possibilidade da sua morte durante o evento (“não queria que no dia seguinte dissessem dele / foi o homem que foi estrangulado pela python / porque gostava de pensar que depois da sua morte / alguém (Diderot?) diria dele / foi o homem que escreveu ‘As rosas de mármore’”); 2) proporcionou incômodo, uma vez que “intrigava-o que a python tivesse desistido de o estrangular”.

Com efeito, a perspectiva da morte iminente fez com que o poeta divagasse sobre como seria lembrado pelos contemporâneos, quando eles lessem o seu obituário nos jornais. Se fosse um indivíduo comum, confundido no meio da multidão de, possivelmente seria lembrado como “o homem que foi estrangulado pela python”. Por outro lado, se fosse um poeta prestigiado, os jornais noticiariam o fato com o título: “foi o homem que escreveu ‘As rosas de mármore’”.

Evidencia-se nas divagações do poeta o desejo pungente de ter sua obra reconhecida, coroada pelo seu obituário redigido por Diderot. Entretanto, o próprio poeta continua a manifestar o seu desgosto diante de seu hipotético melhor poema, “As rosas de mármore”. Por isso, ao refletir sobre como teria, nos jornais, o título da sua morte, o poeta, em franco desespero, procura imediatamente comunicar-se com Diderot, fazendo uso do telegrama: “mandei-lhe ‘As rosas de mármore’ / por favor não as leia / rasgue-as / reparei hoje que detesto esse poema”.

A reviravolta acerca de “As rosas de mármore”, o poema que inicialmente o poeta quis como *magnum opus*, deve-se, sobretudo, ao reencontro que teve com Diderot, após o retorno de Pondichéry. O efeito do reencontro, o “aperto de mão seco de Diderot” foi mais deletério para o poeta do que o “aperto daqueles anéis medonhos / coberto de escamas e de baba amarela” da “python”.

2.2.20 Poema VI

para ter os livros de contas em ordem [2]
 passava o dia sentado a uma mesa [3]
 iluminada por uma janela [4]
 com os vidros pintados de branco [5]
 para as pessoas de fora não verem [6]
 os diamantes e as safiras [7]
 e assim não terem a tentação de roubar [8]
 os diamantes e as safiras [9]
 pesava e fazia contas [10]
 mas não me saíam da cabeça versos [11]
 que se tornavam mais presentes do que a balança [12]
 eclipse nesse passo o Sol padeça [13]
 sagra sinistro a alguns o astro baço [14]
 zafir pérola aver rubi diamante [15]
 e eu que em Pondichéry [16]
 via tão bem os astros e as pedras preciosas [17]
 parecia-me que via melhor os astros e as pedras preciosas [18]
 quando repetia esses versos [19]
 do que quando via os astros e as pedras preciosas [20]
 enganava-me a pesar um diamante [21]
 porque quando dizia diamante dizia [22]
 maravilhas em armas estremadas [23]
 Diderot tinha-me prevenido [24]
 não leia versos [25]
 os versos podem ser perigosos como o fogo [26]
 leia romances policiais [27]

3.I.1986

(LOPES, 2009, p. 50)

A cena construída no poema VI diz respeito à rotina do poeta em Pondichéry. Nela, o personagem lírico, pela primeira vez, apresenta ao leitor que enriqueceu trabalhando como joalheiro, ou seja, trabalhando na mesma profissão de seus pais, que tomamos conhecimento da profissão tanto no episódio diderotiano como na introdução do livro de Adília. As janelas do local de trabalho do poeta-joalheiro tiveram os vidros pintados de branco por um propósito específico: era uma precaução que buscava evitar que desconhecidos do lado de fora vissem suas pedras preciosas, evitando, assim, que os passantes tivessem de roubar parte de sua fortuna.

Com a “intenção de ter os livros de contas em ordem”, o poeta se sentava na bancada de trabalho para pesar e anotar os valores das joias. Todavia, sofrendo de uma tipo de “síndrome da poesia”, o poeta costumava errar as contas, como aponta o personagem poético, uma vez que não lhe “saíam da cabeça versos / que se tornavam mais presentes do que a balança”. Em seguida, são enumerados alguns versos: “eclipse nesse passo o Sol padeça / sagra sinistro a alguns o astro baço / zafir pérola aver rubi diamante”. Os três versos em questão não são, na verdade, poemas de autoria do poeta, e sim do vasto rol de versos dos poetas Luís de Camões, Fernando Pessoa e D. Francisco Manuel de Melo. Os autores portugueses são, efetivamente,

poetas consagrados pela crítica especializada, constituindo suas figuras, portanto, como contundentes antíteses mediante comparação com a do poeta de Pondichéry.

A partir de vocábulos análogos à ourivesaria, os versos de Pessoa, Camões e Manuel de Malo seriam, segundo o personagem lírico, mais verdadeiros do que os objetos materiais (“parecia-me que via melhor os astros e as pedras preciosas / quando repetia esses versos / do que quando via os astros e as pedras preciosas”). Por esse motivo, afirma que Diderot o alertou para que não lesse poemas, por considera-los demasiado arriscados. De fato, o poeta, por conta do perigo da poesia, deveria ler, então, “romances policiais”.

2.2.21 Poema VII

Tenho as gavetas cheias de papéis escritos [1]
 poemas e cartas que não cheguei a mandar a Diderot [2]
 os poemas escrevi-os num papel barato [3]
 não sou capaz de escrever um poema num leque [4]
 depois do que Diderot me disse [5]
 se quer ouvir dizer que os seus poemas são bons [6]
 procure outra pessoa [7]
 há sempre quem diga de um poema [8]
 que ele é bom [9]
 para a seguir lhe mostrar um poema [10]
 e ouvir dizer que ele é bom [11]
 conhece a expressão do ut des? [12]
 em espanhol também há uma expressão para isso [13]
 mas agora não me lembro [14]
 não mostrei os meus poemas a outra pessoa [15]
 nem eu próprio os leio [16]
 porque tenho medo [17]
 as cartas estão fechadas e não têm selo [18]
 escrevi-as num papel nem muito caro nem muito barato [19]
 para não constranger Diderot [20]
 nunca escrevi cartas de amor [21]
 mas costumo pensar que escrevi cartas ridículas [22]
 e por ter a mania de pôr o carro à frente dos bois [23]
 acho que todas as cartas ridículas são cartas de amor [24]
 espero que estes poemas e estas cartas [25]
 que não sei porquê guardo [27]
 não vão parar a uma vitrine [28]
 espero que vão parar às mãos dos trapeiros [29]
 porque os trapeiros não são curiosos [30]
 já vi um trapeiro acabar de roer um caroço de pêro [31]
 sem pensar nos dentes e nos beiços que tinham roído o que lhe faltava [32]
 6.I.1986

(LOPES, 2009, p. 51)

No poema VII, trata-se o assunto acerca do “espólio” do poeta. De acordo com o personagem lírico, as gavetas de sua casa estão “cheias de papéis escritos /

poemas e cartas que não [chegou] a mandar a Diderot”. As cartas foram redigidas “num papel nem muito caro nem muito barato”, pois não tinha interesse em “constranger Diderot”. Os poemas, entretanto, foram escritos em “papel barato”, uma vez que o poeta se considerava incapaz “de escrever poemas num leque”, que no século XVIII seria considerado um artigo de luxo, um produto oriundo do comércio com o Oriente.

No poema III, o personagem poético expôs que seu exercício como poeta seria entendido como “um luxo que era um lixo”. Isso se deve, ainda, ao julgamento que o filósofo iluminista fizera acerca de seus poemas, sendo apresentado tal julgamento, no poema “VII”, da seguinte maneira: “se quer ouvir dizer que os seus poemas são bons / procure outra pessoa / há sempre alguém de um poema / que ele é bom / para a seguir lhe mostrar um poema / e ouvir dizer que ele é bom.”. Desse modo, Diderot ensina ao poeta um modo bastante eficaz de conseguir uma crítica favorável aos seus poemas, usando, para tanto, a expressão latina “do ut des”, que significa “dou para que me dê”.

Nesse trecho em que Diderot aconselha o poeta, há, novamente, a recorrente tentativa de fazer com que o poema “naufraque”, pois, Diderot afirma que em espanhol há uma expressão equivalente à “do ut des”. Entretanto, o filósofo, por meio da lembrança do poeta, afirma: “agora não me lembro” dela.

Além de refletir sobre Diderot e, também, sobre sua produção poética, o poeta de Pondichéry tece considerações não menos importantes sobre a sua produção epistolar. Outra vez tomando emprestado versos de Pessoa, o poeta afirma: “nunca escrevi cartas de amor / mas costumo pensar que escrevi cartas ridículas / e por ter a mania de pôr o carro à frente dos bois / acho que todas as cartas ridículas são cartas de amor”. O empréstimo feito a Pessoa é trabalhado à maneira de Adília Lopes, visto que há evidente adaptação (ou ajuste) dos versos pessoanos às intenções da autora.

Por fim, o personagem expressa o desejo de que sua obra, tanto as cartas como os poemas, não se destinem às “vitrines”, mas que, de modo nada ilustre, destinem-se “às mãos dos trapeiros / porque os trapeiros não são curiosos”. É natural que o poeta prefira os “trapeiros” às “vitrines”, pois envergonha-se dos até mesmo do seu suposto melhor poema, “A rosa de mármore”. Não sendo curioso, um trapeiro é capaz “de roer um caroço de pêro / sem pensar nos dentes e nos beiços que tinham / roído o que faltava” da fruta. Desse modo, se um manuscrito do poeta chegasse a um trapeiro, este, no ponto de vista do personagem lírico, não leria os poemas e as cartas,

salvando o poeta do abraço permanente de ter seus escritos expostos nas “vitrines” de um museu, por exemplo.

2.2.22 Poema VIII

Soube hoje pelos jornais que Diderot morreu [1]
 não vou ao enterro [2]
 nem irei mais tarde depositar flores [3]
 no seu túmulo [4]
 quando ninguém estiver a olhar [5]
 de certo modo acho que devia ter sido ele [6]
 a anunciar-me a sua morte [7]
 não me admira que não o tenha feito [8]
 não me mandou *Les bijoux indiscrets* [9]
 e eu estava em Paris [10]
 nem sequer estava em Pondichéry [11]
 que vou fazer agora? [12]
 posso escrever tudo e posso publicar tudo [13]
 por isso escrever e publicar depois da morte de Diderot [14]
 é-me indiferente [15]
 mesmo entre os braços das mais deliciosas huris de Pondichéry [16]
 pensava em Diderot [17]
 não vale a pena pois procurar um bordel parisiense [18]
 para me consolar [19]
 da morte de Diderot [20]
 e de escrever poemas de que Diderot não gostava [21]
 para mim o que Diderot me disse [22]
 tem sido a ervilha debaixo dos cem edredons [23]
 que prova que a rapariga esfarrapada é uma princesa [24]
 porque apesar dos cem edredons [25]
 sente a ervilha [26]
 no meu caso não prova nada a ninguém (hélas!) [27]
 o criado que me abriu a porta [28]
 quando Diderot me recebeu [29]
 nem se deve lembrar de mim [30]
 Diderot só me recebeu duas vezes [31]
 e ele recebia muita gente [32]
 quando li a notícia no jornal [33]
 pensei que não podia escrever mais nada [34]
 morreu o bicho acabou-se a peçonha [35]
 mas agora não penso assim [36]
 talvez escreva um “Réquiem por Diderot” [37]
 ou “As deliciosas huris de Pondichéry” [38]
 para quem? para Diderot claro [39]

9.I.1986

(LOPES, 2009, p. 52-3)

No poema VIII, o tema versa sobre o falecimento de Diderot e o desdobramento disso na vida do poeta. A notícia é veiculada por meio dos jornais, surpreendendo o poeta. Segundo o personagem lírico, o óbito do filósofo iluminista devia ter sido “anunciado” por ele mesmo. Entretanto, o poeta reconhece que tal atitude seria absurda, uma vez que Diderot não lhe dera um exemplar do seu escandaloso romance

libertino *Les bijoux indiscrets*, sendo que o poeta, contexto do lançamento do livro, estava em Paris. Por esse motivo, decepcionado com Diderot, o poeta declara: “não vou ao enterro / nem irei mais tarde depositar flores / no seu túmulo / quando ninguém estiver a olhar”. Apesar da negação, percebemos que há uma forte vontade de ir ao túmulo de Diderot.

Com a morte do filósofo iluminista, inicia-se, aparentemente, uma nova fase da vida poeta: “que vou fazer agora? / posso escrever tudo e posso publicar tudo”. Todavia, essa liberdade criativa, viabilizada pela morte do filósofo, em vez de solução, proporciona ao poeta um problema: “escrever e publicar depois da morte de Diderot / é-me indiferente”. Se em Pondichéry era impossível esquecer o filósofo “mesmo entre os braços das mais deliciosas huris”, não adiantaria ao poeta, portanto, “procurar um bordel parisiense / para [se] consolar” de seu falecimento.

Seria difícil, além disso, consolar o poeta “de escrever poemas de que Diderot não gostava”. Nesse ponto do poema, o personagem lírico introduz uma comparação, à maneira do ajustamento de termos que desde o poema I vem realizando. Desta vez, o poeta relaciona sua situação fatídica com um conto de fadas: “A princesa e a ervilha”. Para o poeta, a crítica negativa de Diderot a respeito dos seus poemas “tem sido a ervilha debaixo dos cem édredons / que prova que a rapariga é uma princesa / porque apesar dos cem édredons / sente a ervilha”. Com o ajustamento, o poeta coloca sua comparação ao conto de fadas em franco “naufrágio”, ao afirmar: “no meu caso não prova nada a ninguém (hélas!)”. Desse modo, para ele não há moral da história, que se perde no ajuste da analogia.

No poema V, a desistência da ingente cobra “python” de matar por estrangulamento o poeta fez que ele apiedasse de si, talvez porque esse evento com o ofídio tenha reforçado o sentimento de nulidade existencial do poeta (“evito escrever / e vivo como escrevo”). No poema VIII, esse sentimento persiste, especialmente quando o poeta pensa que o criado de Diderot não deve lembrar de sua figura, uma vez que visitou o filósofo apenas uma vez.

A morte do filósofo desconcertou o personagem, a ponto de afirmar que não poderia escrever mais poemas (“pensei que não podia escrever mais nada / morreu o bicho acabou-se a peçonha”). No entanto, o poeta encontrou, em meio ao desconsolo, outro meio de lidar com o falecimento do autor de *Les bijoux indiscrets*. A morte de Diderot lhe daria inspiração, abrindo ao poeta temas para seus futuros poemas, como

“Réquiem por Diderot” ou “As deliciosas huris de Pondichéry”. Os dois poemas seriam dedicados a Diderot, desejo que também se expressa no epigrama 2.

2.2.23 Poema IX

Os médicos disseram a um desmazelado [1]
 que ele ia morrer [2]
 e o desmazelado disse [3]
 folgo muito por não me andar [4]
 a vestir e a despir todos os dias [5]
 agora aqui no meu divã [6]
 (tenho uma cama de dossel de damasco carmesim [7]
 mas gosto mais de dormir [8]
 num divã de sumaúma que trouxe de Pondichéry) [9]
 penso que sou esse desmazelado [10]
 não porque esteja para morrer [11]
 mas porque Diderot morreu ontem [12]
 não me vou vestir de luto [13]
 não me vou vestir [14]
 vou andar de robe e de chinelos [15]
 e não ponho os meus anéis [16]
 se o meu criado perguntar alguma coisa [17]
 digo-lhe que estou constipado [18]
 como se a morte de Diderot e uma constipação [19]
 fossem a mesma coisa [20]

11.I.1986

(LOPES, 2009, p. 53)

O poema IX expressa o desdobramento que o morte de Diderot teve sobre o poeta. Inicialmente, o personagem lírico expõe uma anedota. Segundo essa história, alguns médicos disseram a um desmazelado que ele estaria próximo de morrer. Como resposta, o desmazelado disse: “folgo muito por não me / andar a vestir e a despir todos os dias”. A anedota tem uma função bastante específica no poema: é por meio dela que o poeta se compara ao desmazelado (“penso que sou esse desmazelado”). A comparação, do ponto de vista externo, não poderia ser mais discrepante, uma vez que num caso revela total pobreza e noutro, grande riqueza.

Entretanto, a aproximação com o personagem principal da anedota não está relacionada de modo direto à fortuna financeira do poeta. Constatamos isso ao observar os versos posteriores à anedota: “agora aqui no meu divã / (tenho uma cama de dossel de damasco carmesim / mas gosto mais de dormir / num divã de sumaúma que trouxe de Pondichéry”. Nesse trecho do poema, ao detalhar sobre os móveis do seu quarto de dormir, o poeta não esconde o luxo por trás da descrição detalhada (“cama de dossel de damasco carmesim” ou “divã de sumaúma”), efeito descritivo que fizera de modo parecido no poema “I” (“Voltou de Pondichéry no meio / de sedas

damascos diamantes concubinas”), por exemplo. Todavia, o que está em jogo não é especificamente a fortuna como riqueza, e sim a fortuna como destino. E neste caso, o destino do poeta é trágico como a anedota do desmazelado.

Outra vez, o personagem poético faz ajustes na comparação, que é descrita no poema IV como “perigosa”. Para tanto, afirma: “penso que sou esse desmazelado / não porque esteja para morrer / mas porque Diderot morreu ontem”. Nessa perspectiva, notamos que não é a riqueza do poeta, mas sim o seu desconsolo pela morte de Diderot que o faz se comparar ao protagonista da anedota. Feito o ajuste na analogia, detalha de que modo as suas ações se assemelhariam às do desmazelado: “não me vou vestir de luto / não me vou vestir / vou andar de robe e de chinelos / e não ponho os meus anéis”.

Ao se descuidar quanto ao vestuário, o poeta sabe que pode chamar a atenção indesejada de seu criado. Por isso, estabelece como resposta à indagação de seu funcionário de que seu péssimo aspecto se deve a uma constipação, “como se a morte de Diderot e uma constipação / fossem a mesma coisa”, colocando, para isso, a comparação novamente em cena.

2.2.24 Poema X

Assaltaram a casa de Diderot [1]
 e tudo o que levaram foi [2]
 os meus poemas e as minhas cartas [3]
 recebi um bilhete anónimo [4]
 se não deixar um saquinho de veludo preto [5]
 com cinco diamantes sete safiras e doze rubis [6]
 no ossário das catacumbas de Paris [7]
 até ao meio-dia de hoje [8]
 os seus poemas e as cartas que escreveu a Diderot [9]
 serão publicados nos jornais da tarde [10]
 despejei gavetas à procura de veludo preto [11]
 para costurar à pressa o saquinho [12]
 tive de pedir ao meu criado [13]
 que enfiasse a agulha [14]
 (disse-lhe que tinha de pregar um botão) [15]
 piquei-me três vezes [16]
 não pedi ao meu criado [17]
 que costurasse ele o saquinho de veludo preto [18]
 porque ele é muito desconfiado [19]
 e o veludo preto muito suspeito [20]
 não fui capaz de esperar por um fiacre [21]
 fui a pé até as catacumbas [22]
 sentia-me tão inquieto [23]
 a cumprir as instruções do chantagista [24]
 como há mais de doze anos ao bater à campainha [25]
 da casa de Diderot [26]

para lhe mostrar os meus poemas [27]
 comprei todos os jornais da tarde [28]
 e fiquei muito aliviado [29]
 por ver que não traziam nada escrito por mim [30]
 mas de noite tive um pesadelo [31]
 enganava-me a contar os rubis [32]
 metia no saquinho de veludo preto treze rubis [33]
 e o chantagista publicava um postal ilustrado [34]
 que eu escrevi a Diderot de Pondichéry [35]

12.I.1986

(LOPES, 2009, p. 54-5)

O poema X apresenta uma trama digna de um romance policial. Após a morte de Diderot, sua casa foi arrombada e assaltada. Do espólio do filósofo, foram furtados poemas e cartas que o poeta lhe escreveu. O furto revelou um propósito específico: chantagear o poeta de Pondichéry. A chantagem foi feita de modo peculiar, levando-nos a acreditar que o chantagista, de alguma maneira, conhecia, ou ficou conhecendo por meio dos escritos furtados, o poeta, sabendo de antemão a sua condição financeira. Usando um “bilhete anônimo”, o autor da chantagem escreveu: “se não deixar um saquinho de veludo preto / com cinco diamantes sete safiras e doze rubis / no ossário das catacumbas de Paris / até ao meio-dia de hoje / os seus poemas e as cartas a Diderot / serão publicados nos jornais da tarde”.

Possivelmente ao ler as cartas e os poemas do poeta, o chantagista deve ter descoberto que o ele se envergonharia de todos os seus escritos, considerando-os ruins. De todo modo, por meio do percurso feito nos poemas de *O poeta de Pondichéry*, sabemos que o personagem prefere, indubitavelmente, que os seus poemas caiam nas mãos dos trapeiros (que não sujeitos indiscretos) do que sejam expostos em “vitrines”, uma vez que o poeta compartilharia da opinião negativa de Diderot quanto ao valor de seus poemas. Por isso, assim que recebe a chantagem se apressa a cumprir todas as exigências do vigarista, sendo elas bastante específicas: “saquinho de veludo preto”, “cinco diamantes”, “sete safiras”, “doze rubis”, “ossário das catacumbas de Paris”, “meio-dia de hoje”, “poemas e cartas que escreveu a Diderot” e “publicados nos jornais da tarde”.

A chantagem justifica, de certo modo, o cuidado com que o poeta teve em Pondichéry ao pintar de branco as janelas do seu local de trabalho “para as pessoas de fora não verem / os diamantes e as safiras / e assim não terem a tentação de roubar / os diamantes e as safiras”, exposto no poema VI. Proteger a fortuna a todo custo revela, no poeta, um indivíduo extremamente cauteloso. Assim sendo, ao tentar costurar o “saquinho de veludo preto” e fracassar nessa tarefa, o poeta pede ajuda ao

seu criado para passar a linha no fundo da agulha, mas não conta o verdadeiro propósito do pedido ao empregado, pois o funcionário, de acordo com o texto do poema, “é muito desconfiado / e o veludo preto muito suspeito”.

O poeta estava tão agitado para concretizar a tarefa dada pelo chantagista que não foi “capaz de esperar por um fiacre”, seguindo a pé até o cemitério. A aflição explorada nessa cena é comparada ao seu encontro com Diderot, quando “há mais de doze anos” bateu “à campainha / da casa de Diderot / para lhe mostrar os [seus] poemas”.

Ao fim da tarefa, o poeta, que é tão desconfiado quanto seu funcionário, comprou “todos os jornais da tarde”, demonstrando alívio “por ver que não traziam nada escrito” neles. Todavia, teve um pesadelo na mesma noite do incidente. No sonho, o poeta relata que errou “ao contar os rubis”, colocando “no saquinho de veludo preto treze rubis”. Por conta do ato falho, ou seja, por colocar um rubi a mais e não ter seguido à risca a chantagem, o poeta foi penalizado, tendo “um postal ilustrado”, que escrevera a Diderot de Pondichéry, publicado em jornal.

2.2.25 Poema XI

A centena de mil francos [1]
 que consegui juntar em Pondichéry [2]
 perdi-a a jogar aos dados [3]
 numa estalagem [4]
 com bancos pintados de verde [5]
 (com bancos pintados de verde? [6]
 como é fácil fazer versos!) [7]
 os maus versos as horas passadas a pesar [8]
 diamantes rubis e safiras [9]
 a entrevista com Diderot [10]
 que ainda hoje me dói tanto [11]
 levaram-me afinal à miséria [12]
 posso vender os meus versos [13]
 a um editor de livros escandalosos [14]
 porque é um escândalo afirmar [15]
 depois da morte de Diderot [16]
 que o poeta de Pondichéry perdeu toda a sua fortuna [17]
 e publicou os seus versos [18]
 sem arruinar ninguém [19]
 publicou até os seus versos para ganhar o seu pão [20]
 com queijo branco [21]
 já pensei atirar ao Sena [22]
 os meus versos [23]
 ou atirar-me eu próprio ao Sena [24]
 e deixar os meus poemas na ponte [25]
 mas em que ponte? [26]
 podia escolher uma ponte à sorte [27]
 preferia pedir um conselho a Diderot [28]

sobre a ponte [29]
 não sei sobreviver a Diderot [30]
 Diderot pouco se importava comigo [31]

12.I.1986

(LOPES, 2009, p. 55-6)

A morte de Diderot, tão peculiarmente devastadora quanto suas palavras taxativas, abriu espaço para o firmamento de outro abismo na rotina do poeta,

O poema XI expressa, de modo desastroso, o destino do poeta diante da possibilidade de poder “escrever tudo” e “publicar tudo”, pois lhe fora proporcionado essa suposta liberdade com a morte de Diderot. Com efeito, o personagem lírico perdeu toda sua fortuna adquirida em Pondichéry “a jogar aos dados / numa estalagem / com os bancos pintados de branco”. Diante da fatídica exposição do desperdício de sua riqueza, o poeta, como profissional que sabia “deixar os livros de conta em dia”, faz o balanço do que julga ter sido sua vida, as suas conquistas e experiências no mundo: “os maus versos as horas passadas a pesar / diamantes rubis e safiras / a entrevista com Diderot / que ainda hoje me dói tanto / levaram-me afinal à miséria”. Com um flashback que anuncia os principais momentos de uma vida, o trecho que resume os principais eventos da vida do poeta leva em conta, principalmente, o efeito deletério do encontro entre ele e Diderot, que fez com que a opulência e o luxo não saldassem o “déficit” criativo de não escrever poemas bons.

Diante da atual pobreza, o personagem afirma : “posso vender os meus versos / a um editor de livros escandalosos”. A afirmação está associada à entrevista, anos antes, que houve entre ele e Diderot, que teve como principais consequências, para o poeta, o enriquecimento econômico e o obstinado hábito de considerar seus poemas maus. Isso justifica os versos que dão continuidade a essa passagem: “porque é um escândalo afirmar / depois da morte de Diderot / que o poeta de Pondichéry perdeu toda a sua fortuna / e publicou os seus poemas / sem arruinar ninguém”.

O tom trágico de quem pretende entregar a obra longamente trabalhada a um “editor de livros escandalosos” é, nos versos seguintes, amenizado ao apresentar uma vibração mais tênue: “publicou até os seus versos para ganhar o seu pão / com queijo branco”. Notamos, dessa maneira, que não somente os versos do poeta não arruinaram ninguém, como também, a partir deles, foi tirado seu sustento, em decorrência de ter se reduzido à mesma miséria do “trapeiro” e do “desmazelado”, figuras paupérrimas já mencionadas em poemas anteriores da coletânea.

Contudo, vivo ou morto, Diderot é uma perturbação contínua nos seus pensamentos. Por esse motivo, o poeta, tragicamente, pensa em “atirar ao Sena” os seus poemas, ou atirar a si mesmo no referido rio parisiense, deixando, entretanto, os seus poemas na ponte. Mas já não há mais o conselho de Diderot para lhe indicar em qual ponte depositar os seus versos.

2.2.26 Poema XII

Deixei crescer muito a minha unha do indicador direito [1]
 para poder escrever os meus poemas nas paredes da cela [2]
 porque no asilo onde me fecharam [3]
 não me dão tinta nem papel para escrever [4]
 escrevo durante a noite [5]
 porque durante o dia os asilados [6]
 que estão na cela comigo [7]
 estão sempre a espiar-me [8]
 e quando os outros se põem a olhar para mim [9]
 deixo de saber como me chamo [10]
 tenho saudades do meu quarto [11]
 no alto da torre de marfim [12]
 que mandei construir em Pondichéry [13]
 chamava o meu criado [14]
 com um sistema complicado de campainhas [15]
 porque a torre tinha mil e sete degraus [16]
 pensava que se Diderot fosse a Pondichéry [17]
 não podia deixar de me visitar [18]
 mas Diderot foi a Pondichéry [19]
 e não me visitou [20]
 agora quando batem à porta da cela [21]
 penso primeiro que é Diderot [22]
 que me vem visitar [23]
 mas lembro-me de que Diderot morreu [24]
 e fico com medo de que seja alguém [25]
 para me cortar as unhas [26]

13.I.1986

(LOPES, 2009, p. 56-7)

A frustração pelos seus poemas e o desconsolo causado pela morte de Diderot, formariam no seu conjunto os elementos que levaram o poeta a ser internado num “asilo”. Não fica claro no texto em que tipo de asilo o poeta foi hospedado. Se é um local para pessoas de recursos parcos ou pessoas que precisam de tratamento mental, não sabemos. Nesse local, todavia, não é concedido ao poeta “tinta nem papel para escrever”. O controle sobre a principal atividade do poeta, que é escrever poemas, justifica a afirmação dos versos iniciais do poema: “Deixei crescer muito a minha do indicar direito / para poder escrever os meus poemas nas paredes da cela”. Esse artifício, que dribla o sistema do asilo, somente seria praticado no período

noturno, pois, nas palavras do personagem lírico, “durante o dia os asilados / que estão na cela comigo / estão sempre a espiar-me / e quando os outros se põem a olhar para mim / deixo de saber como me chamo.” Talvez o desequilíbrio causado pela morte do filósofo esteja no cerne da perda de identidade do poeta, quando percebe ser observado pelos outros asilados.

A “consciência” do poeta, apesar dos tormentos, continua a operar plenamente suas funções sensitivas, visto que, por meio dela, consegue habilmente distinguir entre o passado e o seu estado atual: “tenho saudades do meu quarto / no alto da torre de marfim / que mandei construir em Pondichéry”. Além disso, o poeta detalha alguns aspectos de sua “torre de marfim”: “chamava o meu criado / com um sistema complicado de campainhas / porque a torre tinha mil e sete degraus”.

Na “torre” ingente, o poeta devanearia com a possibilidade de uma visita de Diderot. Entretanto, segundo nos relata o personagem poético, Diderot “foi a Pondichéry”, mas não visitou o poeta. Ao divagar sobre essa questão, o poeta afirma: “agora quando batem à porta da cela / penso primeiro que é Diderot”. Esse pensamento é coerente com a trajetória do poeta, porém a sua consciência arguta não abre mão, novamente, de fazer ajustes à comparação, neste caso, entre a sua antiga morada e a nova: “mas lembro-me de que Diderot morreu / e fico com medo de que seja alguém / para me cortar as unhas”. Neste ponto, como se tivesse sido flagrado a escrever nas paredes da cela com a “unha do indicador direito”, o poema encerra, assim como é encerrada a trajetória do poeta com o fim do livro.

2.3 O gênio não original em *O poeta de Pondichéry*

Vimos que *O poeta de Pondichéry* apresenta uma constante dependência com o intertexto das mais variadas procedências: romance, contos de fadas, ditos populares ou poesia. O próprio fundamento ficcional do livro aponta para a questão intertextual, pois estabelece, desde o princípio, uma relação de subordinação com o romance diderotiano *Jacques, o fatalista, e seu amo*. O episódio do poeta, do livro de Diderot, é apenas o começo de uma sequência de textos alheios que são incorporados ao monólogo dramático de Adília Lopes. O intertexto praticado, contudo, não apresenta um aspecto uno, divergindo na sua maneira de exposição. Há casos em que o texto alheio é copiado, sem que haja referência de sua origem. Noutros momentos, manifestam-se palavras “isoladas”, mas que indicam um significado

relevante no contexto geral da poesia. Por último, há a adaptação de cenas ou poemas conhecidos. Vejamos como cada um dos três tipos se apresentam na obra.

No poema VI, o personagem lírico elenca alguns versos que não são “seus”. São trechos dos poetas Luís de Camões, Fernando Pessoa e D. Francisco Manuel de Melo. De Camões, transcreve o verso 4 do soneto “O dia em que nasci moura e pereça”: “eclipse nesse passo o Sol padeça”; e um verso da estrofe 56 do Canto IV de *Os Lusíadas*: “maravilhas em armas estremadas”. Do poema “Gomes Leal”, de Pessoa: “sagra sinistro a alguns o astro baço”. E do “Soneto XCVI”, de Manuel de Melo: “zafir “pérولا aver rubi diamante”. A falta de aspas e a ausência de referência, no texto de Adília, não apenas dificultam o reconhecimento da autoria desses trechos, como também indicam que os versos possivelmente são do personagem. Ao não indicar que se tratam de intertextos, o poeta automaticamente nos induz a crer de que o procedimento é fruto, na verdade, de plágio.

Outro modo pelo qual o personagem dialoga com textos alheios é inserção de algumas palavras isoladas, que sugerem uma ligação com a cultura da poesia. Encontramos três palavras desse tipo no livro: “torre de marfim”, “jogar dados” e “trapeiro”. Não há nenhum tipo de marcação textual que indique a origem dessas expressões. Seria difícil, no entanto, não supor que essas expressões dizem respeito à poesia, uma vez que surgem numa obra cuja história envolve um poeta que confessa o desejo de escrever bons poemas. No caso de “torre de marfim”, que aparece no poema XII, seu significado remete a um tipo de poeta que se recusaria a escrever versos socialmente engajados, que debateriam questões sociais de seu tempo. Esse artista preferiria se abrigar numa postura aristocrática e individual, normalmente relacionadas à utopia da “arte pela arte”. Um dos casos mais emblemáticos dessa perspectiva é o livro *Axél*, de Villiers de L’Isle-Adam.

Outro vocábulo “poético”, e que se contrapõe à “torre de marfim”, é o “trapeiro”, que aparece no poema VII. Surgido nas capitais europeias com o advento das Revolução Industrial, essa figura tem uma posição exemplar na lírica baudelairiana, principalmente no que toca à sua associação com o poeta⁵². Está em “O vinho dos trapeiros” (“*Le vin des chiffoniers*”), ponto de partida dos comentários de Walter Benjamin:

⁵² “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta, / Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 351)

Os poetas encontraram o lixo das sociedades nas ruas e no próprio lixo seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo comum. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente. (BENJAMIN, 1989, p. 78-9)

Por fim, acreditamos que “jogar aos dados”, inserido no poema XI, evocaria o célebre poema “Um jogo de dados jamais abolirá o acaso” (“*Un coupe de dés jamais n’abolira le hasard*”), de Stéphane Mallarmé. Um dos motivos para acreditamos nisso, além da evocação do “jogo de dados”, são os significados tanto do texto de Mallarmé como do poema de Adília. No poema do poeta francês, a imagem remete ao próprio drama humano. “O lance de dados”, segundo Álvaro Faleiros,

ressurge na última linha do poema na sentença “Todo pensamento emite um Lance de Dados”. O jogo é o pensamento que surge e que se faz, mas não abole acaso, o acaso, o nada. Nomear o mundo e nomear-se é ato que acompanha a consciência da morte, drama fundamental, tragédia inevitável, condição que não se controla e que nenhum gesto detém e, contudo, o homem produz linguagem, abre parênteses, cifra, por ironia, até o que não pode nomear. (FALEIROS, 2013, p. 27)

Acompanhando essa leitura, cremos que o personagem lírico de Adília encarna a ideia irremediável da impossibilidade de vencer o acaso, mesmo com a morte de Diderot, que o permitiria publicar seus poemas sem o julgamento do filósofo. Portanto, a sugestão do poema de Mallarmé, de acordo com nossa leitura, é um meio que o personagem encontra para continuar a se conectar com o intertexto.

As adaptações do intertexto também são fundamentais em *O poeta de Pondichéry*. Começam com o empréstimo feito de um personagem do romance *Jacques, o fatalista, e seu amo* e se desdobram em textos clássicos e populares. No poema V, por exemplo, o personagem retoma a cena mitológica da luta entre Apolo e Python, que ocorre no *Hino homérico a Apolo*. Na versão de Adília, em vez de o monstro ser morto, ele desiste de matar o poeta. São dois motivos que nos levaram a entender o episódio como uma releitura da história mitológica. Em primeiro lugar, na referência a um “templo em ruínas” e ao vocábulo “python”. Templo e Python aparecem juntos na história de Apolo, quando este toma o oráculo de Delfos:

Um dragão que matava os animais e as pessoas que passavam pelas imediações de uma fonte situada no sopé do monte Parnaso, perto de Delfos. Quando Apolo decidiu fazer um santuário no local, matou Píton com suas flechas, pois esse dragão, na qualidade de filho de Gaia (a Terra), proferia oráculos e iria rivalizar com ele em Delfos. (KURY, 1990, p. 324)

A luta física entre Apolo e Python se deveu, sobretudo, à profecia de que o monstro seria assassinado por alguém que queria lhe tomar o lugar. Sugere-se na releitura de Adília Lopes, portanto, que o monstro entendia que o poeta de Pondichéry seria seu adversário. Na adaptação, prevalece a leitura de que Python desistiu de matar o poeta porque este seria um poeta irrelevante, não oferecendo um combate memorável.

Nessas releituras, encontram-se também as fábulas “A coruja e a águia”, de La Fontaine, e “A princesa e a ervilha”, de Hans Christian Andersen, bem como o trecho do poema “Todas as cartas de amor são”, de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos). Fábulas e histórias da mitologia são textos constantemente retrabalhos. Um forte indício disso é o enorme número de adaptações que se fazem dessas histórias, sendo difícil, por vezes, apontar qual seria o texto original⁵³. Adília Lopes, à maneira do resumo que fez do episódio diderotiano do poeta, não faz alterações substanciais nas fábulas, promovendo, apenas, um ajuste na moral da história quando a compara à situação do poeta de Pondichéry. O mesmo não ocorre com os versos que recupera do heterônimo pessoano Álvaro de Campos. No poema VII, além de não haver referência, não se mantém a versão original. No poema de Pessoa, lemos:

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas. (PESSOA, 2007, p. 497)

Já no poema de Adília:

nunca escrevi cartas de amor
mas costumo pensar que escrevi cartas ridículas
e por ter a mania de pôr o carro à frente dos bois
acho que todas as cartas ridículas são cartas de amor
(LOPES, 2009, p. 51)

Notamos que há uma transformação durante o processo de “citação” dos versos de Pessoa. Há a recuperação de elementos essenciais da versão “original”: a palavra “ridículas” e o trecho “acho que todas as cartas ridículas são cartas de amor”,

⁵³ É o que ocorre, por exemplo, com a história da luta entre Apolo e Python. Numa pesquisa em diversos manuais sobre mitologia, notamos que nenhum deles indica o *Hino homérico a Apolo* como o texto-fonte da história. Isso decorre, sem dúvida, da facilidade que esses episódios são recontados por outros autores, o que deixa os textos antigos numa espécie de “desatualização”.

que é bastante semelhante ao primeiro verso do poema pessoano. Contudo, no meio do ajuste da citação, surge uma expressão popular: “pôr o carro à frente dos bois”, que significa fazer algo de modo estabonado, sem organização. A expressão diz respeito não apenas à personalidade do personagem de Adília, mas também à própria maneira como são feitas as citações nesse poema, e, de certo modo, no restante da coletânea. Além disso, o dito popular se configura numa citação cuja autoria é impossível de ser apontada, o que permite aproximá-lo tanto das fábulas como dos personagens da mitologia, em decorrência da facilidade com que os três perdem seu referencial.

O tópico, portanto, do intertexto é a espinha dorsal de *O poeta de Pondichéry*. Como o personagem não seria capaz de escrever bem, delegou a si a tarefa de escrever com o texto de outrem. Nesse sentido, a história que se constrói com a intertextualidade não respeitaria a sentença do narrador de *Jacques, o fatalista* de que na “falta de gênio, não se deve escrever” (DIDEROT, 2001, p. 45).

O debate sobre o gênio foi de suma importância no século XVIII. Diderot, por exemplo, se serve do assunto para afirmar, em *O sobrinho de Rameau*, que os gênios são “homens sublimes” e raros, havendo apenas um no meio da multidão de pessoas ordinárias:

EU – Sois difícil. Vejo que só tendes consideração por homens sublimes.
 ELE – Sim, no xadrez, nas damas, na poesia, na eloquência, na música e em outras tolices como estas. Para que serve a mediocridade nesses gêneros?
 EU – Para pouca coisa, concordo. No entanto, é preciso que haja um grande número de homens dedicados a eles, para fazer surgir um gênio. Há um na multidão. [...] (DIDEROT, 1988, p. 264-5)

Sugere-se, assim, uma oposição entre sujeito “mediocre” e sujeito “genial”. Rameau (Ele) acredita que os primeiros não servem para praticar artes “elevadas”, como a poesia. O personagem Filósofo (Eu), por outro lado, afirma que há certa importância nas figuras de intelecto “mediano”, pois é a partir da profusão de obras ruins que eles produzem que, eventualmente, desponta uma obra de gênio, que se destaca das demais. Em *O poeta de Pondichéry*, acreditamos que Adília promove a inversão dessa equação. Em vez de uma multidão de obras “mediocres”, seu poeta “ruim” desponta de uma “multidão” de obras geniais. Esse procedimento excessivamente intertextual aproximaria o livro da poetisa de um exercício poético que foi nomeado de “gênio não original” ou “poesia por outros meios”.

O gênio não original é uma expressão forjada pela crítica literária Marjorie Perloff. Atenta à produção poética dos anos 2010, ela notou que a arte dos poetas contemporâneos se fundamentaria na falta de originalidade, isto é, no emprego do intertexto ou de outros meios menos tradicionais, como a internet, reproduções de transmissão de rádio, poesia visual, programas de computador. Por conta da originalidade (ou da falta dela) desses poetas, Perloff não apenas estudou as obras mais atuais, mas também investigou indícios dessa prática artística em poetas ou grupo de artistas do passado recente com o intuito de compreendê-la de modo mais detalhado e abrangente.

No seu estudo, a crítica destaca o livro *The Waste Land* como um dos textos fundadores da poesia citacional. De fato, o leitor que se debruça sobre o livro de T. S. Eliot, publicado em 1922, encontra nele versos carregados de um número impressionante de citações, que, na maioria dos casos, não vêm acompanhados de referência às suas fontes “primárias”. Na coletânea, que foi organizada por Ezra Pound, encontramos uma variedade de citações: “[...] colagem de verso infantil, o *Purgatório* de Dante, o *Pervigilum Veneris* e [versos de] Gerard de nerval [...]” (PERLOFF, 2013, p. 24), entre outros intertextos. Esse acúmulo de textos alheios não foi bem recebido nos anos 1920. Antes de *The Waste Land*, Eliot publicara *Prufrock and Other Observations*, obra que lhe valeu alguns elogios, inclusive do poeta e crítico Edgell Rickword. Sem grandes pormenores, *Prufrock* pode ser visto como um livro que não levanta grandes questões quanto à sua construção. Por isso, quando *The Waste Land* veio à luz, Rickword critica severamente o procedimento citacional do poema, que, naqueles anos, era algo bastante inovador:

As emoções [do Sr. Eliot] mal chegam até nós sem antes atravessarem um zigue-zague de alusões. No curso de seus quatrocentos versos, ele cita uma vintena de autores e em três línguas estrangeiras, ainda que seu gênio tenha atingido o ponto no qual conheça a sabedoria de por vezes ocultar-se. Há uma desinclinação em geral em sua obra no que condiz a despertar-nos uma resposta emocional direta [...]. Ele conduz um *espetáculo da lanterna mágica*; mas, sendo reservado demais para expor em público as impressões marcadas em sua própria alma pela jornada através da Terra devastada, ele emprega os slides feitos pelos outros, indicando, com um toque, a diferença entre a sua ação e as deles. (RICKWORD, [s. d.] apud PERLOFF, 2013, p. 24)

O crítico caracteriza essa poesia de “zigue-zague de alusões”, “espetáculo da lanterna mágica” e “slides feitos pelos outros”. Há um motivo especial para isso. O

gênio do artista, firmado no século XVIII e desenvolvido no século seguinte⁵⁴, ainda servia, no século XX, como régua com a qual se mensurava o talento artístico. Com efeito, os vocábulos gênio e original indicam origem, nascimento, primário ou originário. Portanto, numa época em que predomina o talento “primário” não causaria estranheza que um poema como *The Waste Land* fosse considerado uma obra de arte ruim.

Depois da experiência com o verso citacional, Eliot não explorou mais esse universo “não original”. Os poetas posteriores continuariam a se expressar nas próprias palavras do poeta, naquilo que Hart Crane nomeou de “palavra cognata”. Somente no século XXI, os versos fundados por Eliot voltariam com força total, se tornando uma espécie de emblema da era da internet, em que noções de autoria, edição e formato da poesia se tornam cada vez mais complexos:

[...] No clima do novo século [...] parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. Assim, testemunhamos uma nova poesia, mais conceitual do que diretamente expressiva – uma poesia em que, como disse Gerald Burns em referência aos experimentos de Cage de “escrever através” do *Finnegans Wake*, a mudança é “de uma competência linguística chomskyana, em que o sujeito é capaz de produzir um número infinito de frases originais a partir da estrutura profunda das regras linguísticas, para o discurso pragmático que apropria e renova o que lhe é dado no discurso que constitui um mundo social e cultural. (PERLOFF, 2013, p. 41)

Nesse contexto em que a poesia passa, em escala maior, a dialogar com a tradição literária, situamos o livro *O poeta de Pondichéry*. Embora escrito nos anos 1980 quando prevalecia a poesia Language (radicalmente apoiada na originalidade), é indiscutível a semelhança que a obra apresenta com a poesia citacional, principalmente com *The Waste Land*, considerada a “pedra angular” desse movimento. Na crítica ao livro de Eliot, a “acusação básica de Rickword é bastante clara: a *citação*, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia”, que está firmada “nas *próprias palavras* do poeta” (PERLOFF, 2013, p. 25). Ao meditar na leitura que Perloff faz da crítica de Rickword,

⁵⁴ Marjorie Perloff indica que “a noção de uma pessoa individual *ser um gênio* foi uma invenção do século 19, sobretudo da Alemanha na época do Sturm und Drang” (Cf. PERLOFF, 2013, p. 54). Acreditamos que a estudiosa não desconsidera a importância do termo para o século XVIII, apontando, apenas, o que considerou ser, no oitocentos, um desenvolvimento do debate sobre o assunto.

acreditamos que haveria uma aproximação entre *The Waste Land* e *O poeta de Pondichéry*. Se a citação excessiva “mina e destrói” o fundamento da poesia “original”, somos levados a crer que os poemas do poeta de Pondichéry são ruins possivelmente pelo fato de que se apoiam no intertexto. Nesse sentido, a miríade de citações a que o livro de Adília recorre não indicariam uma poesia feita com originalidade, mas sim uma poesia em que o gênio não original é seu verdadeiro porta-voz.

Considerações Finais

De modo geral, *O poeta de Pondichéry* traz algumas características bastante típicas da poesia de Adília Lopes. A crueldade, bastante difundida noutras coletâneas, manifesta-se no julgamento de Diderot, que, como consequência, transtorna o poeta, supostamente dificultando sua arte. A releitura de outras obras também é outro traço que surge no livro. No caso específico de *O poeta de Pondichéry*, a adaptação do episódio de *Jacques, o fatalista, e seu amo*, além da história do poeta, também incorpora o discurso francamente metaficcional propagado pelo narrador do romance diderotiano.

Talvez esse discurso que medita sobre sua prática tenha dificultado o interesse da crítica especializada em se debruçar sobre a obra. Numa pesquisa ampla, por exemplo, encontramos apenas um estudo que se dedica exclusivamente à obra. Escrito pelo crítico Sandro Ornellas, “Poesia e valor em *O poeta de Pondichéry*” é um artigo no qual o autor se concentra, sobretudo, na questão da função do poeta na contemporaneidade:

[...] Adília Lopes, que nos anos 80 surge na cena literária de Portugal e consegue articular de forma bastante provocadora o desvalorizado discurso da poesia ao imaginário contemporâneo, com suas imagens produzidas por dispositivos midiático-mercadológicos. (ORNELLAS, 2013, p. 02)

Além disso, Ornellas também indica a sintaxe simples que a poetiza emprega, bem como “o contraponto entre o valor do poeta e o valor do trabalhador” (ORNELLAS, 2013, p. 03). Quanto à relação do poeta com Diderot, sugere que “o diálogo em forma de pastiche com a tradição e sua autoridade, representada por Diderot e sua assertiva quanto ao valor dos versos do poeta” (ORNELLAS, 2013, p. 03). Embora o crítico faça uma boa leitura do livro, por descuido ele confunde o narrador do romance diderotiano com o protagonista Jacques: “versos que para um leitor de poesia são tão ‘ruins’ – segundo Jacques – quanto os do próprio poeta de Pondichéry.” (ORNELLAS, 2013, p. 03). Isso o privou de meditar sobre a hipótese inicial de *O poeta de Pondichéry*, sugerida por Adília Lopes: “Diderot (ou quem fala por ele em *Jacques le Fataliste*)” (LOPES, 2009, p. 43).

A dificuldade colocada pela obra nos levou a meditar sobre ela. A leitura que Adília faz de uma das histórias de *Jacques, o fatalista, e seu amo* nos conduziu a ler

e compreender melhor tanto o romance diderotiano como o episódio do poeta. Consideramos esse procedimento significativo, pois conseguimos, por meio dele, perceber algumas artimanhas do narrador, bem como identificar que é o narrador, e não Jacques, que conta a história do poeta enviado a Pondichéry. Essa interpretação foi fundamental para que evitássemos um equívoco que prejudicaria em grande medida nossa leitura. Com isso, pudemos indicar que Adília não estava tomando certas liberdades ao sugerir que Diderot estivesse falando no lugar do narrador do romance. Tentamos explicar isso ao comparar as datas mencionadas do episódio com as datas de algumas publicações do filósofo. Embora tenhamos procurado não cair num biografismo estéril, cremos que importou demonstrar que Adília hipoteticamente se apoiou nas datas para incorporar Diderot na sua versão da história.

A enunciação do livro é outro ponto que tentamos elucidar. Normalmente Adília Lopes é considerada uma poetisa lírica. Sabemos que o lirismo diz respeito a um texto que expressa sentimentos e emoções individuais associadas ao “eu” do poeta. Nesse ponto, tivemos que intervir teoricamente, buscando em Eliot e Pessoa elementos conceituais que respondessem à necessidade do enunciador do poemas de *O poeta de Pondichéry*. Como é um personagem que discursa, portanto, uma figura que não se confunde com o “eu” lírico que representaria as confissões de Adília, vimos que havia uma dificuldade. Buscamos solucionar esse impasse ao propor que o poema seria, na verdade, um monólogo dramático. Nesse formato, prevalece uma voz que não se confunde com a do poeta da lírica (da lírica permanece o “eu”; do drama, o personagem como porta-voz). Além disso, o monólogo, na perspectiva de Eliot, exige um projeto ficcional, que se basearia, no caso do livro de Adília, na explicação da origem do personagem ao leitor, que é feito na introdução da obra. Assim, cremos que facilitamos nosso caminho para a leitura dos poemas, uma vez que afastamos a possibilidade de utilizar o conceito “eu lírico”, que provavelmente proporcionaria contradições na nossa leitura.

Finalmente, com a incorporação do monólogo dramático pudemos iniciar a interpretação dos poemas. Tentamos, na medida do possível, identificar analogias entre som e sentido das palavras, bem como analisar o discurso do personagem lírico. Notamos que regularmente o poeta faz uso do que nomeamos de ajuste da comparação ou da metáfora. Esse mecanismo retórico possibilita ao personagem uma avaliação de suas analogias, simulando, assim, um desleixo com os versos de modo semelhante aos “descuidos” com a narração do *Jacques* promovidas pelo narrador do

romance. Além disso, percebemos que a espinha dorsal do livro diz respeito ao intertexto. Desse modo, buscamos identificar as referências e o modo como a intertextualidade é explorada na coletânea.

Por fim, associamos o livro de Adília Lopes ao conceito de “gênio não original”. Como *O poeta de Pondichéry* se sustenta, sobretudo, do texto alheio, apresentando características do que Marjorie Perloff nomeia de “poesia citacional”, indicamos que a obra se insere nessa poética cujo princípio se baseia na não originalidade, no intertexto. Com isso, acreditamos sugerir uma leitura que corresponderia com a natureza de *O poeta de Pondichéry*.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, M. Poema tirado de uma notícia de jornal. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Int. Antonio Candido e Gilda Candido. 20ª ed. 34ª reim. Nova ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 136.

_____. Balada das três mulheres do sabonete Araxá. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Int. Antonio Candido e Gilda Candido. 20ª ed. 34ª reim. Nova ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 150-1.

BAUDELAIRE, C. O vinho dos trapeiros. In: _____. *As flores do mal*. Trad., int. e not. Ivan Junqueira; ap. Marcelo Jacques. Ed. bil. 1ª ed. Ed. esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 350-3. (40 Anos 40 Livros, 6).

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. 4ª reim. São Paulo: Brasiliense, 2011. 271 p. (Obras Escolhidas, 3).

BERARDINELLI, A. As fronteiras da poesia. In: _____. *Da poesia à prosa*. Org. e pref. Maria Betânia Amoroso; trad. Maurício Santana Dias. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 13-6. (Ensaio, 20).

CALVINO, I. Denis Diderot, Jacques le fataliste. In: _____. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. 1ª ed. 6ª reim. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 113-8.

CAMPOS, A. Luxo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33431/luxo>>. Acesso em: 22 de Ago. 2019. Verbete da Enciclopédia. Acesso em: 2 mai. 2019.

DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad., apr. e notas Magnólia Costa Santos. 1ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. 253 p.

_____; d'ALAMBERT, J. R. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Org. Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza; trad. Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza; apr. ger. Pedro Paulo Pimenta; pref. Maria das Graças de Souza ["Círculo dos conhecimentos"] e Franklin de Mattos ["Árvore do saber"]. 1ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2015. 350 p. v. I.

_____. *O sobrinho de Rameau*. In: VOLTAIRE; _____. *Dicionário filosófico* [Voltaire]. *Carta sobre os cegos para uso dos que veem. Adição à carta precedente. O sobrinho de Rameau* [Diderot]. Trad. [de Voltaire] Bruno da Ponte, João Lopes Alves e Marilena de Souza Chauí; trad. e not. [de Diderot] Marilena de Souza Chauí e Jacó Guinsburg. 1ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 261-304. (Os Pensadores, [?]).

DIOGO, A. L.; SILVESTRE, O. M. Entrevista com Adília Lopes. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 18-23, mai. 2001.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: _____. *De poesia e poetas*. Trad. e apr. Ivan Junqueira. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 122-39.

FALEIROS, A. Refrações sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. In: MALLARMÉ, S. *Um lance de dados*. Int., org. e trad. Álvaro Faleiros; pref. Marcos Siscar. Ed. bil. 1ª ed. Cotia (SP): Ateliê, 2013. p. 25-33.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni [texto] e Dora Ferreira da Silva [poemas]. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349 p. (Problemas Atuais e Suas Fontes, 3).

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira; sel. e pref. Sônia Queiroz. 1ª ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010. 167 p.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1.986 p.

INIMIGO RUMOR. Rio de Janeiro: 7 Letras, v. 1, n. 10, 2001. p. 05-38.

JORGE, L. N. *O fatalista de Diderot: uma adaptação para o teatro*. In: _____; BRILHANTE, M. J. (Org.). *O fatalista de Diderot*. 1ª ed. Lisboa: Moraes Ed., 1978. p. 125-200. (Margens do Texto, 4).

JÚDICE, N. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. 105 p.

KURY, M. G. Píton. In: _____. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 324-5.

LOPES, A. *Dobra: poesia reunida: 1983-2007*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. 684 p. (Documenta Poetica, 127).

_____. *O poeta de Pondichéry*. In: _____. *Dobra: poesia reunida: 1983-2007*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 41-57. (Documenta Poetica, 127).

_____. *Manhã*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. 133 p. (Poesia Inédita Portuguesa, 143).

_____. *Antologia*. Org. Carlito Azevedo; posf. Flora Sússekind. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002. 237 p. (Ás de Colete, 2).

_____. *Caras baratas: antologia*. Sel. e posf. Elfriede Engelmayer. 1ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2004. 201 p. (Poesia, [?]).

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. posf. e not. José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. 2ª reim. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2015. 236 p. (Espírito Crítico, 5).

MÃE, V. H. Antologia breve da nova poesia portuguesa. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 9, p. 03-29, nov. 2000.

MALLARMÉ, S. *Um lance de dados*. Int., org. e trad. Álvaro Faleiros; pref. Marcos Siscar. Ed. bil. 1ª ed. Cotia (SP): Ateliê, 2013. p. 83-103.

MARTELO, R. M. Adília Lopes: ironista. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12572>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

MARTINS, E. (ed.; org.). *Manual de redação e estilo* [do jornal *O Estado de S. Paulo*]. 1ª ed. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1990. p. 351.

MARTINS, F. C. (ed.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. 1ª ed. São Paulo: Leya, 2010. 967 p.

MATTOS, F. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 159 p. (Ensaio, 9).

MAURO, F. *Expansão europeia: 1600-1870*. Trad. Maria Luiza Marcílio. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 1980. 367 p. (Nova Clío, 27).

ORNELLAS, S. Poesia e valor em *O poeta de Pondichéry* de Adília Lopes. *Anais do I Congresso de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia*. [?], Bahia, [s. n.], [s. v.], p. [01-8], 2013. Disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31768553/Poesia_e_valor_em_Adilia.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1498849730&Signature=P5%2BIRPd%2FPn3UZ9Q6G5Fnck75HTk%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPoesia_e_valor_em_O_poeta_de_Pondichery.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2017.

PEDROSA, C. Entrevista de Adília Lopes. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro/São Paulo, ed. especial, n. 20, p. 96-108, 2008.

PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. 1ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. 314 p. (Humanitas, [?]).

PESSOA, F. [Os graus da poesia lírica]. In: _____. *O barqueiro anarquista e outras prosas*. Sel. e int. Massaud Moisés. 1ª ed. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1988. p. 175-7.

_____. [Todas as cartas de amor são]. In: _____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 497.

QUEIRÓS, L. M. O que foi feito dos poetas revelados nos anos 80 pelos *Anuários* de Poesia da Assírio? *Público*, Lisboa/Porto, 30 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/03/30/culturaipsilon/noticia/o-que-foi-feito-dos-poetas-revelados-nos-anos-80-pelos-anuarios-de-poesia-da-assirio-1630266>>. Acesso em: 2 mai. 2019.

QUEIROZ, E. *Crônicas e cartas*. Apr. e sel. João Bigotte Chorão. 1ª ed. Lisboa: Verbo, 1972. 163 p. (Biblioteca Básica Verbo, 99).

ROZÁRIO, D. [Entrevista com] Adília Lopes. In: _____. *Palavra de poeta, Portugal: entrevista com os maiores poetas portugueses de hoje e breve antologia de seus poemas*. Nota int. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização portuguesa, 1994. p. 359-62.

SANTOS, M. C. Apresentação. In: DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad., apr. e notas Magnólia Costa Santos. 1ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 09–12.

SILVESTRE, O. M.; SERRA, P. (Org.). *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Coimbra: Angelus Novus; Lisboa: Cotovia, 2002. 664 p.

STAËL, M. Capítulo XI: Do espírito de conversação. In: _____. *Da Alemanha*. Trad. e apr. Edmir Missio. 1ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2016. p. 65-74.

SÜSSEKIND, F. Com outra letra que não a minha. In: LOPES, A. *Antologia*. Org. Carlito Azevedo e posf. Flora Sússekind. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002. p. 203-23. (Ás de Colete, 2).

WILSON, A. M. *Diderot*. Trad. Bruna Torlay; int. Roberto Romano e Jacó Guinsburg. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 995 p. (Perspectivas, 27).

Bibliografia Consultada

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. Ed. bil. 2ª ed. São Paulo: 34, 2017. 232 p.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 214 p.

DIDEROT, D. *O passeio do cético ou As alamedas*. Trad., ap. e not. Maria das Graças de Souza; rev. trad. Andréa Stahel M. da Silva. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2005. 173 p. (Breves Encontros, 15).

_____. *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*. In: VOLTAIRE; _____. *Dicionário filosófico [Voltaire]. Carta sobre os cegos para uso dos que veem. Adição à carta precedente. O sobrinho de Rameau [Diderot]*. Trad. [de Voltaire] Bruno da Ponte, João Lopes Alves e Marilena de Souza Chauí; trad. e not. [Diderot] Marilena de Souza Chauí e Jacó Guinsburg. 1ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 223-51. (Os Pensadores, [?]).

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., org., ap. e not. Franklin de Mattos. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 195 p. (Cinema, Teatro e Modernidade, 9).

FALLEIROS, F. N. Sobre a crítica literária dos Salões: Diderot e Baudelaire. In: FREITAS, V.; DUARTE, R.; CECCHINATO, G.; SILVA, C. V. (orgs.). *Gosto, interpretação e crítica*. 1ª ed. Belo Horizonte: ABRE, 2015. p. 94-109. v. I.

GUINSBURG, J. *Denis Diderot: o espírito das “luzes”*. 1ª ed. Cotia (SP): Ateliê, 2001. 125 p. (Vidas e Ideias, 3).

HOMERO. *Hino homérico a Apolo*. Int., trad., com. e not. Luiz Alberto Machado Cabral. Ed. bil. 1ª ed. Cotia (SP): Ateliê Ed.; Campinas: Ed. Unicamp, 2004. 362 p.

MORETTO, F. O paradoxal Denis Diderot. In: _____. *Letras Francesas: estudos da literatura*. 1ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1994. p. 17-26. (Ariadne, [?]).

RICARDO, M. F. As máscaras do narrador realista: uma leitura de Jacques le fataliste de Denis Diderot. 2009. 138 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102367/ricardo_mf_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 mai. 2019.

SARAIVA, J. A.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 6ª ed. corrig. e atual. Porto: Porto, [19--]. 1.134 p.

SILVA, E. A. O romance em desconstrução: inovação e experimentação em Jacques le fataliste et son maître. 2017.163 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/151003/silva_ea_dr_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 2 mai. 2019.

SZONDI, P. II. Denis Diderot: teoria e práxis dramática. In: _____. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Trad. Luiz Sérgio Repa; ap. Sérgio de Carvalho. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 85-134. (Cinema, Teatro e Modernidade, 8).

Iconografia

ANÔNIMO. Vue des Magasins de la Compagnie des Indes à Pondichéry, de l'Amirauté et de la Maison du Gouverneur. 1 original de arte, aquarela sobre água-forte. 28,8 x 44,8 cm. Acervo do Musée Du Quai Branly Jacques Chirac. Disponível em: <<http://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/692884-vue-des-magasins-de-la-compagnie-des-indes-a-pontichery-de-lamiraute-et-de-la-maison-du-gouverneur/page/1/>>. Acesso em: 2 mai. 2019.

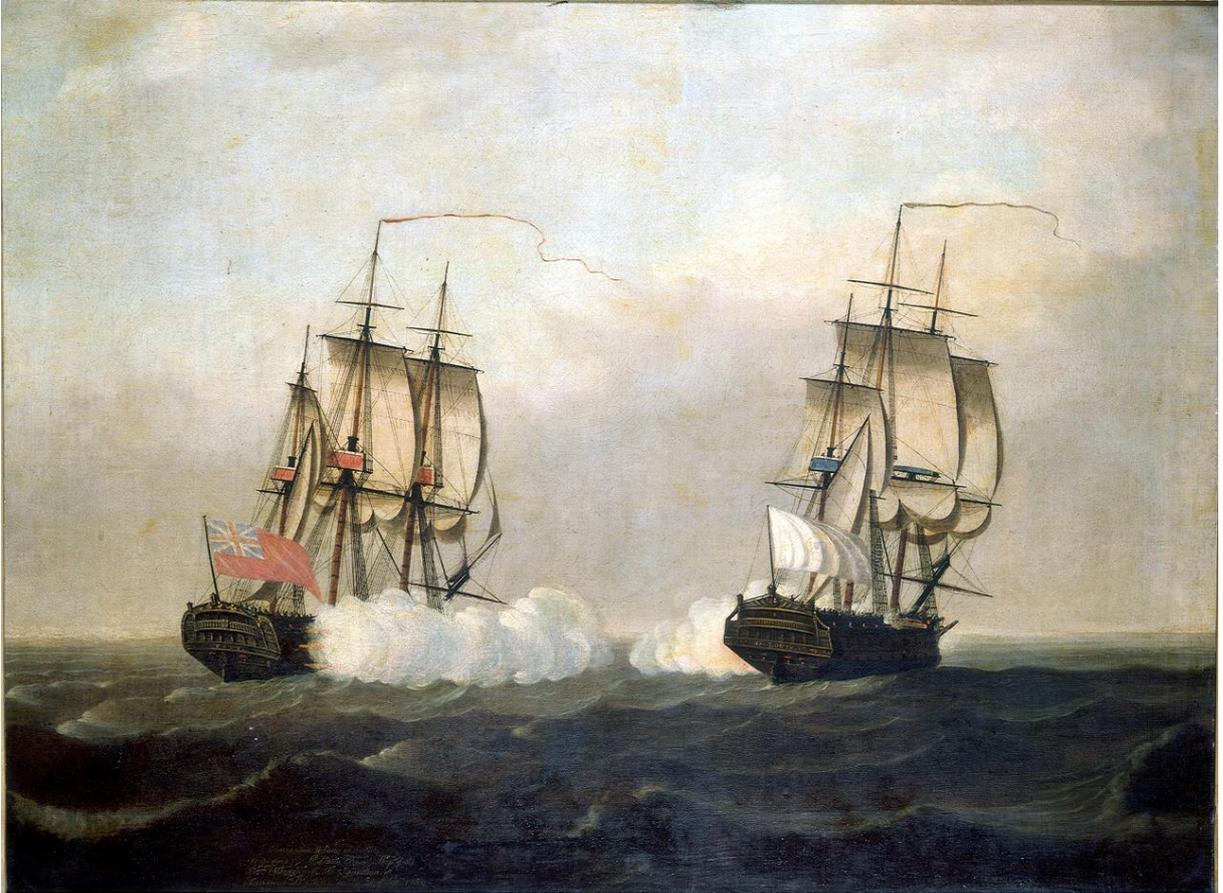
DUNN, L. The 'Pit' Engaging the 'St Louis', 29 September 1758. 1 original de arte, óleo sobre tela. 815 x 1015 mm. Acervo do Royal Museums Greenwich. Disponível em: <<https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/11877.html>>. Acesso em: 2 mai. 2019.

FAC-SIMILE de la page 66 de la première ébauche de "Un Coeur simple", edition Conard des Oeuvres Complètes, JPEG. Altura: 1,620 pixels. Largura: 1,251. 544 KB. Formato JPEG. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Flaubert_-_Trois_Contes,_page_66.jpg>. Acesso em: 2 mai. 2019.

ANEXO A – Vue des Magasins de la Compagnie des Indes à Pondichéry, de l'Amirauté et de la Maison du Gouverneur



ANEXO B – *The 'Pit' Engaging the 'St Louis', 29 September 1758*



ANEXO D – Luxo

