

## RESSALVA

Atendendo solicitação do autor, o texto completo desta dissertação será disponibilizado somente a partir de 05/03/2020.



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. Concluímos, 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 escolares<sup>1</sup>. Graças a esse talento natural e a uma frase de James Joyce<sup>2</sup>, 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 casa<sup>3</sup>.

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

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

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

<sup>3</sup> 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 poemas<sup>4</sup>.

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 frequência<sup>5</sup>. 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

---

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

<sup>5</sup> “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 publicitários<sup>6</sup> ou das notícias de tabloides<sup>7</sup> 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 literário<sup>8</sup>.

### 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

---

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

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

<sup>8</sup> 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 setenta<sup>9</sup>, 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 poesia<sup>10</sup>.

## 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.

---

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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 literatura<sup>11</sup>. 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”<sup>12</sup>, 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!

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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”<sup>13</sup>. 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.

---

<sup>13</sup> 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.

## 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](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](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](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](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Flaubert_-_Trois_Contes,_page_66.jpg)>. Acesso em: 2 mai. 2019.