



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

Valéria Fernanda Ribeiro Valandro

O arquiteto do caos:
utopia e distopia na poesia de Ademir Assunção

São José do Rio Preto
2024

Valéria Fernanda Ribeiro Valandro

O arquiteto do caos:
a utopia e a distopia na poesia de Ademir Assunção

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

Orientadora: Prof^a Dr^a Susanna Busato

São José do Rio Preto
2024

V136a

Valandro, Valéria Fernanda Ribeiro

O arquiteto do caos: : utopia e distopia na poesia de Ademir Assunção / Valéria Fernanda Ribeiro Valandro. -- São José do Rio Preto, 2024
209 p.

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

Orientadora: Susanna Busato

1. Ademir Assunção. 2. Poesia. 3. Utopia. 4. Distopia. 5. Modernidade. I. Título.

Valéria Fernanda Ribeiro Valandro

O arquiteto do caos:
a utopia e a distopia na poesia de Ademir Assunção

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

Orientadora: Profa. Dra. Susanna Busato

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Susanna Busato (Orientadora)
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte Oliveira
PUC - São Paulo

São José do Rio Preto
13 de novembro de 2024

Às minhas famílias, de onde vim e para onde fui.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.670478/2022-00. Esse auxílio permitiu a dedicação exclusiva à pesquisa, de 2022 ao início de 2024, o que certamente fez toda a diferença para a qualidade do trabalho e da formação estudantil-profissional.

Agradeço à minha orientadora, Susanna Busato, que me acompanha desde meu último ano na graduação, quando aceitou, com muito entusiasmo, o meu pedido de iniciação científica na área de poesia. Certamente, muitos dos caminhos tomados seriam diferentes sem a sua tutela, talvez até mesmo o objeto deste trabalho seria outro, haja vista que conheci a poesia de Ademir Assunção graças às suas indicações literárias. Como sempre, gostaria de reforçar meus agradecimentos à sua leitura tão atenta, pois, sei – talvez, depois desse processo de estudo, ainda mais – como o ato de ler com zelo é um ato de doação ao outro, um profundo exercício de alteridade.

A todos os professores e funcionários que participaram da minha formação, desde os anos iniciais até o presente momento. Hoje, estando em sala de aula, tenho ainda mais dimensão de como é um trabalho que exige, ao mesmo tempo, endurecimento e ternura, exercício constante e de difícil equilíbrio. Gostaria de agradecer, em especial, aos professores Pablo Simpson Kilzer Amorim, Márcio Scheel e Maria Rosa Duarte de Oliveira pela participação na qualificação e na defesa. Busquei levar em consideração cada observação e acrescentá-la da melhor forma possível, de modo a enriquecer o trabalho. Fico admirada como o contato prolongado com o mundo literário afina a leitura dos textos e do mundo e tive muita sorte de contar com leitores tão sensíveis e generosos.

A todos os meus amigos, que, para não cometer nenhuma injustiça, não nomearei de forma exaustiva, mas que estão ou estiveram presentes na minha vida antes e durante esse processo, contribuindo, das mais diversas formas, para a minha formação pessoal e profissional. Sem dúvidas, a universidade foi um divisor de águas na minha vida, mas posso dizer que tive a felicidade de contar com companhias instigantes e parceiras mesmo antes desse período. Estas, em conjunto com os novos laços que foram sendo gestados desde que entrei na UNESP até o presente momento em que transito pela UNICAMP e por Campinas, lutam ao meu lado contra as misérias do cotidiano e celebram os seus milagres. Agradeço, em especial, à Laura, à Kauani e à Maria, amigas que, apesar das “lonjuras” físicas, tenho sempre perto de mim e com as quais compartilho a vida de forma mais constante.

Às minhas famílias, de onde vim e para onde fui, de sangue e de coração. À minha mãe Raquel, por ser, com toda a certeza, a maior incentivadora dos meus estudos, mesmo quando as possibilidades pareciam limitadas. Todas as minhas conquistas são, na verdade, nossas e fruto do seu exemplo, apoio e amor. Às minhas irmãs, Bruna e Paula, que modificaram e modificam a minha forma de existir no mundo e tornam a vida mais bonita e divertida. Ao Miguel, ao Gabriel, ao Eduardo e à Soraia – e também a todos aqueles que orbitam ao redor dessa família tão singular – que são, para mim, a materialização de lar e alegria, apesar das adversidades externas.

Ao Guilherme, com o qual aprendo, todos os dias, sobre companheirismo. Obrigada por ser meu tão assíduo leitor, amigo e amor. Você é, para mim, a personificação da poesia: dá a ver o mundo sem simplificá-lo. É um mar de delicadezas.

*Era um longo cortejo, uma procissão rara
De vermes corrosivos;
Dir-se-ia que o animal morto ressuscitara
Em milhões de ser's vivos.
(Baudelaire, 1924, p. 90)*

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar a voz distópica e utópica na poesia contemporânea brasileira a partir das obras *A Voz do Ventriloquo* (2012) e *Risca Faca* (2021), de Ademir Assunção. Investiga-se, em especial, o modo como a poética do autor responde ao discurso de crise de seu tempo assim como ao discurso de crise da poesia contemporânea (Siscar, 2010), herança cultural e política da modernidade, cujos sentidos são renovados pela aparente falta de perspectiva – ou de utopia – que paira sob o espírito do tempo. Nesse sentido, a poética de Assunção parece capturar, nas imagens que constrói e na configuração da voz de seu sujeito poético, tanto o estado de inércia melancólica frente às ruínas da modernidade – em um cenário marcado pela catástrofe e pelo caos político, econômico e cultural – quanto um vacilante desejo poético de intervenção sobre o real. Assim, o espaço poético é reivindicado como lugar de dramatização de uma experiência distópica de crise, valendo-se de elementos históricos e políticos da contemporaneidade brasileira para dar forma à heterogeneidade de seu próprio tempo, atravessado pelos resquícios dos projetos falidos modernos, pelas figuras da cultura de massas e por apropriações de diferentes cosmovisões e epistemologias dissidentes, sobretudo a partir das aproximações entre a prática da poesia e do xamanismo. Ao fazer isso, sua poética igualmente figura as tensões e disputas que formam as heranças da poesia brasileira contemporânea: reconhecendo os limites de uma ideia de utopia poética na sociedade, mas igualmente rechaçando a impossibilidade de mobilidade e a pretensa pacificação das pluralidades da poesia. A obra de Assunção reivindica uma utopia imanente de resistência em que a figura do poeta e da poesia assumem um lugar em que a matéria que resta das ruínas do tempo e do espaço são as condições de possibilidade a partir das quais sua poesia se sustenta. Em consonância com essa possibilidade de busca da utopia, os ecos antropofágicos do *paideuma* diverso de Assunção mobilizam, mesclam e projetam a poesia como forma de vida, de confrontação e de assimilação. O exercício de releitura e de incorporação de poetas tão diversos como Piva, Leminski e Cabral traduzem o mecanismo que norteia o seu projeto poético: a relação dialética com seus predecessores não conduz a uma síntese pacificadora, mas sim configura um tecido de idiossincrasias que caracteriza o próprio contemporâneo. Desse modo, a compreensão de utopia não estaria no retorno a uma natureza originária, a um passado primitivo ou a um futuro que rompa com as ruínas modernas que nos fundam, mas sim na arquitetura possível realizada sobre o caos dinâmico desses resíduos para a consolidação de uma abertura e de uma possibilidade de sobrevivência. Esse processo é sintetizado na poesia de Assunção pela imagem do processo de decomposição, na medida em que compreende o caráter cíclico das transformações sociais e poéticas, valorizando a capacidade de recriação a partir do reconhecimento da perenidade como condição de sobrevida orgânica e de uma releitura atenta das heranças que se escolhe como substrato.

Palavras-chave: Ademir Assunção; utopia; distopia.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the dystopian and utopian voices in contemporary Brazilian poetry through the works *A Voz do Ventríloquo* (2012) and *Risca Faca* (2021) by Ademir Assunção. It explores, in particular, how the author's poetics respond to both the discourse of crisis of his time and the crisis discourse of contemporary poetry (Siscar, 2010), a cultural and political legacy of modernity whose meanings are renewed by the apparent lack of perspective—or utopia—that hovers over the spirit of the age. In this sense, Assunção's poetics seem to capture, through the images he constructs and the configuration of his poetic subject's voice, both a state of melancholic inertia in the face of modernity's ruins—within a landscape marked by catastrophe and political, economic, and cultural chaos—and a wavering poetic desire for intervention in reality. Thus, the poetic space is claimed as a place to dramatize a dystopian experience of crisis, drawing on historical and political elements of contemporary Brazil to shape the heterogeneity of its own time, intersected by the remnants of modernity's failed projects, mass culture figures, and appropriations of diverse worldviews and dissident epistemologies, especially through connections between poetry and shamanism. By doing so, Assunção's poetics also embody the tensions and disputes that constitute the legacies of contemporary Brazilian poetry: recognizing the limits of a poetic utopia within society, yet also rejecting the impossibility of mobility and the alleged pacification of poetry's pluralities. Assunção's work claims an immanent utopia of resistance where the poet and poetry occupy a place in which the remnants of time and space become the conditions of possibility upon which his poetry rests. In alignment with this search for utopia, the anthropophagic echoes of Assunção's diverse *paideuma* mobilize, blend, and project poetry as a way of life, confrontation, and assimilation. His re-readings and incorporations of diverse poets such as Piva, Leminski, and Cabral illustrate the mechanism that guides his poetic project: the dialectical relationship with his predecessors does not lead to a pacifying synthesis but rather weaves a fabric of idiosyncrasies that characterize the contemporary itself. Therefore, the understanding of utopia would not lie in a return to an original nature, a primitive past, or a future that breaks away from the modern ruins that underpin us, but rather in the possible architecture built upon the dynamic chaos of these remnants to consolidate an opening and a possibility of survival. This process is synthesized in Assunção's poetry through the image of decomposition, as it grasps the cyclical nature of social and poetic transformations, valuing the capacity for recreation based on an acknowledgment of permanence as a condition for organic survival and a mindful re-reading of the heritages chosen as a substrate.

Keywords: Ademir Assunção; utopia; dystopia.

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. Breve panorama sobre a vida e obra de Ademir Assunção	21
2.1. Ademir Assunção: vida, obra, sua geração e suas heranças	21
1.2. A linguagem e a organização de A voz do ventríloquo e Risca Faca	35
3. Estudo dos termos “utopia” e “distopia”	41
3.1. O mito de Pandora	42
3.2. Idade Dourada, Jardim do Éden e Utopia	44
3.3. Gênese da palavra utopia: a obra de Thomas More e seu contexto sócio-histórico	47
3.4. Utopia e o contexto brasileiro: a edificação de paraísos excludentes	51
3.5. Quando está a utopia?	56
3.6. Estamos no tempo da pós-utopia?	65
3.7. A ruína do projeto utópico da modernidade e o surgimento da distopia	72
3.8. A imagem distópica da história: de Benjamin a Assunção	80
4. Espaço	94
4.1. Ruínas	96
4.2. Corpo	110
4.2.1. Vozes	118
3.3. Caminhos	125
5. Tempo	134
5.1. Contemporâneo	135
5.2. Dia vs. Noite	146
5.3. Eternidade vs. Perenidade	155
6. Poema	161
6.1. O lugar do poeta e do poema	161
6.2. Decomposição	175
7. Considerações finais	199
Referências	203

1. Introdução

A ideia de fim do mundo como *topos* da ficção ocidental não é recente. São inúmeras as narrativas que exploram esse cenário, de modo a imaginar o momento da iminência do fim, as razões que levaram a esse acontecimento e, também, a possibilidade de vida após a catástrofe. Essas fabulações, guardadas as suas especificidades, respondem a acontecimentos determinantes de sua historicidade. Eventos recentes como a crise sanitária mundial causada pelo coronavírus, que teve início em 2019 e transformou-se em pandemia em 2020, e a crise ambiental, resultado da lógica extrativista, propiciam o resgate, na contemporaneidade, desse *topos*. Com isso, narrativas que figuram sobre essa possibilidade parecem ganhar um novo apelo, ainda que por razões diversas, tais como: compreender (ou, talvez, nomear) os eventos da realidade por meio da ficção e/ou refugiar-se da realidade por meio dela, estar resguardado do horror real pelo horror imaginário.

A relação entre a ficção especulativa mais pessimista e esse pânico contemporâneo com o porvir fizeram com que a célebre frase “É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”, de Fredric Jameson, reiterada por Mark Fisher¹ (2020), se tornasse uma espécie de aforismo que sintetiza o nosso tempo. Vale dizer, no entanto, que nomes como Donna Haraway² – cuja obra vislumbra, por meio da reivindicação da capacidade de imaginar, muitas vezes pela via também da ficção especulativa, maneiras de sobreviver e de superar o antropoceno – imaginam um novo lugar, reabrem a possibilidade de uma utopia, na medida em que se distanciam das fronteiras do imaginário capitalista, de seus próprios paradigmas.

Esse debate, que se vale, frequentemente, da ficção especulativa, parece reatualizar a dicotomia dos subgêneros “utopia” e “distopia”. No imaginário comum, esses termos evocam noções antagônicas que são associadas, respectivamente, a um universo deslumbrante e a um mundo detestável. Embora essas associações não surjam arbitrariamente, conservando, em alguma medida, traços semânticos desses conceitos, cabe destacar, por exemplo, que essas

¹ Mark Fisher foi um crítico cultural e escritor britânico, conhecido por seu livro *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), que discute como o capitalismo se tornou a única realidade viável, suprimindo alternativas. Ele também escreveu sobre depressão, anarquia, cultura popular e o impacto das tecnologias digitais, mantendo um blog chamado "k-punk". Fisher é lembrado por suas análises incisivas da cultura neoliberal e por tornar a teoria crítica acessível a um público mais amplo.

² Donna Haraway é uma teórica feminista e filósofa americana, conhecida por seu trabalho em teoria feminista, teoria dos ciborgues, estudos de ciência e tecnologia, e ecologia. Professora Emérita na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, Haraway é famosa pelo ensaio "A Cyborg Manifesto" (1985), onde usa a metáfora do ciborgue para explorar as interseções entre tecnologia, biologia e identidade. Em "Staying with the Trouble" (2016), ela propõe novas formas de pensar a coexistência entre espécies em um planeta em crise. Haraway é conhecida por sua escrita provocativa e abordagem interdisciplinar.

palavras não são antônimos perfeitos e tampouco são dotadas de um significado único, podendo remeter a diferentes realidades, verdadeiras e ficcionais. Nesse sentido, é preciso observá-los sob uma ótica não binária que comporte suas nuances e suas especificidades.

De todos os modos, esse momento de crise evoca essas obras e nos coloca – não somente enquanto leitores, mas também como cidadãos de um mundo a ponto de entrar em ebulição – em uma situação de tomada de decisão para a qual parecemos não ter ferramentas para atuar, proporcionando um estado de inércia melancólica³ frente ao fim. A percepção do paradigma como problema, e não apenas como uma questão isolada, tem impulsado o campo político, intelectual e também artístico no reconhecimento e na valorização de outras epistemologias à margem do pensamento ocidental, que, justamente por serem consideradas excêntricas a essa organização, foram historicamente subjugadas. Assim, grupos outrora excluídos, como os povos originários, especialmente no Brasil, têm ganhado cada vez mais espaço no debate contemporâneo em razão da sua relação com a natureza e com a sua capacidade de resistir, desde a colonização, aos sucessivos “fins de mundo” que os acometeram, resultado de uma política do progresso, que se traduz, como veremos, em barbárie.

De forma específica, para o escopo deste trabalho, o termo “utopia” mostra-se fundamental para pensar a relação entre poética e política. Basta lembrar de um dos textos que sedimenta a compreensão da poesia brasileira após a década de oitenta, o ensaio “Poesia da modernidade: da morte à constelação o poema pós-utópico”, do poeta Haroldo de Campos (1997), no qual o autor estabelece o fim da ideia de utopia ligada à poesia, uma vez que esta estaria intimamente relacionada com o impulso de transformação vanguardista e, na impossibilidade contemporânea de novos projetos políticos e artísticos coletivos, a poesia enfrentaria um período pós-utópico, o período pós-vanguarda. Entretanto, trabalhos como o do pesquisador Marcos Siscar (2014) releem o ensaio haroldiano colocando-o em questão. Por meio da desconstrução e da análise minuciosa dos argumentos de Campos, Siscar afirma que o poeta está menos interessado em compreender a poesia de “pós-vanguarda” do que instituir o movimento da Poesia Concreta como uma paradigma para as gerações sucessoras. Essa leitura, que aponta as fissuras de uma questão aparentemente tão bem solucionada por Campos, relança a questão da utopia na poesia brasileira contemporânea, salientando a necessidade de investigá-la de dentro para fora, isto é, em um movimento que a considere em

³ Essa ideia de “inércia melancólica” é muito semelhante à imagem criada no filme “Melancolia” (2011), de Lars Von Trier, em que diante da proximidade de colisão de um planeta com a Terra, os sujeitos se prostram diante da perda irreparável de si e dos outros, já na iminência da catástrofe.

conjunto com os demais momentos da poesia sem, no entanto, impugná-la de pressupostos que, em última instância, apenas reafirmam noções já consolidadas.

Nesse sentido, o objeto deste trabalho é a poética do poeta contemporâneo Ademir Assunção, em especial, dos livros *A voz do ventríloquo* (2012) e *Risca Faca* (2021)⁴. Trata-se de dois livros recentes de um autor com trinta anos de trajetória poética. Vale ressaltar que certos aspectos que aqui nos chamam a atenção já estão presentes anteriormente nos primeiros livros de Assunção, desde um estilo marcado pela aproximação de heranças poéticas conflituosas e heterogêneas –que vão dos poetas concretos, especialmente a dos irmãos Campos, às singularidades de Paulo Leminski, Roberto Piva e João Cabral de Melo Neto, para citar apenas os principais– até o interesse por figuras marginalizadas que habitam as cidades, passando pelas referências ao xamanismo, pelos elementos da Indústria Cultural e por uma postura combativa para com a política, o fanatismo religioso, o elitismo cultural e a indiferença ou distanciamento da poesia em relação ao mundo. No entanto, parece ser a partir de *VV* que tais características ganham contornos decisivos e consequentes ao colocar no centro das atenções a dramatização do contemporâneo como um estado de coisas em caos, ou, ao menos, em crise.

É preciso destacar que as obras supracitadas são marcadas pela inextricabilidade entre poética e política, cujos contextos de publicação flagram momentos críticos da história brasileira recente, a saber, o começo da crise política que culminaria no golpe⁵ sofrido pela ex-presidenta Dilma Rousseff em 2016 e o posterior governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, de 2019 a 2022, cuja necropolítica⁶ provocou inúmeras mortes no período pandêmico e o aumento do desmatamento e do massacre de povos originários, contribuindo, a nível nacional, para o cataclisma global. Essa relação poético-política não se limita, porém, aos desdobramentos políticos específicos do Brasil, mas reflete sobre o lugar da poesia e seu “fora” (um cenário apocalíptico) e sobre as possibilidades de lidar com essas questões de “dentro” e de “fora” do espaço poético. Ou seja, tanto *VV* quanto *RF* dialogam diretamente com temas e figuras da atualidade brasileira e internacional à época de suas publicações, e

⁴ Doravante *VV* e *RF*, respectivamente.

⁵ Para mais informações sobre o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff: *Impeachment de Dilma Rousseff marca ano de 2016 no Congresso e no Brasil* — Senado Notícias. Acesso em 30 de janeiro de 2024.

⁶ Conceito criado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, introduzido em seu livro *Necropolitics*, de 2003. Trata-se de uma abordagem crítica que examina as formas como o poder político pode se manifestar na gestão da vida e da morte. Tem sido apropriado nos estudos sobre os desdobramentos políticos do governo de Jair Bolsonaro, a exemplo do artigo “Necropolítica e governo Jair Bolsonaro: repercussões na seguridade social brasileira”, publicado em 2021, das autoras Daniela Ribeiro Castilho e Esther Luíza de Souza Lemos. Disponível em: SciELO - Brasil - Necropolítica e governo Jair Bolsonaro: repercussões na seguridade social brasileira. Acesso em 31 de janeiro de 2024.

dialogam, dessa maneira, com uma tendência discursiva dessa mesma atualidade, ao evocar certa retórica distópica e apocalíptica para pensar esse mesmo tempo. Mas isso não é tudo: talvez o que haja de mais produtivo, ao analisarmos ambos os livros comparadamente, diz respeito a dois outros aspectos.

O primeiro aspecto é o de que, para além dessa atualidade arraigada ao presente, a distopia proferida pela poética de Assunção é apresentada como ruínas de um projeto mais amplo de uma utopia moderna e racionalista, em franca decadência e implosão, mas que constitui o paradigma a partir dos quais estamos situados como herdeiros: nesse sentido, a dicção profética de Assunção reivindica uma retórica da crise que o aproxima de grandes autores da modernidade, como Baudelaire, e pensadores do desastre do século XX, como Walter Benjamin, ainda que atualize esse mesmo discurso, valendo-se da apropriação de mitos da cosmovisão de povos originários, e das mais diversas alusões à cultura popular e industrial.

O segundo aspecto é o de que, ao figurar a situação desoladora de seu lugar e de seu tempo, Assunção configura uma distopia poética; no entanto, tanto seu desejo combativo e intervencionista, quanto o modo como o poeta faz do poema um lugar em que, por vezes, a crise parece ser, senão transponível, passível de ser rearticulada e, assim, gerar um renovado deslocamento, são movimentos que deixam entrever uma potência utópica e, em certo sentido, vanguardista, em sua obra. Essa possibilidade, ainda que vacilante e, muitas vezes, apenas latente, não parece ser secundária, mas corresponder tanto a uma resposta direcionada ao campo poético contemporâneo - o que parece indicar um autor integrado e interessado em se posicionar de maneira distinta do que o paradigma “pós-utópico” e a “pluralidade das poéticas possíveis” estipulam como situação do presente - que se vale, para isso, de uma série de heranças poéticas distintas entre si, mas que Assunção reivindica e as integra dialeticamente. Desse modo, a poética do autor dialoga não apenas com sentidos mais profundos de um entendimento do paradigma utópico que herdamos do século XX (bem como herdamos suas consequências), mas também com as discussões mais próximas da história recente da poesia contemporânea nacional.

Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é, a partir das obras *A Voz do Ventriloquo* (2012) e *Risca Faca* (2021), investigar a voz distópica e utópica na poesia contemporânea brasileira, de modo a refletir sobre o lugar do poeta e do poema na contemporaneidade. Por sua vez, os objetivos específicos dividem-se em: i) conceituar os termos “utopia” e “distopia”, integrando-os ao paradigma utópico político e cultural da modernidade e aproximando-os da discussão específica do campo da poesia brasileira contemporânea; ii) contextualizar brevemente a obra de Ademir Assunção em relação à sua geração poética e aos debates

particulares de seu tempo; iii) analisar os poemas das obras selecionadas, a fim de verificar de que maneira o espaço e o tempo dramatizam um lugar de caos, ao mesmo tempo em que elaboram resquícios de um pensamento utópico; iv) verificar como o eu poético se posiciona diante do caos e o reorganiza, ora reivindicando para si uma potência demiúrgica, ora reconhecendo os limites e as fragilidades de sua intervenção; e, por fim, v) refletir, a partir das análises, qual o papel que o poeta coloca para si e para sua poesia, e quais são suas estratégias de transformação ou reformulação diante do caos (político, estético e poético) da contemporaneidade.

No que se refere à organização deste trabalho, a dissertação divide-se em cinco capítulos. O primeiro, “Breve panorama sobre a vida e obra de Ademir Assunção”, procura situar a figura de Ademir como autor e ator cultural relevante para a cena poética nacional há três décadas e, assim, localizar as principais características pertinentes em algumas de suas principais obras anteriores aos livros analisados. Trata-se de uma tentativa de organizar, ainda que brevemente, as principais características e linhas de força de sua obra, bem como seus principais debates críticos e poéticos, o que contribui para entendermos quais lugares ocupam *VV* e *RF* na trajetória de Assunção e quais dessas linhas de força ambas as obras retomam e aprofundam poeticamente.

No segundo, “Estudo dos termos ‘utopia’ e ‘distopia’”, traçaremos teoricamente o caminho da dissertação, partindo do conceito de utopia – razão pela qual o mito de Pandora e as ideias de Idade Dourada e Jardim do Éden são resgatadas e posteriormente associadas à obra *Utopia, de 1516*, de Thomas More – e, também, das suas posteriores modificações que culminam na distopia, a fim de complexificar a compreensão dos termos (entendidos, comumente, apenas em uma perspectiva dicotômica), além de, simultaneamente, assinalar como eles se inserem em debate maior: o novo paradigma temporal e espacial da modernidade e as suas implicações no âmbito da arte. Desse modo, foi necessária a discussão sobre o respectivo projeto moderno, bem como os seus desdobramentos, especialmente no que se refere ao entendimento do conceito de história (e, também, dos elementos que a ele estão associados), o que exigiu leituras como *A modernização dos sentidos* (1998), de Gumbrecht, e *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos* (1979 [2006]), de Koselleck, além da revisitação dessa discussão no ensaio “Sobre o conceito de história” ([1940]1985), de Benjamin. Após esse movimento, focalizamos a questão no âmbito da poesia, motivo pelo qual dialogamos com o debate crítico de Paz, sobretudo embasados na sua obra *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda* ([1974]1982), e Campos, especialmente fundamentados em seu ensaio *Poesia da modernidade: da morte da arte à*

constelação o poema pós-utópico ([1984]1997), autores que refletem sobre as reverberações da modernidade na poesia contemporânea. No caso de Campos, há a aproximação da ideia de modernidade e utopia a partir da sua leitura do que viria a ser o “destino” da poesia, a ideia de poesia pós-utópica. Essa discussão será resgatada e discutida por estudiosos como Siscar, que, no ensaio “O tombeau das vanguardas: a pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo” (2014), retoma a argumentação haroldiana e a percebe como uma espécie de monumento inescapável para a crítica da poesia contemporânea, especialmente para pensar o paradigma da utopia.

Os capítulos subsequentes, do terceiro ao quinto, denominados, respectivamente, “Espaço”, “Tempo” e “Poema” dedicam-se à análise da poética de Assunção, cuja leitura crítica que fazemos está alinhavada às discussões apresentadas. No capítulo três, “Espaço”, uma imagem que se apresenta de modo reiterativo (ainda que sob um guarda-chuva semântico variado, e que não se limita apenas ao léxico, mas se apresenta, também, na forma do poema, como veremos nas análises) é a “ruína”, aparente resposta poética-política ao projeto de modernização, cujo efeito é o de acúmulo de restos. Ao invés de envolvê-los pelo manto do progresso, de forma a ocultar, por trás de uma fachada moderna, os escombros que a edificam, que qualquer sopro sísmico pode derrubar, o poeta vale-se do fragmento e, a partir de sua incorporação, constrói o seu poema, de modo a recoser, no tecido do texto, tal qual o manto de Arthur Bispo do Rosário⁷, cuja imagem é resgatada no poema “Parapsicologia da decomposição”, de Assunção, presente no livro *Risca Faca*. Esses escombros, porém, não se limitam à paisagem, ao ambiente externo pelo qual o eu poético caminha, mas podem ser percebidos, também, no seu próprio corpo e nos corpos que ele observa. Nesse sentido, a imagem do desmembramento é recorrente na poética de Assunção e pode ser lida, de um lado, como resultado da violência do projeto de modernidade, cujo ápice é materializado, em muito de seus poemas, tais como: “Sol negro & cabeças cortadas” (2012), “Fábula do homem bomba” (2021), nos efeitos da guerra; de outro lado, como parte inerente do rito xamânico⁸, pois a figura do xamã parece ser evocada pelo poeta, tanto pelas menções diretas e indiretas aos povos indígenas, quanto pela associação do eu poético-poeta a uma espécie de

⁷ O “Manto da Apresentação” é uma obra do artista sergipano Arthur Bispo do Rosário, feita a partir de diversos materiais com a intenção de condensar a vida do artista para apresentá-la a Deus no dia do Juízo Final. Para mais informações, acessar: Sem Título [Manto da apresentação] | Enciclopédia Itaú Cultural (itaucultural.org.br).

⁸ Nesse sentido, vale lembrarmos do estudo das diversas práticas xamânicas em diferentes contextos geográficos, compilado no livro *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (2020), de Mircea Eliade, em que o autor percebe, como traço constitutivo de muitas tribos em seus ritos, a imagem do desmembramento do corpo do xamã, efeito produzido pelos alucinógenos usados nessas cerimônias.

intermediário entre o divino e o humano, como buscaremos evidenciar, mais detalhadamente, quando tratarmos das “Vozes” na poesia de Assunção.

Apesar da percepção dos fragmentos residuais da modernidade, tanto no espaço, quanto no corpo (cuja leitura isolada poderia produzir uma percepção somente distópica do ambiente e do sujeito que o habita), e, de forma mais precisa, em razão da apropriação e incorporação desses estilhaços (o que exige a análise de fraturas e a consideração dessas linhas disformes para a composição de um novo objeto), a poesia de Assunção apresenta as fissuras pelas quais se pode reimaginar o lugar habitado, seja ele externo (o espaço enquanto ambiente) ou interno (a identidade do eu poético). Dito de outro modo, a reivindicação da fração (ou, melhor, das diversas frações) em lugar do todo unitário permite trilhar, nas aberturas já existentes, caminhos que não desconsideram o caos, mas que o percorrem, o reorganizam, o deslocam, conduzindo-os para, talvez, o verdadeiro gesto utópico: a busca, o movimento. Não por acaso, nesse momento das análises ficam evidentes a retomada das heranças de Piva - tanto pela caoticidade urbana, quanto pela evocação xamânica - e de Leminski - pelo questionamento da ideia de planificação urbana e da presença de outros devires vindos das margens e das fissuras da cidade -: em certo sentido, assim como a articulação de restos parece ser a aposta da poética de Assunção para reorganização do caos, o mesmo parece acontecer com elementos da tradição poética, o que promoverá renovadas consequências em sua obra, discutidas sobretudo ao fim da dissertação.

No capítulo quatro, intitulado “Tempo”, procuramos desenvolver a questão do contemporâneo por meio de dois modos distintos, embora complementares: por um lado, pelas categorias “utopia” e “distopia”, que se relacionam intimamente com o momento histórico que lhes é contemporâneo; e, por outro lado, o caráter recente das obras de Assunção, cuja publicação foi feita nas duas primeiras décadas deste século. Vale destacar que a contemporaneidade de sua poesia não está restrita apenas ao aspecto temporal de publicação das obras, mas se apresenta, também, na escolha de seus interesses poéticos, uma vez que o autor elege e responde a questões dramáticas de seu presente, perceptíveis em poemas do livro *Risca faca* (2021) como, por exemplo, “Marielle Franco”, que resgata o brutal assassinato da ex-vereadora de esquerda, “O reino da picaretagem universal”, que se refere aos escândalos político-religiosos da igreja Universal do Reino de Deus, e “Um idiota no meio do caminho”, que alude às falas e aos comportamentos considerados torpes do ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, cuja duração do mandato foi de 2019 a 2023. Mas há algo a mais: o contemporâneo não se confunde exatamente como atualidade (Siscar, 2010) e, apesar desta seção apontar para nomes reconhecíveis da história recente do país, a poética de Assunção

também aponta para o caos ligado à tentativa de se dar contorno ao próprio tempo em que se vive.

Outro aspecto que chama a atenção é o protagonismo dado pelo poeta à noite e o modo como ela é trabalhada em sua obra, que reforça alguns aspectos do senso comum em relação ao cenário noturno (como período propício para a violência, por exemplo), ainda que produza deslocamentos sobre a sua compreensão (uma espécie de “violência justa”, revolta dos vencidos). Essa escolha, em certo sentido, é análoga à eleição dos restos, das ruínas em face da civilização moderna: no tempo, o eu poético elege a noite em oposição ao dia. A imagem diurna associa-se, na poética de Assunção, à ideia civilizatória de racionalidade, de iluminação, de razão e de progresso, articulada ao paradigma moderno do tempo histórico progressivo, elementos postos em crise e colocados em questão pela obra do autor, que, por esse motivo, adere à noite, momento em que a higienização articulada pelo dia perde força e, assim, o que está à sombra se revela: a verdadeira sujeira provocada por esse processo de limpeza.

Para finalizar as reflexões sobre o tempo, o último aspecto a ser observado é a tensão entre as ideias de eternidade *versus* perenidade, especialmente no âmbito da poesia (e, de forma mais ampla, da arte). Como observa a poeta Claudia Roquette-Pinto no prefácio de *RF* Assunção, 2021, p. 6), Assunção, em muitos de seus poemas, assinala para a possibilidade de longevidade da arte em contraposição à curta duração da vida, alusão ao aforismo *ars longa, vita brevis*. No entanto, o autor mostra-se consciente do fato de que, se a arte pode resistir ao tempo, nem toda a arte sobrevive a ele, e, a partir disso, tenta compreender o seu papel como poeta e o espaço da sua poesia como possível legado à posteridade, a fim de reivindicar o papel de construtor ativo, ainda que reconheça as suas limitações, dos caminhos da poesia contemporânea brasileira. Procuraremos explorar, portanto, o lugar do poema e do poeta no contexto da poesia contemporânea, de modo a verificar a oscilação entre essas duas instâncias, ou seja, em momentos de potência (em que se vislumbra a possibilidade de novos caminhos, de novas utopias) e de impotência (em que um cenário sem alternativas se impõe, a edificação de uma distopia), sobretudo em razão da aparente perda de espaço do discurso poético em prol dos discursos da mídia, da publicidade, da religião, que, em última instância, reitera a ideia de consumo como norma, de modo a marginalizar tudo aquilo que não se subordine a essa lógica mercantilista, como a linguagem poética.

Por fim, se a poética de Assunção, ao elaborar modos de figurar e pensar a propósito do caos do tempo e do espaço a que estamos confinados, parece eleger os restos - seja os restos da modernidade, da civilização, mas também das possibilidades poéticas - como

situação dramática do estado de coisas, é a partir dos restos que sua poesia parece reconhecer a possibilidade de modificação. Esse modo de entendimento parece corresponder ao que nomeamos de uma utopia imanente, expressão paradoxal que concilia, de um lado, a potência transcendental de um horizonte, e, de outro, o reconhecimento da substância das coisas, dos limites da matéria e das ações a serem tomadas. Mas parece ser a partir do reconhecimento dessa condição que a poesia do autor reivindica sua força arquitetural de mobilização e refazimento: a degradação torna-se condição de possibilidade a partir da ruína e das heranças que nos cabem. Daí o interesse que o autor parece nutrir para a figura do ciclo orgânico da matéria, como aparece exemplarmente elaborado no longo poema que encerra *Risca Faca* (e o último a ser analisado nessa dissertação), intitulado “Parapsicologia da decomposição”. Nele, por meio da apropriação conflitiva da poética cabralina, o poeta adota uma postura antropofágica, ao se alimentar da composição do autor pernambucano (lida como utópica, em razão da sua busca pela imagem clara, pela forma “perfeita”) e simultaneamente colocá-la em questão, decompondo-a e rearticulando-a de acordo com os propósitos do projeto poético de Assunção, como a crítica à violência do real e à higienização da violência pela linguagem. O efeito, também, acaba sendo o de incitar o movimento que está em jogo desde o início das análises: o de se valer da tensão entre ruína e arquitetura, matéria orgânica e inorgânica, racionalidade técnica e erotismo corporal para reimaginar possibilidades imanentes de sobrevivência da matéria do poético.

Ao final da dissertação, elaboramos uma síntese dos aspectos estudados ao longo dos capítulos e indicamos algumas possíveis consequências futuras deste trabalho.

2. Breve panorama sobre a vida e obra de Ademir Assunção

2.1. Ademir Assunção: vida, obra, sua geração e suas heranças

Ademir Gomes de Assunção, mais conhecido como Ademir Assunção, é jornalista, músico, prosador e poeta. Nasceu no interior do estado de São Paulo, na cidade de Araraquara, em 1961, e estreia no campo da poesia com seu primeiro livro, *LSD NÔ*, em 1994. Antes disso, vale ressaltar que Assunção já nutria profundo interesse pela escrita desde a adolescência (quando tinha apenas 17 anos, em 1977, começou a escrever, influenciado pela antologia poética de Robert Frost, poeta norte-americano) e que se forma intelectualmente ainda na década de 1980, ao ingressar no curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL), no Paraná. Foi nessa cidade que se tornou amigo dos poetas Rodrigo Garcia Lopes, Maurício Arruda Mendonça e Mário Bortolotto. Nesse mesmo período, leu autores influentes para sua formação, como Torquato Neto, Augusto de Campos e William Burroughs, além de conhecer, de maneira próxima, nomes do cenário cultural que se tornariam decisivos para seu futuro trabalho artístico e jornalístico, como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Alice Ruiz e, principalmente, Paulo Leminski.

Antes de se solidificar como poeta, Assunção exerceu o ofício do jornalismo cultural ainda na década de 1980, função que ocuparia, juntamente com a de escritor e editor, pelas três décadas seguintes. Grande parte de suas entrevistas estão compiladas no volume *Faróis no caos* (2012)⁹. A propósito do perfil dos entrevistados de Ademir, além dos nomes já citados, chama a atenção a variedade de escritores, sobretudo poetas, bem como compositores e intérpretes da música popular e da canção brasileira: Haroldo de Campos, Roberto Piva, Arnaldo Antunes, Antônio Risério, Claudio Daniel, Chacal, Glauco Mattoso, Luiz Melodia, Hermeto Pascoal, Caetano Veloso, Jorge Mautner, dentre outros¹⁰. O título da coletânea de entrevistas figura uma certa linha de força que dá coerência a essas diferentes personalidades,

⁹ “Jornalismo nunca foi, para mim, apenas um ganha pão. Interessado em vários assuntos, mas especialmente em literatura, poesia e música, logo que consegui meu primeiro emprego percebi que teria a oportunidade de conversar com escritores, compositores, poetas, artistas em geral, e de socializar esses diálogos nas páginas dos jornais e revistas. [...]Essa é uma das coisas que tenho procurado fazer em 28 anos de trabalho profissional: boas entrevistas. Entre as dezenas delas que realizei nos jornais e revistas em que trabalhei (Folha de Londrina, O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde, Marie Claire, Veja São Paulo, IstoÉ), como contratado ou *freelancer*, acredito que as selecionadas para este volume montam um painel, não completo, óbvio, mas bastante significativo de uma parcela da arte e da cultura brasileira da década de 1980 até os dias atuais.” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 10).

¹⁰ Importante frisar que o interesse musical de Assunção desdobra-se como mais um de seus ofícios. O autor teve uma produtiva parceria com Edvaldo Santana ainda na década de 1980, e Itamar Assunção também gravou algumas de suas músicas, “Ausência” e “Ouça-me”, no disco *Intercontinental*, de 1988, sendo, esta última, regravada por Ney Matogrosso no disco *Inclassificáveis*, de 2007. Além disso, Assunção chegou a gravar dois álbuns, até o momento: *Rebelião na Zona Fantasma*, Zona Branca Rebeliões Artísticas (2005) e *Viralatas de Córdoba*, Zona Branca Rebeliões Artísticas (2013).

as quais, por vezes ocupam uma centralidade cultural e popular mais evidente (no caso de Caetano), ou centralidade da poesia brasileira vanguardista (no caso dos Campos), passando por expoentes da geração poética da pós-vanguarda (como é o caso de Leminski e Chacal, por exemplo), músicos de cenas alternativas (Arrigo, Mautner e Assunção) a casos mais radicalmente à margem poética, como Piva e Glauco Mattoso. O que uniria todos eles, para Assunção, diz respeito a uma certa posição atribuída ao artista diante da realidade, por apresentarem “personalidades múltiplas e visões profundas sobre o fazer artístico e sobre outros temas que sempre despertam o fascínio” (Assunção, 2012, p. 11), de maneira que o jornalista não limitava seu interesse aos “já estabelecidos na cena cultural”, mas também aos “muitos que estavam ‘na sombra’, circulando pelas margens, ou completamente esquecidos” (Assunção, 2012, p. 11). A figura dos “faróis no caos”, algo semelhante às “antenas da raça” de Ezra Pound, parece atribuir à arte, nesse caso, mais destacadamente, à arte poética e musical, uma força de elaboração reflexiva, estética e política sobre o próprio tempo, entendido como caos a ser iluminado, ou re-interpretado. No entanto, essa iluminação não parece se dar univocamente: a constelação sugerida por Assunção, heterodoxa e heterogênea entre si, coloca em cena um histórico das complexidades que constituem as linhas de força do campo poético (sobretudo) das últimas quatro décadas. Mais do que entender como se deu a circulação e o ingresso do jornalista no campo da poesia, os diversos nomes entrevistados funcionam como rastros a partir dos quais entendemos a maneira como a poética do autor irá se formar e dialogar com algumas das principais heranças e tensionamentos poéticos e críticos de sua geração.

Como afirma Célia Pedrosa (2015, p. 321), “as questões que mobilizam a crítica de poesia contemporânea podem ser compreendidas como efeito do enfrentamento da heterogeneidade da cena literária”, o que implica “o reconhecimento de que, ao contrário de referir-se apenas a um vínculo unívoco entre uma demarcação cronológica e um conjunto de autores e obras, a situação de contemporaneidade serve para deixar em aberto o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal”. As décadas de 1960 e 1970 estão profundamente ligadas por, de um lado, certa força vanguardista, sobretudo da Poesia Concreta, mas também devedora do modernismo de 22 e de 45 - vale pensar na práxis da poética de Cabral, interessada em uma maneira de entender linguagem poética como produção e construção técnica, em sintonia com as heranças modernas da poesia de Paul Valéry, por exemplo - e, por outro, pela poesia de Pós-Vanguarda e do desbunde, do interesse pelo cômico, pela aproximação irônico-séria com elementos e produtos da Indústria Cultural, pelo corpo e pela aproximação entre vida, desejo e gesto poético, como em Ana C., Cacaso e

Leminski, por exemplo (guardadas as devidas diferenças de cada caso); no entanto, ambas as tendências traduzem-se como modos de pensar ativamente a arte poética diante do fechamento de cerco do período do regime militar no Brasil. Além disso, a contraposição, geralmente utilizada para fins didáticos, não é tão simples: vale lembrar do “salto participante” da Poesia Concreta, ainda em 1961, que aproxima o projeto planificador do concretismo das demandas políticas do momento, o que ficou sintetizado pela pretensa referência de Maiakóvski que o grupo inclui no “Plano Piloto da Poesia Concreta”: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Além disso, o envolvimento e interação entre os concretos e nomes decisivos para o Tropicalismo da década de 1960, como Caetano Veloso, é notório.

De todo modo, o fim do regime militar e a abertura política e democrática no caso brasileiro, assim como as crises derradeiras dos blocos socialistas e, ao mesmo tempo, a proliferação de políticas neoliberais ao redor do globo também produziram renovadas leituras e interpretações sobre o estado de coisas nas décadas de 1980 e 1990, e que não se restringiram ao campo político, econômico e social, mas também alteraram profundamente certa compreensão histórica que o campo cultural passa a ter sobre si mesmo. É o momento em que as propostas estético-políticas dos projetos coletivos vanguardistas já não parecem mais encontrar lugar, ou força de mobilização, e o discurso das pluralidades artísticas e poéticas ganha força, anunciando a convivência heterogênea e múltipla de discursividades e de temporalidades, a força do culturalismo e a impossibilidade de medidas revolucionárias e totalizantes, seja no campo político, epistemológico ou artístico. Como veremos adiante, o texto de Haroldo de Campos a propósito do fim das vanguardas e do início de um período “pós-utópico” contribui para dar forma e corpo a esse diagnóstico do próprio tempo (Siscar, 2014), a despeito das particularidades discursivas e interesses de Campos a esse respeito.

O termo “pós-modernismo” também ganha força, especialmente por nomear uma constatação dupla sobre o presente: Célia Pedrosa (2015, p.322-323) chama a atenção para como o termo passa a ser utilizado tanto de um ponto de vista negativo, como “sinônimo de esgotamento da originalidade e da representatividade que o poético antes exercitava através de obras-primas exemplares em termos simultaneamente nacionais e universais”, quanto de um ponto de vista positivo, “para endossar esse esgotamento do que considera autoritário na noção moderna de arte; e em consequência aceitar a convivência plural em si mesma como índice de vitalidade”. A ambivalência não deixa de carregar, em todo o caso, um modo do discurso crítico entender, por vezes de modo abstrato, certa pluralidade artística e cultural, além de evocar uma certa crise dos regimes poéticos, um desconforto, ou ainda uma “cisma”

para valermos do termo com que Siscar (2010, p. 152) se refere ao “mal-estar teórico, que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea, tanto mais que essa indecisão se constitui como um sentimento compartilhado, o que explica, em parte, o interesse pelas antologias e pelas resenhas periódicas sobre a ‘situação’ da poesia”. Parte desse interesse muitas vezes se efetiva como uma crítica à indecisão ou à “falta” de singularidade próprias de uma geração, que, por sua vez, já não parece poder responder da mesma maneira que certas poéticas do passado a valores como “‘nacionalidade’, ‘subjetividade’, ‘experimentação’, ‘novo’” (Siscar, 2010, p. 152). Um dos exemplos mais conhecidos dessa postura da crítica é a de Iumna Simon, que, em seu artigo de título sugestivo “Sociedade ruim, poesia pior” (1987, p. 105) aponta para uma ideia de catástrofe do panorama atual “do ponto de vista das linguagens poéticas criadas, reduzidas a uma espécie de gíria rotineira, incapazes de se abrir para os múltiplos saberes e as múltiplas linguagens que povoam o horizonte”.

Esse modo problemático de lidar e de conformar certa perspectiva do contemporâneo chega a ressoar criticamente em Ademir Assunção. Paulo Franchetti, em sua resenha “Três livros de poesia - 2001”,¹¹ publicada no “Suplemento Literário de Minas Gerais”, em 2001, apresenta um panorama crítico semelhante ao exposto, e se aproxima do diagnóstico de Iumna Simon. Ao analisar as obras *Trívio*, de Ricardo Aleixo, *A sombra do leopardo*, de Cláudio Daniel, e *Zona Branca*, de Ademir Assunção, Franchetti sugere que a mistura de estilos, derivada de uma apropriação, por vezes, exaustiva dos poetas consagrados, aproximaria-se de um “pastiche estilístico”, como se as obras tivessem sido escritas por um mesmo “supra ou protopoeta, misto de João Cabral, irmãos Campos e Leminski, constituído por combinações variáveis desses elementos. O mesmo suprapoeta que também teria escrito muita da poesia reunida na antologia *Esses poetas* e alguma da que compõe *Outras praias*.” Apesar dessa análise um tanto negativa do que Franchetti parece ler como uma tendência do contemporâneo, perceptível nesses poetas, em especial, na obra de Assunção, o autor afirma que isso se superpõe em um momento posterior, uma vez que “o que fica mesmo na memória da leitura é o que cada um dos livros tem de melhor, de mais característico e bem realizado. E que, embora não seja muito, também não é pouco.” De todo modo, embora pareça modalizar o discurso na última afirmação da resenha, o diagnóstico está longe de ser utópico e evidencia bastante pessimismo no que diz respeito às produções de seu tempo e um lamento pela ausência de autores de outrora, lidos como mais propositivos.

¹¹ Disponível em: [Paulo Franchetti: Três livros de poesia - 2001](#). Acesso em 09 de dezembro de 2024.

Ainda que as referências que Franchetti cita para se referir à mistura do “protopoeta” possam ser, certamente, perceptíveis e decisivas na obra de Assunção, o que já o colocaria como um pertinente representante de uma geração marcada por certo signo do desconforto crítico, para os interesses desta dissertação, as heranças de sua poética contribuem como questões produtivas para que possamos ler sua obra de modo consequente, especialmente no que diz respeito a como sua poética dialoga com ou responde aos discursos e tensões da contemporaneidade, aspecto que ganha visibilidade à medida que investigamos o percurso de sua trajetória autoral por meio da leitura conjunta de seus livros. Não é o caso, contudo, de detalharmos cada uma das obras, uma vez que o recorte do trabalho focalizará apenas dois de seus títulos recentes, *A voz do ventríloquo* (2012) e *Risca Faca* (2017). Ainda assim, parece-nos pertinente revisitar, de maneira breve, alguns momentos-chave de sua trajetória, como forma de situar mais adequadamente os objetos a serem analisados e de estabelecer relações e linhas de força que já estavam presentes anteriormente e passam a ganhar diferentes angulações ou uma renovada centralidade em seus últimos livros.

Já no seu título de estreia, *LSD Nô* (1994), observamos aspectos que colocam em questão muitos dos conflitos do seu contexto histórico e cultural. O texto da orelha, de Alice Ruiz (1994, s.p.), estabelece Assunção como um poeta que demorou para publicar seu primeiro livro: “Existem, por aí, alguns grandes poetas novos que o público ainda não conhece, só porque não tem muita coisa mais difícil, atualmente, do que editar, pelas vias normais, o primeiro livro de poesia”, ao passo que elogia a demora da publicação como consequência do amadurecimento do autor, citando, para isso, a poeta paranaense Helena Kolody: “do longo sono secreto na entranha escura da terra, o carbono acorda diamante”. A imagem também funciona como maneira de figurar as tensões tectônicas de um momento crítico e poético complexo de onde a poética do autor parece se constituir. Logo no primeiro poema do livro, “Palávoras” (Assunção, 1994, p.11), a tentativa de definição de poesia é colocada em equivocação: “Poesia: farra”, e/ou “Poesia: arranjo de palavras. Precisas, como galhos de um ikebana”. A precisão técnica da poesia, aproximada da precisão dos galhos aparados de um bonsai, e a noção de arranjo como produção poética, que aqui se explicita pelo verso “Um poeta precisa de palavra”, quase como uma versão da famosa máxima de Mallarmé, “Poesia não se faz com ideias, se faz com palavras”, funcionam como oposição, no poema, a tudo de que o poeta não precisaria (“Necas de louros, nenhures de trapos, fora ranço, se manda rixa” [...]), isto é, prestígio, cisões ou polêmicas, mas tensiona com a poesia também ser “farra”, diversão dionisiaca, o que reaparece durante o livro. Além disso, a referência à

cultura oriental e a referência dos versos finais (“Um poeta precisa de palavra. / O peixe; nada”) exibem uma forte filiação à poesia de Leminski:

Escrevo. E pronto.
 Escrevo porque preciso
 preciso porque estou tonto.
 Ninguém tem nada com isso.
 Escrevo porque amanhece,
 E as estrelas lá no céu
 Lembram letras no papel,
 Quando o poema me anoitece.
 A aranha tece teias.
 O peixe beija e morde o que vê.
 Eu escrevo apenas.
 Tem que ter por quê? (Leminski, 2017, p. 37)

Em “Sem palavras” (Assunção, 1994, p.30), “palavra é gema? / palavra é clara? / macho ou fêmea? / palavra é fóssil? palavra é cheiro?”, o interesse pela definição da matéria-prima do fazer poético reaparece, dessa vez, numa série de possibilidades que colocam em questão sua natureza: se gema (núcleo central, material bem acabado) ou clara (material circundante que protege um centro), se masculina ou feminina (talvez numa alusão ao que se costuma associar aos arquétipos sexuais, como razão *versus* sensibilidade, por exemplo), se tradição etimológica (“fóssil”) ou experiência sensível (cheiro). Esses pares antitéticos parecem evocar o paradigma de contraposições caras ao fazer poético no período, entre a ideia moderna de técnica e produção de poesia e uma erótica da experiência com a linguagem. A conclusão do poema parece ser a confluência das duas forças: “clara e gema / palavragema / da siamesa gênese / do macho na fêmea”. A valência dupla evocada pelo sujeito poético, em convergência, não exclui certa ambivalência da hesitação: “ângulos convergem / abismos / onde cismado / sismo / insinuo / onde guloso / e nu / me atiro / num mundo sem palavras”. A contraposição entre a “cisma” do sujeito poético - sua dúvida, sua hesitação - e o “sismo”, sua ação sísmica de mobilização tectônica ao lançar-se de corpo todo e nu no mundo parecem traduzir um movimento complexo da poética de Assunção diante do campo poético. Reconhecendo a “cisma” da poesia e o mundo “sem palavras” e sem negar essa hesitação, o cismar permite o gesto “sísmico”, e a imagem do sujeito “nu e guloso” sugere um desejo de apropriação antropofágico, de deglutição do alheio.

Algo dessa tensão vacilante entre a ação e a inação, a mobilidade e a dúvida reaparecem de diversas formas em *LSD NÔ*: no longo poema “Esquizonauta” (Assunção, 1994, p. 31-35), em que a instabilidade da relação amorosa é traduzida por um refrão, “Dias e dias”, que muito lembra a repetição presente no poema “Biroscas Company” de *Risca Faca* (Assunção, 2021, p. 32), como em “tem dias parece tudo para / tem dias parece tudo míngua”;

no poema “Noites em chamas” (Assunção, 1994, p. 13), em que a tensão se dá num corpo fragilizado que ainda consegue produzir algum acontecimento, figurado pelos seguintes versos: “Mesmo rouco todo machucado e quase morto / o fauno / inflama / a face inchada / e crispa / a casca / da lua cheia:/ tudo se incendeia”, ou, ainda, em “Escrito a sangue” (Assunção, 1994, p. 15), em que a potência de ação do sujeito poético é dramatizada em um cenário urbano no qual interage (“ruas escuras / atravessado / eu atravesso / reviro o avesso / nele me meço / olho de lince”) e no qual conflita contra “inimigos”, sem nem sempre levar a melhor (“encaro a face da fera / espelhos se estilhaçam / rasgam minha cara / pago o preço / volto ao começo”), deixando entrever uma retração do movimento anterior.

Além disso, a poesia como “resto”, ou material reduzido ao que não tem serventia para o grande público - como discurso moderno de crise, nos termos de Marcos Siscar (2010) - também irá aparecer no poema “Pó” (Assunção, 1994, p. 48): “sim sou pó / pó de estrela / pó de mico / pó de poesia / este cisco”, algo entre a poeira das estrelas (imagem cósmica, sublime) e o pó que coça, irrita e tem por função zombar. Diferentemente de outro tipo de pó, requisitado pelos poderosos (“homens de negócio / tó / fiquem vocês com este pó”), a poeira de poesia não vale nada e é motivo para que o poeta seja colocado à margem: “prendam o poeta / é negro bicha e louco”. Já em “A lira no lixo” (Assunção, 1994, p. 14), tanto a visão pública negativa sobre o poeta é evocada (“pensam o poeta / um ente otário / doente, sem dinheiro / um falsário / profeta picareta”), quanto a relação entre o material do poeta e os resíduos encontrados no descarte: “trama o poeta em seu nicho / palavras mágicas / sendas ocultas / senhas surdas / risca um risco no disco / cisca um cisco preto / no mármore preto / e cata iguarias no lixo”. No entanto, o poema valoriza esse “lixo”, e o poeta, uma vez reduzido a um “profeta picareta” - e vale a pena remontar à relação entre poesia e discurso profético, tópica comum da modernidade - se vale do descarte como matéria-prima para sua obra; podemos dizer, como condição do poético em seu tempo. Além disso, o poeta que trama “palavras mágicas” aproxima-se de um feiticeiro que conjura “sendas ocultas” de seu nicho, uma maneira de se valer do segredo do discurso poético como modo de elaboração artístico; no entanto, a perícia técnica também está em jogo, uma vez que o poeta cisca o cisco preto em um fundo preto: captura o detalhe mínimo em meio ao amontoado de lixo que configura os resíduos que lhe cabem.

A relação com o universo místico do discurso poético ainda aparece ora como potência dionisiaca, ligada, por vezes, à expansão psicodélica da consciência, como no poema “Do risco ao riso” (Assunção, 1994, p. 72) - que se inicia com “o deus da farra / forra o caco / e vem à Terra” e termina com “e anjos loucos poetas / superpatetas / sábios chineses / todos /

todos / todos/ efervescendo o real / como um sorrisal” - e ora o misticismo já aparece associado à filosofia zen budista (outra característica que viria a ser constante na obra do autor), como no poema “Satori” (Assunção, 1994, p. 73) em que a cena de meditação (“Sentado, distraído, na pedra / ao lado da cachoeira / - eu sou um buda / de cabelos nublados / e dedos de borracha.”) aparece como forma de elaborar outra concepção sobre a caoticidade do mundo e do tempo: “Nada fora de lugar./ Nenhum caos mental. / Pelado, pêlos eriçados / - secando ao sol / sou apenas / mais uma / espécie de vida / entre muitas- / viajando pelo tempo / - que nunca existiu”. Em certo sentido, o título do livro, *LSD NÔ*, já aponta para essa ambivalência tensional da obra: de um lado, o ácido lisérgico, símbolo da libertação contracultural dos anos 1960-1970, e de outro, uma referência ao teatro Nô japonês, marcado pela performance corporal e musical e pela incidência no aspecto simbólico e mítico da cena em detrimento de sua organização narrativa. Ao final do livro, Assunção caracteriza “LSD NÔ” como uma ave de canto ora melancólico, ora sutil, que apenas pode ser escutado por crianças e velhos. Já o poema de mesmo nome (Assunção, 1994, p. 70) retoma a cena temporal diluída (“dia / sem / fim / noite / sem / sol”), na qual o sintagma “sem sol” parece referenciar a poética de Augusto de Campos, a qual reitera essa imagem em poemas e traduções diversas, a exemplo de seu poema “O Rei menos o reino¹²”, do livro de mesmo nome (1951), mas na forma semelhante a um *hai-kai*, mais próxima da dicção de Leminski. Diante dessa cena, uma figura (provavelmente o LSD NÔ) surge como uma aparição: “fada / ninfa / tennin / emplumadas / evola-se no ar / some / no céu / sem / mim”. Essa figura nínfica, pouco material, alça voo e deixa o poeta para trás, a lidar com o mundo terreno que lhe resta: o sujeito poético de Assunção é o poeta que não toca mais os céus e precisa lidar com o horizonte indefinido do próprio tempo contemporâneo, e com as dificuldades de se estabelecer um desejo ativo de intervenção (por vezes, violenta) sobre o mundo em um momento em que as possibilidades dessa intervenção - sejam elas políticas ou estéticas - parecem inviáveis. Ainda assim, desde seu início, a obra do autor não trata as pluralidades poéticas de seu tempo como campo pacificado de disputas, tensões e contradições, mas faz justamente das contradições a possibilidade de sua poesia tomar corpo, emergindo dos impactos sísmicos de um solo erigido sobre heranças poéticas e históricas mais profundas.

Ainda na década de 1990, Assunção lança seu primeiro livro de prosa, *A Máquina Peluda* (1997), uma coletânea de breves narrativas marcadas por uma ambientação insólita e onírica, repleta de referências da cultura pop, especialmente das histórias em quadrinhos e dos

¹² “Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos,/ Soberano de mim: O-que-foi-feito,/ Solitário sem sol em guerra/ Comigo e contra mim e entre os meus dedos.”

desenhos animados, além de menções ao cinema, à ficção científica, à mitologia (sobretudo grega) e à literatura. Ainda que dividido em diferentes contos relativamente autônomos, a espinha dorsal retórica e discursiva do livro permite entendermos a obra emoldurada em uma ficção científica surrealista, em que o termo “Máquina Peluda” assume o sentido de uma “matriz” que organiza a realidade transloucada das narrativas, hackeada, ao fim, pelo Unabomber (referência a Ted Kaczynski, eco-terrorista norte-americano): “Pensam que estou conectado com todos os cérebros do planeta pelo fato de ter violado a matriz Máquina Peluda. Fiz mais que isso. Penetrei no ventre monstruoso da Grande Mãe e erigi uma nova mitologia” (Assunção, 1997, p. 168). A ideia da ficção como linguagem que hackeia a realidade está presente na quarta capa do livro - “Ao final de tudo, um grande enigma, como se um atentado terrorista inoculasse um vírus devastador na própria linguagem” (Assunção, 1997, s.p) - e na orelha, assinada por Thelma Guedes: “Assunção não chega a expulsar a razão, mas a enlouquecê-la e a manipular a realidade comum e as referências da cultura, de tal modo a nos fazer voltar à epígrafe por um outro viés: o que chamamos de realidade não será uma grande ilusão?” (Assunção, 1997, s.p). A primeira parte do livro, uma versão da carta de achamento do Brasil em que os portugueses descobrem a maconha e a partir daí alteram sua própria percepção da realidade (o que lembra, em certo sentido, a premissa do romance experimental *Catatau* [1975] de Paulo Leminski, em que Descartes se encontra perdido e sensorialmente alterado na selva brasileira) interpretada juntamente ao restante da obra, parece confirmar a ideia anteriormente referida, como se houvesse um desejo da ficção inverter e deformar, pela linguagem, as versões da história, desde seu “princípio” colonizador. A relação entre ficção científica, futuros distópicos, tecnologia (capaz de hackear o sistema da “matriz”) e a base mitológica, mística e xamânica que Assunção estabelece parece aproximar o desejo de poder da escrita da feitiçaria e da técnica simultaneamente, outra das duplicidades recorrentes em sua obra, sintetizada no próprio título “Máquina Peluda”. Características semelhantes são observáveis na prosa poética *Cinemitologias* (1998) e no seu romance experimental *Adorável Criatura Frankenstein* (2003): o cinema entendido como máquina de ilusão que denuncia a ilusão do real, sua pretensa estabilidade, no primeiro caso, ou o interesse (também cinematográfico) pela montagem e pela fragmentação como recurso técnico de (des)construção de sentidos em um mundo cada vez mais complexo e hiperssemiotizado, no segundo caso, são aspectos que aparecerão de maneira mais direta na poesia do autor a partir da década de 2000.

Nesse mesmo período, vale destacar que Ademir torna-se editor da revista de poesia *Medusa*, lançada ainda em 1998, juntamente com Eliana Borges, Ricardo Corona, Key

Imaguire Jr. e Rodrigo Garcia Lopes. Trata-se de um periódico relevante para o momento por contribuir para com as configurações críticas do campo poético da segunda metade da década de 1990, bem como organizar certas filiações geracionais entre poetas, assim como ocorria com outras revistas de poesia do momento, especialmente a *Inimigo Rumor*, fundada por Carlito Azevedo em 1997. Elisa Helena Tonon (2008) aponta para o fato de que todos os poetas-editores da *Medusa*, com exceção de Rodrigo Garcia Lopes, não são publicados pela *Inimigo Rumor*, assim como Leminski e Roberto Piva, autores de gerações anteriores, “são esquecidos por *Inimigo*, [mas] recebem destaque justamente em revistas que desenvolvem um caminho alternativo: enfatizam elementos visuais, privilegiam poéticas ligadas ao surrealismo, à poesia *beat* norte-americana e à etnopoética” (Tonon, 2008, p. 131). É justamente essa a linha editorial da *Medusa*, e posteriormente, da revista *Coyote*, também editada por Assunção. Com isso, é possível compreender como determinadas referências passam a ganhar maior centralidade para a produção poética de Ademir, tal qual a etnopoesia norte-americana por exemplo, a qual tem como principal nome Jerome Rothenberg (1931-), publicado pela *Medusa*, e que tanto apresenta uma relação profunda com a poesia *beat* norte-americana (para além de Leminski, parece ser pelos *beats* que Assunção se aproxima de uma poesia ligada pelo zen-budismo), quanto passa a dialogar com poetas brasileiros de gerações anteriores, como é o caso do próprio Piva, que, no mesmo período, publica seu livro *Ciclones* (1997), obra menos interessada no caos urbano de *Paranóia* (1963) e mais interessada nas possibilidades poéticas e técnicas do xamanismo.

É no seguinte livro de poesia, *Zona Branca* (2001), que esses elementos todos aparecem de forma mais consequente na obra poética de Assunção. O título da obra é explicado na orelha do livro, e funciona como uma narrativa ficcional de fundo que organiza algumas das linhas de força dos poemas:

Zona Branca: presídio de segurança máxima para onde são enviados os rebeldes, dissidentes e arruaceiros. A vida ali é um inferno. Não pensem em uma penitenciária convencional, com grossas paredes, grades e portões de ferro ou altas muralhas guardadas por policiais fortemente armados e com incontrolável instinto sádico. Nada disso. Trata-se de algo muito mais sombrio e sofisticado: uma área de deslocamento, em outra dimensão do espaço tempo, onde os presidiários são do submetidos à incomunicabilidade total, embora possam ver em detalhes tudo o que está acontecendo em torno deles, no chamado mundo real. Um território de isolamento absoluto, concebido pelo gênio de cientistas inescrupulosos, financiados por grandes empresas transnacionais. Mas sem que o sistema de segurança encontrasse uma explicação plausível, um jovem dissidente conseguiu escapar. E resolveu escrever um livro de poesia. (Assunção, 2001, s.p)

Mais uma vez, a referência à narrativa de ficção científica está presente, mas, agora, com maior incidência para a ambientação distópica de uma prisão em outra dimensão do

espaço-tempo. As figuras marginalizadas - rebeldes, dissidentes e arruaceiros, personagens centrais desde *LSD NÔ* - aparecem invisibilizados por essa zona branca, que lhes permite transitar, mas não coabitar, o mundo real. Essa fina película que os invisibiliza e dá um determinado aspecto organizado e naturalizado aos discursos do real será posta à prova com a fuga de um dos dissidentes, aquele que escreve o livro de poesia cujo título é, justamente, *Zona Branca*. O poeta, portanto, aparece ao mesmo tempo como mais um entre tantos à margem, mas também como aquele que sabe mais e pode evocar uma realidade outra, mais complexa e caótica e, por isso, verdadeira. Esse aspecto de simultânea marginalização e valorização do discurso poético torna-se, a partir desse momento, uma tópica mais evidente da poesia de Assunção, que reivindica para si certa responsabilidade por dramatizar determinadas violências de uma realidade em crise e intervir sobre essas mesmas violências, ainda que a ambivalência entre potência e impotência da poesia como parte do corpo social siga participando da lógica interna de sua poética. Enquanto um poema como “naufrágio” (Assunção, 2001, p. 18-19) evoca a cena de uma crise em um tempo morto, sem grandes possibilidades de escape (“náufrago / boiando / sobre eras erráticas / assisto ao filme / do meu próprio fim / o sol desdobra a aba / de um raio em brasa / e eis que a sobra / se faz pouco mais que nada”), “o coisa ruim” (Assunção, 2001, p. 87-88) reelabora o lugar de força e de violência de um poeta revoltado com o próprio mundo: “me querem rato / acuado / rabo entre as pernas / medroso / um verme, pegajoso / mas eu sou osso / duro de roer / caroço / faca no pescoço / maremoto, tufão, furacão / [...] eu sou o que sangra / um poeta nato”.

A força mística do sujeito poético, aproximado da figura do diabo e detentor das forças da natureza, está ligada à aproximação crescente da poética do autor de aspectos da etnopoesia já citada, do xamanismo e do interesse pelas tradições indígenas e ameríndias em geral. Em “21 gramas: o peso da alma” (Assunção, 2001, p. 29), título que faz referência ao controverso experimento em que Duncan MacDougall, em 1907, tentou pesar a alma humana, aproxima o poeta de uma divindade do passado a recolher as memórias noturnas da cidade: “[...] eu, o Inca Errante / o Leopardo de 7 Cabeças / o Senhor dos Tumultos / flutuo / pelas vértebras da madrugada / recolhendo os olhares perdidos / brumas de mágoas / palavras que não chegaram aos seus destinos”. Já em “O Sacrifício” (Assunção, 2001, p. 16-17), a presença demiúrgica aparece relacionada a uma potência de vingança contra os inimigos declarados do poeta (“[...] estúpidos vendilhões das musas / como podem ofender um deus? / condenam as fêmeas / de vida fácil / & os falsificadores de dinheiro / poluem o nilo / sangram cemitérios yanomamis”), que parece estar decretada como uma profecia escatológica: “[...] nuvens negras / feras enfurecidas / tumulto de constelações / heras nos cascos, galhos / em vez

de braços / – estou pronto para o sacrifício / mas não serei piedoso /: o vinho da vingança / será derramado”. A relação da ira com a poesia fica ainda mais evidente no longo poema “Descida aos inferninhos” (Assunção, 2001, p. 97-99):

I
eureka – grita o poeta
achei meu estilo, traço rude de fino tino,
quer dizer, daqui detrás dos montes
vai ser ferro na perereca
cuspe seco, pedra cabralina
sinalização de pista de aeroporto
fox-xote caboclo muito louco
paulista neurótico de férias em Amaralina
& que se ferrem as fadas
sóis de gelo de falas delicadas
não, vai ser na porrada
verso cortado a facada
bucho de bode, rixa de galo
poesia que bebe a pinga no gargalo
poeta maldito será o benedito
príncipe nefasto das noites de blackout
& assim sendo segue a ladainha
bandeira a meio pau o poeta arreganha a bainha
e sapeca mais uma, assim, digamos
descabela o mico,
enquanto sonha que enraba as ninfas
& bebe o vinho na boca das musas

II
cansado da palavra polida
hímene rompido da beleza clássica
o poeta talha o verso com pedra lascada
primata astuto, ladrão convicto
despedaça pétalas, arrebenta rimas
imola virgens, deflora rosas
segue viagem com um guia cego
desce aos infernos, aos inferninhos
gilete nos dentes, entre travecas e putas
disputa a tapa a taça de cicuta
lambuza os lábios, descobre aos trancos
o mesmo gosto do nobre vinho das festas finas

III
quisera o paraíso, sim, quisera
mas só anjas trapaceiras encontrara
uma tocava harpa, outra cravava os dentes
sacanas amantes dos banqueiros
peles ardentes de sóis tatuados
sóis negros, céus delirantes
sugando esperma em troca de dinheiro
vulgares em suas rimas ricas
musas de luxo na corte das artes
carne à la carte, poesia em postas
máscara bem moldada ao talhe da face
técnicas, sem dúvida
mas sem as dádivas e com eternas dívidas

De certo modo, esse tríptico parece ganhar um sentido de manifesto para a poética de Assunção, que se aproximará cada vez mais desse “traço rude de fino tino” nos seus livros

seguintes. Isso se dá porque “Descida aos inferninhos” dramatiza o encontro do poeta com o seu estilo, e, com isso, sua posição diante do mundo e do confronto com as possibilidades poéticas. De um lado, a reivindicação de uma postura menos apaziguada “daqui detrás dos montes”, onde o poeta marginal se encontraria: “quer dizer, daqui detrás dos montes /vai ser ferro na perereca / cuspe seco, pedra cabralina”. A referência a Cabral, associada no poema a um estilo “seco”, direto e pouco dado a sutilezas, não deixa de corresponder também a uma certa demarcação histórica. Ana Cristina Cesar, poeta decisiva da geração da década de 1970-1980, justamente coloca a sua geração como caracterizada por um traço anticabralino, apesar das tensões e contraposições levantadas serem mais complexas e exigirem um maior cuidado crítico (Siscar, 2012). Apesar disso, reivindicar a “pedra cabralina”, fundamental como práxis poética a permanecer relevante para certa poesia da década de 1990, como é perceptível nas obras de Donizete Galvão e Cláudio Daniel (da mesma geração de Ademir), por exemplo, também é um modo de se contrapor “às falas delicadas”, isto é, a certa poesia marcada por um renovado lirismo poético, também ele fruto de tensões e deslocamentos complexos, que pode ser associado a poetas que passam a ser publicados pela *Inimigo Rumor*, e para os quais, mais direta ou indiretamente, o nome de Ana C. é uma referência relevante, ao menos enquanto herança crítica que situa as oposições do campo.

Mas há mais tensões no poema: apesar de reivindicar uma tradição cabralina, e, com isso, é evidente que se inclui no bojo um interesse técnico pela poesia - pelo corte, pela precisão, figuradas no “verso cortado a facadas “ - a violência e o ritmo tresloucado de seu jorro apontam para uma visceralidade dionisíaca e erótica (“[...] e sapeca mais uma, assim, digamos / descabela o mico, / enquanto sonha que enraba as ninfas / & bebe o vinho na boca das musas”). O sujeito poético-poeta da cena parece igualmente interessado por se afastar de um certo purismo que também poderia ser associado ao apuro cabralino pelo verso difícil (“cansado da palavra polida / hímem rompido da beleza clássica / o poeta talha o verso com pedra lascada”), como se invocasse as mesmas “armas” de Cabral - a pedra, a faca, a lapidação dura - mas acrescentasse a elas a violência e a impureza de uma potência bélica, inclusive autodestrutiva: “desce aos infernos, aos inferninhos / gilete nos dentes, entre travecas e putas / disputa a tapa a taça de cicuta”. Daí também o interesse pelas recorrentes catábases do poeta em direção ao submundo e de referências ao mundo antigo ou à tradição grega sem reavivá-la como figura de uma “beleza clássica” pudica e elevada: o corpo, o desejo, a carne viva e o exotismo parecem configurar uma solicitação do campo, não apenas poético, mas também da realidade que envolve o contemporâneo, como inferno a ser mergulhado e disputado, sem recalques ou afastamentos de suas ambiguidades, fragilidades e,

também, de seus prazeres, como uma lição nietzschiana que parece encerrar *Zona Branca*, a partir do último poema do livro, sem título: “vida vida vida não se acabe / ainda às vezes feia essa / essa coisa linda lida deslida / virada do avesso / às vezes dias de vanguarda / outros de moleque travesso [...]” (Assunção, 2001, p.115).

Após mais de uma década, Assunção publica um novo livro de poesia solo e completamente inédito - antes publicara *A Musa Chapada* (2008), em parceria com Antonio Vicente Pietroforte e Carlos Carah, e a coletânea *Tempo Instável na Tarde dos Anjos Desolados* (2011) -: *A voz do ventríloquo* (2012), obra com a qual ganha o prêmio Jabuti em 2013. Sem grandes intervalos, publica nos anos seguintes *Até Nenhum Lugar*, poesia (2015), *Pig Brother*, poesia (2015), *Ninguém na Praia Brava*, prosa (2016), *Parapsicologia da Decomposição*, poesia (plaquete) (2017), *Risca Faca*, poesia (2021), *Um Nome Escrito no Vento*, poesia (2021) e, mais recentemente, *Espelhos*, microcontos, ilustrado por Sandro Saraiva (2023). Nessa fase mais recente de seu trabalho, sobretudo poético, as questões anunciadas na “Descida aos inferninhos” ganham centralidade e força: a ambientação distópica, a presença de mitologia - seja ela grega, africana ou ameríndia -, menções à ficção científica, e diálogos metapoéticos sobre o fazer “seco” do poema, em que técnica e corporeidade, precisão e desmesura convivem dialeticamente tornam-se aspectos que organizam a poética do autor. A hesitação, por vezes melancólica, presente no início da trajetória do poeta, no entanto, reaparece como parte integrante desse conjunto complexo de sua poética, em que a intervenção vanguardista comparece como desejo e volição, mas também reconhece suas limitações e fragilidades no contemporâneo. Além disso, a rítmica de Assunção, fortemente carregada pela profusão em que o grotesco e o surreal são arquitetados por uma lógica interna “cabralina” do poema, também apresenta contrapontos em momentos de respiro e distensão: o zen-budismo, a forma inspirada na poesia oriental, a brevidade mais leminskiana que concreta são alguns elementos que adicionam contraste e diferentes angulações para o caos complexo e hiperssemiotizado que constituem a maior parte da poesia do autor.

Esse contraponto pode ser notado, por exemplo, no contraste entre seus dois livros lançados em 2015, o longo poema distópico que compõe *Pig Brother* e a série de poemas mais sutis, reflexivos e melancólicos de *Até Nenhum Lugar*: ambos os livros apresentam, inclusive, um projeto gráfico e editorial semelhante e mereceriam ser lidos conjuntamente, como um projeto bi-partido cuja relação entre as partes contribui para reconhecermos certa coerência interna produtiva. De maneira semelhante, apesar de separados por quase uma década, *VV* e *RF* compartilham não apenas de semelhanças temáticas e formais (inclusive esse

contraponto de tom está presente no interior de ambas as obras, embora *VV* talvez esteja mais para a visceralidade distópica, enquanto em *RF* os respiros e a reflexão filosófica oriental ganhe maior centralidade), mas também funcionam como pontos importantes da obra do autor em que se percebe mais diretamente elaborado um posicionamento do discurso poético de Assunção a respeito dos momentos particulares em que cada um dos livros foi publicado, mas também a respeito do próprio contemporâneo de maneira mais ampla (na medida em que as figuras da “utopia” e da “distopia” são desconstruídas e remontadas nos poemas), assim como de uma revisitação da própria obra e das heranças poéticas e políticas do autor. Devido a esse complexo e produtivo emaranhado poético, histórico e cultural, foram esses os dois livros escolhidos como objetos centrais de análise desta dissertação.

1.2. A linguagem e a organização de *A voz do ventríloquo* e *Risca Faca*

Diversos aspectos podem vir a ser comparados para pensarmos as relações entre *A voz do ventríloquo* e *Risca Faca*. Como já dissemos, o interesse pela caoticidade distópica e o tom crítico e intervencionista de uma obra poética interessada em provocar o lugar da própria poesia não são aspectos restritos a essas duas obras, estendendo-se por toda a carreira do autor e ganhando maior incidência ainda em *Zona Branca* (2021). No entanto, *VV* corresponde ao primeiro livro de poemas em que essas questões parecem constituir a espinha dorsal da obra, dando-lhe maior coerência. Isso se verifica de pronto na própria organização interna do livro. Dividido em seções, a nomeação de cada uma segue uma lógica comum: são todas páginas do diário noturno do ventríloquo, figura que dá nome à obra, de modo que cada capítulo corresponde a uma noite desse diário, por exemplo: “Diário do ventríloquo (Primeira noite)”. Contrapondo-se a essa padronização, entretanto, cada uma dessas divisões apresentam subtítulos, que recebem o nome de: “Poetry is dead (pequena fábula mundana)”, “Sarja freta”, “Sangue no supercílio”, “Fábula Bufa Numa Tarde Chuvosa” e “Um quilo menos disso”. O que está em jogo, como ocorre em *A Máquina Peluda* e *Zona Branca*, é a construção de uma ficção de fundo, não diretamente aprofundada, mas que produz um elo narrativo que conforma a obra como um todo. O tom disfórico e soturno organiza *VV* e é reforçado também pelas escolhas gráficas do livro, que apresentam, a cada início de uma nova seção, páginas pretas com letras brancas, nas quais se lê o diário do fantoche. Nessa dramatização de um registro íntimo, somos apresentados a pequenos trechos em prosa que colocam em questão alguns dos principais elementos temáticos da obra. Nesse sentido, é sugestivo que a primeira noite do livro abra com o título “Poetry is dead”:

Com legítima curiosidade de toda criança, Poesia puxou a calcinha e viu que era diferente da Prosa. Ficou encantada com a diferença. Mas, com o tempo, o que era encantamento virou vaidade. Prosa, sentindo-se entediado, caiu no mundo com uma traficante colombiana. Poesia, envaidecida, passou a se preocupar demasiadamente consigo mesma e se esqueceu do humano. Então o humano virou as costas e foi ao teatro. E Deus, que olhava toda cena, apertou o gatilho (Assunção, 2012, p. 12).

Se a personificação da Poesia, segundo o trecho, percebeu que era diferente da Prosa, se há um elemento diferenciador que lhe permite ter uma maior potencialidade de expressão, sua consequente vaidade a fez esquecer-se do “humano”. A cena parece ser a retomada de certa crítica constante na modernidade dirigida ao discurso poético: a de que a poesia estaria associada com certa postura elitista, interessada pelo sublime e encerrada em “Torres de Marfim”, divorciada da realidade e das questões mais concretas da sociedade. Ainda que tais acusações sejam, elas próprias, repletas de sutilezas e contradições, e haja renovadas leituras críticas que colocam em questão o suposto desinteresse da poesia dita elitista para com o real, a comunidade e a política - como faz Jacques Rancière (2011) a propósito de Mallarmé, por exemplo - de fato, esse modo de colocar a poesia como construção nefelibata é uma tópica forte da própria tradição crítica e poética, e dá subsídio a diferentes posicionamentos que a poesia irá assumir no século XX, como a busca por certa concretude da realidade, no caso da poesia objetiva de Francis Ponge, interesse que Cabral acaba incorporando em partes. De todo modo, a postura do poeta, em *IV*, diante da poesia, é a de que seu afastamento desencadeou a destruição: “E Deus, que olhava toda cena, apertou o gatilho”. A partir daí, as noites que se seguem dizem respeito a um mundo sem Deus, ou sem a centralidade que a poesia, como rito, poderia vir a ocupar: a realidade configura-se como um amontoado heterogêneo de ruínas, em que referências à cultura pop, à indústria cultural, ao imperialismo norte-americano, à máfia da fé (sobretudo das igrejas neopentecostais) e ao elitismo da intelectualidade convivem em um mundo sem esperanças, repleto de imagens proféticas catastróficas e escatológicas, resquícios de mitos do passado e de fantasmagorias da modernidade. Os poemas que se seguem constituem-se, dessa maneira, por um “transbordamento linguístico-imagético”: trata-se de textos poéticos relativamente extensos, muitos deles proferidos em uma espécie de fluxo contínuo, formalmente representados pela não segmentação em diferentes estrofes, que aglutinam diversas imagens dispares entre si, as quais, por sua vez, evocam personagens ficcionais e não ficcionais, desestabilizando essas categorias.

A justaposição de todos esses elementos produz um senso de desorientação do leitor, algo semelhante à dicção da poética de Roberto Piva, por exemplo, ainda que o direcionamento dos poemas, sua tentativa de intervenção sobre aspectos mais concretos da

realidade e seu interesse em nomear seus “inimigos” faça com que os poemas se configurem a partir de uma lógica interna, tomando certa distância da pura erótica das imagens, do *nonsense*, ou da recusa hermenêutica. A justaposição desmesurada, pelo contrário, parece corresponder a um princípio arquitetural em que o eu poético demiurgicamente organiza, dá corpo e forma ao caos do próprio lugar e do próprio tempo em que se encontra. Nesse sentido, *VV* torna-se um caso produtivo do interior da obra poética de Assunção, por se valer de uma retórica *sci-fi* distópica que o autor já vinha elaborando anteriormente para produzir um livro que tenta dar forma a uma poética da distopia do contemporâneo. Essa poética está associada aos discursos políticos e midiáticos nacionais ou internacionais que dizem respeito à atualidade de seu próprio tempo, como as já mencionadas guerras religiosas e imperialistas, a degradação da imprensa e dos veículos de informação, os massacres dos povos indígenas e a crise ecológica, aspectos que passaram a dar maior dramaticidade e centralidade cultural às narrativas distópicas sobre o fim do mundo. Desse modo, o que *VV* parece fazer é, por meio de poemas centrados sobre um espaço e um tempo de caos e violências, elaborar um discurso poético de crise do contemporâneo a partir de uma arquitetura distópica cara aos debates do presente. Com isso, o poeta também produz um comentário sobre o próprio lugar instável do poético.

Ainda que a obra supracitada esteja dividida majoritariamente pelas noites do ventríloquo, há três momentos que não seguem essa ordenação: o poema-epígrafe “Declaração de Bens” e as seções “Miséria crítica” e “O fim e o início”, nas quais se encontram os poemas metalinguísticos “Balada para Chatotorix” e “O fim e o início”, que indagam sobre a recepção da poesia e sobre a sua capacidade (ou não) de perpetuação, aspecto que será fundamental para a leitura proposta nesta dissertação, sobretudo do último poema de *RF*. Compreendemos essas partes que não fazem parte das noites do ventríloquo como um anexo ao conjunto dos poemas do livro. Entretanto, vamos além em nossa observação: acreditamos que esse “anexo” reforçaria uma característica recorrente na poética de Assunção: o “transbordamento linguístico-imagético”, a que já nos referimos. Desta vez, não se trata de um transbordamento nos versos, mas, sim, no próprio projeto do livro: os poemas que “escapam” às noites do ventríloquo sugerem um transbordamento da obra, uma espécie de ramificação da noite ou, ainda, frestas nas quais se mostram possíveis a entrada da luz diurna. Outro aspecto que confere singularidade a *VV* é o fato de que seus poemas são advindos de uma voz ficcional que está no limiar entre a humanidade e a não humanidade. Trata-se da figura do títere, boneco que, comandado por outrem, produz a ilusão de fala, ressoando a voz daquele que também ilude, ao fingir não dizer, mas diz e projeta o dito no

objeto. Os efeitos para a escolha dessa figura são diversos e serão explorados nas análises dos poemas, mas cabe mencionar, desde já, alguns desdobramentos interpretativos possíveis, tais como: o questionamento das fronteiras do ser humano, da capacidade de dizer e do espaço da poesia e do poeta, aspectos derivados da posição fronteiriça que o ventríloquo assume e que é comum, também, ao poema. A possibilidade e a impossibilidade do dizer da poesia, sua impotência diante do mundo, por um lado, e, por outro, sua capacidade organizativa de mergulho no interior das ruínas para de lá produzir um *acontecimento* acabam por configurar o comentário de Assunção a propósito das fissuras utópicas - e também vanguardistas - que sobrevivem e disputam espaço dentro do multifacetado discurso poético do presente.

Esses aspectos são reforçados e reelaborados, por sua vez, em *RF*. Se *VV* fora publicado às vésperas das jornadas de junho de 2013 e, em alguma medida, já capta certo pano de fundo social, cultural e político que desembocaria, no caso do Brasil, no *impeachment* da presidenta da República em 2016, e, de maneira mais ampla, na guinada de extrema-direita ao redor do planeta, *RF* é publicado no ano de 2021, em pleno olho do furacão da pandemia global e do caos sanitário e político do governo Bolsonaro. Referências a figuras da atualidade em contexto nacional, como menções ao então presidente da República e a Marielle Franco, assassinada em 2018, aparecem no livro, ainda que a cena pandêmica ceda lugar para um cenário melancólico de crise, menos caótico que o universo distópico de *VV*, mas que retoma as tensões e as (im)possibilidades de movimentação dentro de uma realidade que precisaria ser alargada. Assim como em *Zona Branca* e *A Máquina Peluda*, a ideia de que o real estável e confiável é uma ilusão que aprisiona a sensibilidade do sujeito diante do mundo reaparece na obra, já desde as três epígrafes que abrem o livro:

“O ser essencial está encarcerado dentro de uma
jaula psíquica construída pelo olhar dos outros”.
alejandro jodorowsky
“A realidade é, verdadeiramente, uma criatura
feita da linguagem e das estruturas linguísticas
que, sem saber, trazemos em nossa mente;
sob efeito da psilocibina essas estruturas se
dissolvem, permitindo que a pessoa perceba
coisas além dos limites do que pode expressar.”
terence mckenna
“Não confunda o dedo que aponta
para a lua, com a própria lua.”
provérbio zen (Assunção, 2021, p. 11)

Se em *VV* a distopia parece ter lugar no contemporâneo, em *RF* é a fragilidade de um horizonte utópico, e sua relação com a poesia, que está em jogo. A possibilidade do fazer poético ser o percurso pela linguagem a partir da qual a “jaula psíquica” se rompa aparece

como uma hesitação entre a potência de realização (especialmente quando assume uma vocalização demiúrgica de força da natureza) e uma retração reflexiva imanente, que reconhece os limites do próprio corpo e de sua intervenção. *RF* está dividido em cinco grandes seções, denominadas: “Sangue verso água brasa”, “Zona de confronto”, “Livro de retratos”, “Fábulas contemporâneas” e “Parapsicologia da decomposição”. A primeira e a segunda, como bem observa Cláudia Roquette-Pinto no prefácio do livro, focalizam a reflexão “sobre o próprio fazer poético” (Assunção, 2021, p. 6), em muitos momentos, com ecos notáveis do zen budismo¹³. No entanto, enquanto a primeira parte aproveita a reflexão metapoética para colocar em questão as possibilidades de devir do poeta e da própria poesia, como ocorre em “Como ela é” (p. 29), “Biroasca Company” (p. 32) e “Caso o acaso” (p. 34) - todos analisados no decorrer da dissertação - a segunda parte, tal qual o nome sugere, apresenta uma retórica mais tipicamente combativa de Assunção, mais próxima de VV, como em “Aquela mulher sem nome” (p. 39-40) e “Bala, Bíblia e Bala” (p.45), por vezes semelhante ao tom testemunhal da quarta seção, “Fábulas contemporâneas”, a qual constitui, nas palavras de Pinto, “verdadeiras ‘crônicas de um país assassinado’”(Assunção, 2021, p. 8), poemas em prosa que exploram essa zona limiar desse novo gênero que funde dois anteriores, e aproveita o caráter fabular da prosa sem prescindir da força imagética da poesia.

A terceira parte, “Livro de Retratos”, configura-se como uma espécie de paideuma do autor, haja vista que Assunção elege alguns nomes e a eles presta homenagem por meio de poemas que os fazem ecoar – cabe destacar, no entanto, que, em alguns casos, como em “Cabeza de Toro” e “Coronel U.”, o enfoque dado não se traduz em elogio, mas, sim, denúncia, lembrança combativa no e pelo poema. De todo modo, essa seção é especialmente interessante por colocar em questão as heranças da poética do autor, sejam elas reivindicadas ou renegadas, o que acaba funcionando como um momento de reelaboração em diálogo com a própria trajetória da poética de Assunção. Desse modo, é possível entender melhor a organização interna de seu pensamento poético e aquilo a que seu texto responde. Não parece ser à toa, portanto, que a quinta (e última parte) soma-se ao livro sem pertencer-lhe

¹³ Um dos aspectos passíveis de serem notados em alguns dos poemas de Assunção é a concisão da linguagem como forma de potencializar os sentidos do poema. Essa característica do autor é devedora da influência da Poesia Concreta e da poesia oriental, vertentes que, de formas distintas, contribuíram para um olhar aguçado em relação aos seus procedimentos poéticos. Por um lado, a consciência da materialidade imagética e espacial, enquanto elemento a ser explorado na superfície da página, pode ser atribuída à herança da Poesia Concreta, cujo projeto poético trabalhava as possibilidades verbivocovisuais do poema. Por outro lado, como marcas da poesia oriental, especialmente do haikai, herda-se a potência em flagrar o que se mostra pequeno e fugaz, mas que, quando visto com atenção e proximidade, revela-se potente e perene (ainda que em seu processo de composição e decomposição, como veremos, sobretudo, a partir do subcapítulo 5.2., denominado “Decomposição”). Esse traço aparece em seus poemas mais curtos e se constituem como uma espécie de contraponto a poemas mais longos e tensos que permeiam as duas obras selecionadas para este trabalho.

originalmente: “Parapsicologia da decomposição” foi publicado, em formato de plaquete, pela primeira vez em 2017. O longo poema, que será analisado no último capítulo da dissertação, divide-se em dez partes, que parecem representar o seccionamento de um corpo ferido, e corresponde a um complexo gesto de assimilação, contraposição e resposta à herança cabralina, a partir da “Psicologia da composição”.

A presença de Cabral está marcada já desde o título do livro, *Risca Faca*, e, em alguma medida, na aposta do autor por uma opção de versificação diferente de *VV*: aqui, observamos uma maior recorrência de formas organizadas por padrões rítmicos e de estrofes, como os dísticos de “Fracasso da raça” (p. 42), e a forma do soneto, em “Um ogro na loja de cristais” (p. 41), “Triste Brasil” (p.44) e “Bala, Bíblia e Lábia” (p.45). Mas em oposição a isso, o signo da degradação, presente em todos esses sonetos, aparece como uma forma de reinterpretar a composição da poesia, incluindo-lhe a matéria orgânica e seu ciclo de deteriorização como forma de, a partir da fragilidade imanente, reiniciar um ciclo de renovação do porvir. Esse aspecto, sugerido já em *VV* - por exemplo, na epígrafe do livro, de Sérgio Sampaio, “O pior dos temporais aduba o jardim” - aqui aparece de forma consistente em poemas centrais de *RF*, tal qual “Máquina Pensante” (p.14), que abre a obra, e “Lírio no Limo” (p. 21), além da seção inteira de “Parapsicologia da decomposição”. Sem negar a técnica, a alteração irreparável do mundo natural, mas, em contrapartida, aproximando esses dois mundos - da máquina e da carne, do artificial e do orgânico - o poema que encerra a obra *RF* funciona como uma espécie de síntese, não apenas do livro em si, mas da singular elaboração utópica da poética do autor: o que condensa o ser – seja ele humano ou não – não lhe garante permanência pela sua indestrutibilidade; é na capacidade de se deteriorar, e, nesse processo, fundir-se de modo a se tornar um outro, que a sua longevidade lhe é assegurada, seja essa sobrevida da existência em um mundo em crise, do refazimento do próprio tempo, ou da permanência da poesia como uma herança.

3. Estudo dos termos “utopia” e “distopia”

O recorte deste trabalho, a distopia e a utopia na poesia de Ademir Assunção, relaciona-se, mais diretamente, a certo modo como os termos “utópico”, e, posteriormente, “pós-utópico” ganham certa especificidade e historicidade no terreno singular da poesia brasileira contemporânea. No entanto, compreender de maneira mais complexa a origem e a tradição desses termos possibilita reconhecermos na poética do autor um diálogo mais amplo com alguns dos paradigmas da modernidade que organizam o discurso da “utopia” e da “distopia”, sobretudo no século XX, o que não parece ser negligenciável em sua obra. No entanto, antes de buscar sistematizar tais expressões, tarefa que, como veremos na continuação, será praticamente sisífica diante da dificuldade conceitual e do deslizamento semântico relativo a essas ideias, consideramos pertinente fazer uma pequena digressão, de modo a retomar a um dos mitos fundadores do declínio da idealidade utópica, cujas reverberações vão produzir efeitos sobre nossa tradição cultural, mas também política: referimo-nos ao mito de Pandora, o qual, a partir da ação de sua protagonista, encerra a assim chamada Idade Dourada, espaço mitológico que parece inaugurar a ideia de utopia, segundo registros de Hesíodo. Desse modo, compreendê-lo, assim como entender o seu fim, mostra-se produtivo para o estudo dos outros espaços utópicos, como o Jardim do Éden e a *Utopia* de Morus, os quais, mais do que narrativas fundadoras, também ajudam a fundar um paradigma temporal que alicerça os princípios das utopias políticas e históricas modernas, bem como de seus declínios, os quais produzem o imaginário distópico com o qual estamos familiarizados. Em outros termos, o percurso aqui traçado visa compor uma breve genealogia das categorias “utopia” e “distopia”, a fim de compreender como elas constituem uma espécie de tradição estético-política, cujas reverberações se apresentam, por exemplo, na tradição do pensamento de vanguarda do século XX, e encontram especial reverberação nas elaborações a propósito da poesia brasileira contemporânea, sobretudo pelas intervenções poéticas e críticas de Haroldo de Campos. Em alguma medida, se a poesia de Ademir Assunção responde ao paradigma utópico, pós-utópico e, talvez, “distópico” da contemporaneidade poética, estão alicerçados nessa resposta aspectos mais antigos e profundos da tradição histórica e conceitual da utopia, fundamentais para o início de nosso percurso.

3.1. O mito de Pandora

A história de Pandora¹⁴, apesar de compor o painel das narrativas mitológicas associadas ao universo grego, de maneira diversa ao que ocorre com outras fabulações desse macrocosmos (tais como o surgimento de Afrodite, a origem da Guerra de Tróia, etc), apresenta certa estabilidade no que se refere aos fatos narrados da trama, ainda que as interpretações mostrem-se fecundas e distintas entre si. A preservação de seus elementos decorre de seu contexto de produção que (diferentemente dos exemplos supracitados, cuja origem remonta à oralidade) utiliza, desde sua gênese, na obra *Teogonia: a origem dos deuses* ([séc VIII a.C] 2009), de Hesíodo, o suporte da escrita. Entretanto, isso não exclui a presença dessas narrativas orais das quais o autor clássico se nutre para compor suas fabulações. Nesse contexto, talvez as mais salientes sejam as que permeiam as figuras dos irmãos Prometeu e Epimeteu em relação a Zeus, para as quais voltaremos o olhar, brevemente, a fim de compreender o surgimento mítico da primeira mulher.

O atrito entre o guardião do Olimpo e os irmãos mitológicos explica-se, em grande medida, pela genealogia dos deuses em relação aos titãs. Segundo a tradição grega, a conquista por Zeus do posto de maior autoridade, deus do universo, bem como a manutenção da sua própria vida e de seus irmãos, deu-se pela destituição de poder de seu pai, o titã Cronos, via assassinato. Esse episódio (além de explicar a atribuição de maior protagonismo na mitologia à figura de Zeus, uma vez que ele atuou como vetor de uma nova ordem) esclarece as razões de um desentendimento constante, ainda que velado, dos titãs em relação aos deuses. Esse rancor dissimulado aparece, por exemplo, em uma narrativa paralela de Prometeu e Zeus, em que o deus ordena ao titã a divisão das carnes de um nobre novilho entre os seres do universo, e Prometeu, sorrateiramente, engana-lhe ao presenteá-lo com as vísceras envoltas de gordura, parte da carne considerada como a mais saborosa e bem quista na antiguidade. Depois desse episódio, enfurecido, Zeus promete vingar-se e materializa seu plano na figura da primeira mulher: Pandora¹⁵.

¹⁴ Para a retomada dessa narrativa, utilizamos, especialmente, um episódio chamado “Pandora”, do podcast “Noites Gregas”, do Prof. Dr. Claudio Moreno.

¹⁵ A atribuição mitológica da gênese da figura feminina ligada ao castigo de Zeus, à maldição dos homens, suscitou (e ainda suscita) discussões sobre a compreensão do papel da mulher dentro e fora do universo literário. Segundo a pesquisadora norte-americana Kanaan (2009), longe de cair no ostracismo, o surgimento de Pandora provoca a mudança da atitude de olhar: a sensação de maravilhamento, de assombro. Com ela, nasce a admiração estética, proporcionada pelo surgimento da alteridade, até então desconhecida pelos homens, que eram seres indiferenciados. Nesse sentido, a imagem da primeira mulher não pode ser reduzida a uma perspectiva simplista: ela, como materialização da obra divina, é dotada de beleza e de violência. Essa interpretação aproxima Pandora do entendimento de arte defendido por Chklovski ([1917] 1973), em que o objeto artístico produz o efeito de estranhamento: alonga a percepção por meio da desautomatização do olhar.

Após ter enganado o guardião do Olimpo, Prometeu adota uma postura de extrema desconfiança para com Zeus e pede a seu irmão, Epimeteu, que faça o mesmo. Entretanto, como a própria etimologia dos nomes gregos dos irmãos deixa antever, se o primeiro pensa antes de agir (*promētheus*: em que *pro-* significa “antes”), o segundo age antes de pensar (*epimēthēus*: em que *epi-* significa “depois”). Como consequência, quando recebe em sua porta Pandora, trazida por Hermes e enviada por Zeus, não hesita em tomá-la como esposa, embora os fatos decorridos lhe apontem para uma possível armadilha. Da mesma forma, algum tempo depois, ao ter sido presenteado de forma tão supostamente generosa, não consegue recusar outro pedido do deus: guardar a caixa (que, na realidade, é um jarro) sem, no entanto, abri-lo.

Antes de discutir os desdobramentos desse episódio, isto é, a abertura do jarro por Pandora em um ímpeto de curiosidade, cabe refletir sobre a composição, levada a cabo pelos deuses do Olimpo, da primeira mulher. A formação de Pandora, sob a ordem de Zeus, teve contribuições de todos os deuses; talvez a mais saliente seja a participação da deusa Afrodite, que lhe atribuiu enorme beleza, fator que seduziu Epimeteu. Essa atribuição de características positivas, embora também lhe tenham sido dados alguns traços negativos, permite-nos repensar a etimologia de seu nome, Pandora. No grego, o prefixo *pan-* significa “todos” e o radical *-doron* denota “dons, virtudes ou presentes”. Com isso, a primeira mulher seria sujeito ou objeto das virtudes? Em outras palavras, seria aquela que carrega os dons ou que os personifica? Esse questionamento nos estimula a pensar no conteúdo que havia no jarro mitológico: seria um jarro de virtudes ou de imperfeições?

Essas indagações avançam pela história literária e apresentam diferentes interpretações a depender de diversos fatores, tais como o contexto sócio-histórico em que os leitores estão inseridos. Apesar dessa variedade de leituras, podemos depreender que o recipiente dificilmente portaria dons, uma vez que a intenção de Zeus era a de castigar os titãs (e, por extensão, a humanidade, protegida por esses seres), junto ao fato narrativo de que, após a abertura do jarro, encerra-se a “Idade dourada”, isto é, o período em que os seres humanos não precisavam trabalhar, eram assexuados e viviam de forma pacífica e próspera. Dito isso, como explicar que a esperança era um desses elementos no interior do jarro, sendo o único item que nele permaneceu, resultado do logro desesperado de Pandora em voltar a fechá-lo? Seria a esperança uma das mazelas da humanidade? Esses questionamentos, assim como a concepção de “Idade dourada”, relacionam-se com a ideia de utopia e constituem a aporia de sua gênese.

3.2. Idade Dourada, Jardim do Éden e Utopia

A Idade Dourada (também conhecida como Idade do Ouro ou Era Dourada) diz respeito ao período mais antigo (e de maior harmonia e prosperidade) da mitologia grega. Este, assim como o seu gradual declínio, foi categorizado e nomeado por Hesíodo em seu livro *Os Trabalhos e os dias* ([séc VIII a.C.] 1990), em que o autor estabelece a diferença entre as distintas Eras, as quais nomeia por meio de metais mais ou menos preciosos: Idade do Ouro, Idade da Prata, Idade do Bronze e Idade do Ferro. Entre essas últimas, encontra-se a Idade Heróica¹⁶, cuja diferença não se limita apenas pela ausência da nomenclatura mineral até então adotada, mas pelo fato de que rompe (ainda que parcialmente) com o declínio sociorreligioso caracterizado por Hesíodo, que era cada vez mais notável, segundo o autor, com o avanço temporal.

Um aspecto que não passa despercebido no texto do poeta grego é o fato de que, antes de caracterizar, propriamente, a primeira Era, a Idade Dourada, ele oferece destaque, ainda que negativo, ao seu próprio tempo, a Idade do Ferro, caracterizando-o como cheio de “desgraças, doenças e maldade” (Hesíodo, 1990, p. 29). Com isso, inicialmente, é pelo contraste que temos acesso aos traços delineadores da Idade Dourada, por aquilo que ela não é, pelo que não a caracteriza. Como veremos adiante, especialmente amparados por Marilena Chauí (2008), uma das características da utopia é a sua definição (ou, melhor, sua indefinição) por meio de elementos negativos, a começar pelo próprio termo, cujo prefixo grego assinala, em uma das possíveis interpretações, caráter negativo (*u-*: não; *-topos*: lugar). Pontuada essa semelhança, observemos a descrição de Hesíodo (1990, p. 31, grifos nossos) sobre a Idade Dourada:

Primeiro de ouro a raça dos homens mortais
criaram os imortais, que mantêm olímpias moradas.
Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;
como deuses viviam, tendo despreocupado coração,
apartados, longe de penas e misérias; nem temível
velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,
alegravam-se em festins, os males todos afastados,
morriam como por sono tomados; todos os bens eram
para eles: espontânea a terra nutriz fruto
trazia abundante é generoso e eles, contentes
tranquilos nutriam-se de seus próprios bens.
Mas depois que a terra a esta raça cobriu
eles são, por desígnios do poderoso Zeus, gênios

¹⁶ Como observa Ferreira (2004, p. 178), a presença da Idade Heróica, elemento disruptivo em relação ao declínio humano paulatino nas Eras, representa um esforço de coesão interna, levado a cabo por Hesíodo, que tenta articular a presença de heróis virtuosos, como Odisseu e Enéias, à temporalidade mítica que lhes é atribuída.

corajosos, ctônicos, curadores dos homens mortais.
 [Eles então vigiam decisões e obras malsãs,
 vestidos de ar vagam onnipresentes pela terra.]
 E dão riquezas: foi este o seu privilégio real.

Pela leitura do excerto, compreendemos que a Era Dourada se caracterizava pela juventude, pela ausência de preocupações (dentre elas, a subsistência) e pela abundância natural e material, o que tornava prescindível o trabalho, fonte posterior de sofrimento humano. Como o próprio Hesíodo aponta, até a morte, quando alcançava os seres humanos, era recebida de forma pacífica no ato de dormir. A ideia de perfeição, definida pela harmonia com o outro e com a natureza, está na base não só da Idade Dourada, mas também de outros espaços mitológicos e literários como o Jardim do Éden, da tradição judaico-cristã, e a ilha da Utopia, de Thomas More. Dito isso, vejamos a comparação entre dois desses espaços estabelecida por Ferreira (2004, p. 181):

O que tem este texto [Gênesis] em comum com a Idade de Ouro descrita por Hesíodo? A abundância de alimentos pela qual o homem não tinha de se esforçar cultivando a terra, e a ausência de inquietações que, em princípio, caracteriza aqueles que não tem de se preocupar com o próprio sustento. Mas o relato desta história não fica por aqui. Na verdade, e também por causa da mulher, o homem vai perder o direito de continuar a usufruir dessa vida. Instigado pela companheira, que, por sua vez, fora vítima da serpente, come o fruto da árvore proibida [...]. As consequências desta acção, que mais não é do que a quebra de uma promessa e um desafio à autoridade divina, são a expulsão do Éden e a necessidade de trabalhar para comer.

As semelhanças entre os diferentes *topos* não são arbitrárias, mas resultado da prática de leitura e releitura da tradição: primeiro da greco-romana pela judaico cristã e, depois, das duas anteriores por Thomas More. Não à toa, o elemento religioso perpassa todas essas narrativas e, ainda que de maneiras distintas, o declínio da ideia de perfeição está associado à decadência religiosa. Nesse sentido, vale salientar dois desdobramentos do declínio da crença nos deuses denunciado pela obra de Hesíodo: por um lado, a partir da Idade de Prata, há o prolongamento da infância, já que os homens, sem a tutela dos deuses, são incapazes de se desenvolver na vida adulta e, portanto, precisam prolongar o cuidado obtido pela figura materna; por outro lado, surge a necessidade de criar um outro lugar (um não lugar: uma utopia) para onde os heróis iriam, no pós-morte, desfrutar do bem prestado na Terra. Nesse *topos*, que foi nomeado como “Ilha dos bem aventurados”, há o resgate das características positivas atribuídas à primeira Era, bem como a possibilidade de contato, novamente, com o divino.

De modo semelhante, em *IV*, mais especificamente, na primeira noite do “Diário do ventríloquo”, intitulada “Poetry is dead”, Assunção parece marcar a ideia de declínio na

crença dos deuses, uma vez que a figura divina (neste caso, monoteísta e cristã) aparenta não crer em si e/ou na própria criação (ambiguidade criada pela imprecisão do alvo do tiro), o que denuncia um estado de total desgovernança, de descrença e de caoticidade em oposição a uma ordem anterior, em que a perfeição do reino de Deus, se não era reinante na Terra, apresentava-se como ideal a ser seguido. Vejamos o fragmento:

Com legítima curiosidade de toda criança, Poesia puxou a calcinha e viu que era diferente da Prosa. Ficou encantada com a diferença. Mas, com o tempo, o que era encantamento virou vaidade. Prosa, sentindo-se entediado, caiu no mundo com uma traficante colombiana. Poesia, envaidecida, passou a se preocupar demasiadamente consigo mesma e se esqueceu do humano. Então o humano virou as costas e foi ao teatro. E Deus, que olhava toda cena, apertou o gatilho (Assunção, 2012, p. 12).

Nesse trecho, o autor faz uso de um artifício que reaparece em sua obra de formas distintas: o uso da prosa, sobretudo na criação de pequenas “fábulas”, que partilham o objetivo inicial desse gênero de tecer críticas a aspectos ou figuras da realidade. Aqui, o elemento criticado parece ser a arte, mais especificamente, a poesia e a prosa, que, nesse pequeno texto, são personificadas. O gesto em que a Poesia se afasta do humano parece um reforço imagético da separação entre poesia e comunidade, aspecto central da crítica que Assunção desenvolve ao longo dos seus poemas em relação à própria poesia – o fato de certa poesia estar preocupada somente consigo, de ter se restringido à academia, sem se propor à escuta do mundo, por exemplo, como verificaremos em “Balada para Chatotorix”¹⁷ (Assunção, 2012, p. 97-98) – e, ao mesmo tempo, justifica a postura poética adotada em seus poemas – o esforço de aproximação desse “fora” da poesia, dos problemas sociais, das ruínas da cidade, da violência, do grotesco, dos marginalizados, para o seu interior.

Dessa forma, a desconexão com o divino e com o poético parecem funcionar como motes para a construção das imagens subsequentes de destruição e horror (próximas da ideia de distopia) nos poemas do livro. No entanto, o autor, na contramão do que se anuncia nesse trecho, busca resgatar a íntima relação da poesia com a humanidade (percebida na postura político-poética adotada pela obra, que insere em seus textos questões por ele entendidas como fundamentais para a contemporaneidade). Além disso, seus poemas apontam como horizonte o desejo de possibilitar, não pela religião, mas, sim, pela poesia, o religamento a

¹⁷ Desde as primeiras estrofes, critica-se diretamente determinado tipo de arte, aquela que parece se conformar ao acadêmico, bem como a sua recepção, lida como vazia, ou nos termos do poema, “insubstanciosa”: “No Jantar das Artes, um menu / bem magro, a fome firme berra / ao lado, palmas a um pedante nato, quantos risos de hiena, meu Deus, malas são malas, em Brasília ou Viena. / Bravo! Balança a pança um crítico / sancha. Grande poema! Sim, penso eu, um poema / digno de pena! E que poeta crica! rumino, de ressaca, na maior larica.” (Assunção, 2012, p. 97)

uma experiência transcendental, divina (especialmente nos poemas em que o autor faz alusão a outras cosmovisões, como a oriental, sobretudo o zen budismo e a ameríndia).

Como podemos perceber, tanto para os gregos, quanto para os cristãos, a ideia de perfeição, materializada especialmente nas imagens da Era Dourada e de Jardim do Éden, está intimamente relacionada com a presença divina e, como consequência, a tentativa de igualação ou de superação pelos homens dessa figura provoca a ruptura com esse mundo idílico. A desobediência da ordem celestial, subjacente na captura do fogo pelos homens ou pelo consumo do fruto proibido, tem como fio condutor a vontade do homem de superar (os) Deus(es). Esse desejo, que desloca o conflito entre deuses e titãs para deuses e homens, está na base da discussão sobre a utopia e pode ser percebido, também, na obra de Thomas More.

3.3. Gênese da palavra utopia: a obra de Thomas More e seu contexto sócio-histórico

O livro *Utopia* (1516), do pensador inglês Thomas More (1478-1535), deu origem ao termo de mesmo nome, que passou a comportar, com o passar do tempo, diferentes acepções, sendo algumas delas: i) a obra de More, ii) a constituição de um novo gênero literário e iii) um tipo de discurso de ordem política. Essas mudanças são significativas já que desnudam como os elementos linguísticos de qualquer língua viva sofrem alterações ao longo do tempo: as palavras podem expandir ou limitar seus significados, passando a constituir um signo linguístico muito distinto de sua concepção original, embora, como podemos perceber na palavra utopia, conservem algum tipo de relação.

No termo utopia, há uma dupla complicação: i) a palavra apresenta um prefixo ambíguo, que pode ser interpretado por viés tanto negativo, como positivo e ii) um mesmo universo ou situação podem ser lidos de formas diferentes, por pessoas distintas, em momentos sócio-históricos diversos, ora com rechaço, ora com desejo. Para explorar esses entraves, que, por sua vez, repelem uma perspectiva meramente dicotômica, é necessário recorrer à etimologia e percorrer a narrativa de More, com o objetivo de estabelecer as reverberações que a sua utopia apresenta na atualidade, em especial, no diálogo que tece (ou pode tecer) com a poesia brasileira contemporânea, sobretudo, com a obra do poeta Ademir Assunção.

O termo, como aponta Chauí (2008), advém do grego *utópos* e resulta, em um primeiro momento, da união do prefixo *u-*, que em grego possui valor negativo, e da palavra *tópos*, que significa lugar (como podemos verificar em palavras que derivam dela no

português: topologia e topografia). Dessa forma, utopia significa “lugar nenhum”, “não lugar”. Esse sentido, segundo a autora, é reforçado por outros elementos da narrativa, tais como o nome da capital da ilha, do rio que a margeia, dos seus habitantes, do seu príncipe e, também, dos seus vizinhos:

[...] é notória a presença de palavras negativas nessa obra de More, isto é, de palavras que se iniciam pelo prefixo grego “a”, que também possui sentido negativo: a capital da ilha de Utopia é Amaurote, a não-visível, situada às margens do rio Anhydria, sem água, seus habitantes são os Alaopolitas, sem cidade, governados por Ademos, príncipe sem povo, e seus vizinhos são os Achorianos, homens sem terra (Chauí, 2008, p.7).

No entanto, como aponta a autora na sequência de seu trajeto argumentativo, o prefixo *u-* é condição implícita para outro prefixo grego *eu-*, que possui um sentido radicalmente diverso do primeiro. Se *u-* implica uma significação negativa, *eu-* possui uma conotação positiva, forma que indica nobreza, justiça, bondade, abundância. Dessa maneira, o que antes era interpretado como “não lugar” ou “lugar nenhum” passa a ter a acepção de lugar nobre, justo, bom e abundante.

Frente a essa dupla possibilidade de interpretação, há, ao menos, três leituras: a primeira é de que o sentido ficaria restrito ao seu caráter negativo (ao prefixo *u-*), hipótese que ganha força, como aponta a autora, pela observação dos nomes dos elementos da narrativa; a segunda é de que o significado estaria limitado à acepção positiva (ao prefixo *eu-*), nesse sentido, a narrativa de More seria a construção do seu ideal de perfeição de mundo; e a terceira, de que esse universo “ideal” e “perfeito” seria sempre um não lugar, impossível de ser alcançado. Essas ambiguidades certamente não foram construídas de modo arbitrário e revelam, por meio de sua tensão linguística, o ambiente turbulento, de profundas mudanças, que o período sócio-histórico de More vivenciava.

No Ocidente, o século XV e XVI foi marcado pelas grandes navegações. Países como Portugal, Espanha e, posteriormente, Inglaterra lançaram suas naus ao mar em busca de expansão territorial. Para informar a metrópole do que era encontrado nas Américas, as colônias enviavam cartas, que, como aponta Ribeiro (2017, p. 6): “mesclavam relato do real, descrição da paisagem física e humana, com histórias imaginativas, os monstros extraordinários e os povos estranhos que habitavam a terra recém-descoberta”. Essa mistura entre realidade e ficção, unida ao interesse do leitor, que o estudioso atribui à curiosidade sobre esse “outro” estrangeiro, foi responsável pela criação de um novo gênero textual, as “narrativas de viagem”. Estas, por sua vez, pretendiam-se verídicas, mas, assim como os

relatos de viagens, estavam limitadas à perspectiva de quem as contava, às suas impressões e aos seus preconceitos.

O êxito comercial, diante de um público ávido por notícias fantásticas, dessas missivas fez com que se tornassem uma espécie de “relatos aventurosos de uma terra estranha”. Daí, explicam-se a multiplicação dos mitos, das histórias inventadas, da ficcionalidade presentes nos relatos dos desbravadores, supostamente pautados na observação direta da realidade. As narrativas de viagem do período das grandes navegações foram verdadeiros sucessos editoriais, porque lidavam com um elemento que sempre está presente nesse gênero no que diz respeito ao leitor: a curiosidade em relação ao estrangeiro (Ribeiro, 2017, p. 6).

Da mesma forma que muitos de seus contemporâneos, Thomas More constrói uma obra que se enquadra no gênero “narrativas de viagens”. Embora seja a construção de um relato ficcional, *Utopia* é radicalmente dialógica com a sua realidade: composta por dois livros, a obra pode ser lida como uma crítica aos rumos sócio-históricos da Inglaterra. O primeiro livro apresenta uma descrição detalhada das injustiças sociais inglesas naquele período, enquanto o segundo apresenta a comunidade imaginária que se chama Utopia.

Ainda em relação ao contexto inglês do século XVI, a transformação do sistema econômico, a passagem do feudalismo para o capitalismo, foi, em alguma medida, motor de outra grande mudança, que provocou profundos impactos na identidade coletiva: o arrefecimento do catolicismo em decorrência da ascensão do protestantismo. É importante ressaltar que a fé católica partilha da ideia de comunidade, presente no feudalismo, enquanto a sociedade burguesa, capitalista, instaura a noção de indivíduo. Novamente, como crítica ao capitalismo em desenvolvimento, More parece resgatar uma ideia de comunidade, preciosa para o catolicismo, ainda que, por meio desse movimento, crie aberturas para o surgimento da distopia, ao menos, sob a perspectiva burguesa, que tem como ideal a noção de indivíduo. Isso se dá porque a utopia, ao menos em sua composição inicial, anula a individualidade¹⁸, elemento presente em muitas obras distópicas do século XIX e XX. Além disso, o espaço da utopia configura-se como uma espécie de tentativa de resgatar o Paraíso na Terra, novamente, uma resposta (ou, talvez, um desdobramento) à ausência da figura de Deus.

O apagamento do indivíduo em prol da ideia de utopia e a emulação da figura divina pelo homem, na tentativa de ser agente no resgate do Paraíso perdido, foram aspectos

¹⁸ Embora a individualidade, entendida como a delimitação subjetiva de um “eu” e de um “outro”, seja uma conquista notável, que nos possibilita, ao menos à primeira vista, maior liberdade em gerir a nossa experiência com o mundo, não podemos deixar de questionar em que medida ela de fato existe em um sistema econômico capitalista. Nesse sentido, as reflexões de Adorno e Horkheimer (1985) acerca da Indústria Cultural revelam-se fundamentais, pois desvelam que, mesmo no âmbito artístico (lugar de pretensa liberdade, uma das fontes que alimentam a individualidade), somos manipulados: a obra de arte se torna um produto cuja necessidade de consumo é arquitetada e alimentada por um modelo industrial.

percebidos e criticados pelo filósofo Emil Cioran em sua obra *Utopia e História* (1994). O autor caracteriza os projetos utópicos como um “grotesco cor-de-rosa” ou um “conto de fadas monstruoso” (Cioran, 1994, p. 29-30), tendo em vista a sua impossível execução, em razão do caráter volátil da natureza humana, sua instabilidade constitutiva proveniente da individualidade. Apesar de reconhecer certo caráter ontológico da utopia ao dizer que “os homens são amantes da felicidade imaginada” (Cioran, 1994, p. 70), em convergência com a tese de Bloch (2005; 2006) de que a utopia é um princípio constitutivo do homem, Cioran afirma que para concretizar um projeto utópico seria necessário abolir o indivíduo e a história, uma vez que os conflitos geradores de história advêm das singularidades dos seres e dos tempos, que são retroalimentados pelos embates que essas diferenças produzem.

Cabe destacar que a distopia está sempre latente na utopia, e, possivelmente, um dos exemplos mais significativos da indissociabilidade desses dois termos seja a obra *A República* ([séc IV] 1993), de Platão. Embora o uso do adjetivo “utópico” relacionado ao livro do autor grego seja anacrônico, já que o termo surge séculos depois com More, convencionou-se, ao longo da tradição, nomear a obra platônica como utópica, pois ela descreve quais seriam as características fundamentais, segundo o autor, para uma cidade perfeita, isto é, onde o bem-estar de todos, por meio da educação dos valores da justiça e da ética, fosse assegurado. Sendo assim, não são todos os homens que podem habitar a *polis* perfeita. Para que isso seja possível, segundo Platão, é necessário submeter-se às leis dessa cidade, porque, somente por meio delas, pode-se alcançar a harmonia.

A República de Platão apresenta os caminhos para a perfeição do homem e a construção da cidade ideal que motiva a discussão do filósofo no citado diálogo é a incessante busca por aquilo que ele considerava a perfeição humana, mas, que até o momento de sua escrita, só existia no plano das ideias. O filósofo de Atenas escreveu o roteiro para o atingimento da plenitude. Encontrar a perfeição para a cidade, o cidadão e o governante pensava Platão ser possível, desde que fossem escolhidos os caminhos da ética, da justiça e da filosofia (Menescal, 2009, p. 65).

Uma das características mais interessantes e polêmicas desse livro secular é o fato de que nele certa arte, com alto grau de mimetismo (por ser considerada cópia da cópia), e, portanto, “inútil” ou, talvez mais precisamente, “pouco pedagógica”, deve ser banida da *polis* perfeita, já que, por meio dela, há um duplo afastamento do real, do verdadeiro, do mundo das ideias. Essa ânsia dimensiona o caráter político da obra e a relatividade da palavra “utopia”. Vale destacar que, de maneira distinta do livro de More, embora esteja munido de desejo de alteração da realidade, caracteriza-se como uma obra literária. O livro *A República* constitui

um projeto filosófico de alteração de seu mundo, o que evidencia o transbordamento da ideia de utopia para além das margens da literatura, aparente em outros discursos, como o político.

Na obra do pensador grego, portanto, a relação entre arte e sociedade, ou melhor, certo desejo de não relação entre essas duas instâncias¹⁹ é um fator de grande relevância a ser observado, pois explicita a relatividade do que se compreende como utopia. Só poderá considerar utópico o universo vislumbrado por Platão aquele que, em consonância com ele, julgar justa a expulsão dos poetas da *polis*. Para outros, no entanto, os que consideram a arte (e, por extensão, seus poetas) fundamental para a vida humana, banir essas figuras caracterizaria o mais completo pesadelo.

3.4. Utopia e o contexto brasileiro: a edificação de paraísos excludentes

Para além dos aspectos sócio-históricos concernentes ao país de origem de More, parece-nos importante considerar outro fator histórico: a relativa concomitância entre a chegada dos portugueses ao Brasil e a publicação de *Utopia*, ambas no início do século XVI. A obra de More parece ter sido influenciada pela descoberta, sob a perspectiva portuguesa, das terras brasileiras. Vale lembrar que *Utopia*, como apontado anteriormente, é uma narrativa de viagem, na qual um personagem, o português Rafael Hitlodeu, naufraga em uma terra desconhecida, que, por sua vez, é descrita como maravilhosa, abundante e exótica. Dito isso, podemos perceber que tanto a nacionalidade do viajante, quanto a descrição da nova terra são semelhantes aos registros iniciais feitos por Pero Vaz de Caminha sobre o Brasil.

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto havemos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos -- terra que nos parecia muito extensa.

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de EntreDouro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! (Caminha, 1963, p. 12).

No ponto central em que é de maior largura, a ilha dos utopianos se estende por trezentos e vinte quilômetros, e não é muito mais estreita em nenhum outro lugar, exceto onde se afila nas duas extremidades. Estas, como se cercassem um círculo com oitocentos quilômetros de circunferência, dão à ilha o feitio de uma lua

¹⁹ Esse desejo de não relação é apenas parcial, pois, quando subordinada ao interesse do governante da pólis (muitas vezes, como veiculação de ideias em consonância ao governo), a mimesis é considerada positiva, bem como os artistas que a produziram.

crescente, cujas pontas distam entre si cerca de dezessete quilômetros. O mar entra por elas formando uma enorme baía, protegida dos ventos pela terra circundante, em geral de águas não agitadas, mas calmas, como um imenso lago. Dessa forma, quase toda a parte interior da ilha serve de porto, com navios cruzando em todas as direções, para grande vantagem dos nativos (More, 2018, p. 73).

Os utopianos são devotados a seus jardins e neles cultivam vinhas, árvores frutíferas, legumes e flores com tal cuidado e habilidade que nunca vi nada mais produtivo ou agradável ao olhar. Esse entusiasmo pela jardinagem deriva não só do prazer que ela oferece em si mesma, mas também da competição entre as quadras pelo jardim mais bem cuidado. Por certo não encontrarás com facilidade outra coisa em toda a cidade que seja mais proveitosa e prazenteira para os cidadãos, e assim parece que o seu fundador deve ter dado prioridade à criação desses jardins (More, 2018, p. 77).

No entanto, a postura estrangeira frente ao Brasil não se resumiu à admiração contemplativa, mas culminou em uma série de violências contra a própria terra e contra aqueles que a habitavam. Observar a história brasileira é perceber, desde o início do século XVI, a imposição do desejo de outro, nesse caso, dos portugueses sobre o povo nativo. Pode-se dizer que, desde a perspectiva europeia, o encontro e a exploração das novas terras, incluindo a extração das riquezas naturais e a dizimação da população autóctone, caracterizou a construção de uma utopia, pois contribuiu para o enriquecimento da Coroa Portuguesa e para a concretização de seu projeto inicial, a expansão de seus territórios. Porém, esse mesmo movimento, que garantiu a ascensão econômica e hierárquica de um povo, resultou no profundo martírio de outro, uma vez que acarretou na sua escravização e no seu genocídio. Sendo assim, podemos observar que um mesmo evento, a chegada dos portugueses no Brasil, configurou, simultaneamente, a utopia de uns e a distopia de outros²⁰.

Embora seja difícil aferir a extensão do regime escravista completo para a mão de obra indígena no Brasil (com as características de perpetuidade, transmissão hereditária por via materna e irrestrita alienabilidade), não há dúvida de que não se tratou de casos esporádicos como se poderia pensar, mas de algo regulamentado pela Coroa portuguesa e que atingiu caráter amplo no espaço e no tempo. É verdade que a legislação variou bastante, estabelecendo inúmeras restrições à escravidão do índio – logo veremos por que o negro era mais interessante – mas os autores encontraram várias circunstâncias em que o aprisionamento e a escravidão do índio brasileiro podiam ser legitimados (Pinsky, 2010, p. 10).

²⁰ O termo “distopia” é historicamente situado, consideravelmente posterior à colonização do Brasil, o que pode levar ao questionamento de sua validade para a nomeação, segundo a perspectiva autóctone, de um cenário marcado pelo fim iminente e/ou pelo horror. Portanto, se, em um primeiro momento, atribuir como nomenclatura a palavra “distopia” pode parecer perpetuar a violência ocidental, desta vez epistemológica, sobre os povos nativos, o conceito parece ser produtivo em sua reapropriação, uma vez que a poética do autor intersecciona diferentes cosmovisões. É justamente nesse ponto de conflito, na intersecção desses dois mundos (ocidental e ameríndio), que esta dissertação se situa, isto é, na busca por compreender como a poesia de Assunção alinhava uma certa perspectiva “xamânica” com as tecnologias e crenças do homem ocidental.

Junto ao sofrimento dos povos originários, veio unir-se o flagelo dos africanos escravizados, trazidos de seus países forçosamente²¹, em condições desumanas, para trabalhar sob o mando dos escravocratas, que impunham a obediência e o castigo (físico, podendo causar a morte) caso não se submetessem às regras impingidas. Como destacam Sales, Sales e Cardoso em seu artigo “Utopia ou distopia brasileira: origens e reflexões” (2020, p. 35), por meio do acúmulo dessas injustiças históricas, construía-se a utopia da elite brasileira, uma vez que a mão de obra forçada permitia a expansão de suas riquezas, e, como consequência, produzia-se a distopia dos subjugados, nativos e africanos escravizados.

Com o passar do tempo, alguns dos mais salientes aspectos do colonialismo foram dissolvidos. Esse movimento incipiente de dissolução começou a ser percebido com a independência do Brasil, em 1822, e, posteriormente, com a abolição da escravidão, em 1888. No entanto, como apontam Sales, Sales e Cardoso, esses dois eventos, embora tenham considerável importância na história do país, camuflam, em alguma medida, a estrutura que permanecia e permanece inalterada: o poder sócio-econômico que uma pequena elite conservou e conserva em detrimento da exploração da maior parte da população brasileira, em especial, daqueles que sofreram e sofrem mais intensamente as marcas desse passado: os negros e os indígenas. Com isso, podemos depreender que há, na sociedade brasileira, simultaneamente, um ambiente utópico para as elites e distópicos para os subjugados, que, apesar de ter sido modificado com o passar dos séculos, apresenta uma organização semelhante ao seu surgimento. Essa dinâmica da história do Brasil de “ocultamentos” e “descobrimientos” pode ser observada no poema “Fábula do espelho”, presente no livro *Risca Faca* (2021), de Assunção:

o espelho estava bem limpo guardado no fun
do do armário o espelho estava lívido e cris
talino coberto por um manto funerário o espe
lho era plácido como as águas outrora limpi
das do ipiranga o espelho era ácido como as
mágoas cantadas na charanga o espelho não
mentia não miava não chorava o espelho refle
tia a lágrima o medo e a risada o espelho se
esqueceu das mortes no planalto de pindora
ma o espelho foi usado na comédia na tra
gédia e no drama o espelho abandonado no
canto mais escuro da sala o espelho rasurado
no lamento da senzala **o espelho engoliu almas**

²¹ Vale lembrar, como aponta Pinsky, que os negros africanos não “vieram” ao Brasil, mas, sim, “foram trazidos”, como destaca em seu livro *A escravidão do Brasil*: “Nada mais equívoco do que dizer que o negro veio ao Brasil. Ele foi trazido. Essa distinção não é acadêmica, mas dolorosamente real e só a partir dela é que se pode tentar estabelecer o caráter que o escravismo tomou aqui: vir pode ocorrer a partir de uma decisão própria, como fruto de opções postas à disposição do imigrante. Ser trazido é algo passivo – como o próprio tempo do verbo – e implica fazer algo contra e a despeito de sua vontade.” (Pinsky, 2010, p. 13).

e armas de tupis ludibriados o espelho se que
 brou na lama seca do chão expatriado o espe
 lho nunca fez comentário sobre assunto algum
 o espelho apenas devolvia a miragem de um
 deus de dois ou de nenhum o espelho todos
 diziam não era racista nem violento nem mo
 lestador mas quando o olhamos frente a frente
 o reflexo que vimos foi assustador
 (Assunção, 2021, p. 111, grifos nossos).

O espelho, figura central no poema, aparece como referência à prática do escambo entre colonizadores e colonizados: sua imagem e a sua reiteração anafórica produzem efeitos que se mostram profícuos para a análise dessa violência histórica, tal qual o aspecto de limpeza e translucidez do objeto, que encobre, como mostram os versos de Assunção, a sujeira e o horror a que ele está associado. Talvez, mais precisamente, como veremos na continuação, oculta-se, nesse princípio higiênico e esclarecedor, o germe da barbárie. Vale lembrar que o espelho foi dado como presente pelo colonizador, inserção de uma nova tecnologia ao mundo do colonizado, que foi usada como pretexto tanto para subjugar-lo, quanto para inseri-lo, ainda que indiretamente, em um sistema de produtos e as crenças a eles vinculados. Em certo sentido, o espelho também simboliza a hierarquia de poderes que se estabeleceu no Brasil e a dinâmica retroalimentada por essa relação: a violência do Estado produz a violência de sua população e vice-versa.

Entretanto, se Assunção usa o espaço de sua poesia para o registro e a denúncia das violências históricas vividas que construíram e constroem a identidade brasileira, em sua obra esse lugar é ficcionalmente reconfigurado, por vezes, subvertendo o paradigma da herança colonial. A guisa de exemplo, no primeiro capítulo de seu livro *A Máquina Peluda* (1997), denominado “Cartas do escriba ao Rei”, o autor reimagina a recepção dos portugueses nas terras brasileiras. O discurso historicamente construído pela ótica dos vencedores de que os povos nativos foram encantados pelas tecnologias europeias – como o espelho, mencionado no poema supracitado – e convencidos pelas crenças do além-mar – o que resultou em uma recepção enamorada e pacífica dos estrangeiros por parte dos indígenas – é recomposto pela narrativa do autor, o qual imagina que o contato com os povos originários resultou em um processo de sedução viciante por parte dos supostos conquistadores, que os impeliu a deixarem seus postos de subordinados ao rei e ganharem independência individual a partir do convívio comunitário indígena.

Em outros termos, ao tomar contato com a liberdade constitutiva do estilo de vida dos povos locais, o que se traduz na libertação sexual e no uso de substâncias alucinógenas, há o abandono da missão colonial em favor da adoção do estilo de vida local, gesto que se reafirma

não apenas na incorporação dos gestos alheios à etiqueta europeia, como também na necessidade de registrar e comunicar o vivido, o que, por um lado, se configura como cumprimento do dever primeiro do escriba, missão inicial daquele que nos narra a experiência vivida, mas, por outro lado, parece configurar uma espécie de desejo de convencimento, de conversão não compulsória, isto é, pela palavra, daqueles que se mantêm alheios ao que parece ser o paraíso ultra marítimo, o rei e seu reino.

Tome Vossa Alteza, portanto, meus apontamentos com cândida benevolência já que as jaqueiras desta vossa terra nova e santa abrigam animais cujos olhos lusos, garanto, jamais viram iguais, nem sacotantas guerras ancestrais. Sobretudo, não se irrite, imploro, Vossa Alteza, com esta minha linguagem que muitas vezes parece perder o nexo do circunflexo. Dos motivos dessa maluquice darei fé e ciência na esperança de que os de além-mar possam ao menos em parte compreender.

Desde o dia 22 de abril deste ano que ocorre aos 150, quando houve vista de terra, a qual capitão-mor fez tão bem por chamar Terra de Vera Cruz, um admirável mundo novo desabrochou diante de nossas retinas incrédulas [...]

[...] Assim como os homens, as mulheres ali andavam completamente nuas, com cabelos mui pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos vergonha alguma. E certo eram essas moçoilas tão bem feitas e tão redondas, de nádegas firmes e tostadas de sol, e suas vergonhas (que elas não tinham) tão graciosas, que muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhes tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como elas.

Gentis e sem entenderem lhufas de nossa língua, os homens se acercaram de nós e através de sinais nos indicaram uma moita. Confesso que segui até lá com uma sombra de apreensão no peito. Um deles, com um pedaço de osso espetado nos beiços furados, enrolou uma espécie de erva mui aromática em uma lâmina de palha de milho, fazendo um cigarro bem comprido, o qual nos ofereceu a todos fumar. Nós compreendemos então o estranho comportamento anterior de Nicolau Coelho. Tudo nos fazia rir até quase estourar. Sob os efeitos da fumaça dessa erva senti uma realidade estranha se descortinar nos quatro cantos do meu cérebro, de norte a sul e de leste a oeste. Tinha a nítida impressão de que meus pensamentos se deslocavam do presente para o passado, do passado para o futuro e do futuro para lugar nenhum. [...]

Mais não escrevo por sentir-me com muita preguiça e ainda um tanto de ressaca pelos dias seguidos de festa. O que posso por último relatar, é que desta terra se afeiçoaram muito a nós e nós a eles, de tal forma que, provavelmente, poucos ou nenhum de vossos honrosos desbravadores de mares revoltos hão de querer retornar à Corte, atitude que, imploramos, seja entendida não como desagravo à Vossa Alteza e aos vossos, mas como uma irresistível atração por estas terras arredondadas e bem formadas, com picos e montanhas de tal envergadura que a nenhum de nós é possível deixar de nos fazer pernas bambas. (Assunção, 1997, p. 17 - 23)

Em suma, como próprio trecho nos assinala, devemos considerar que a utopia, embora se pretenda um projeto total, que em sua completude preencha todas as fissuras do desejo, ainda assim, é passível de ser incompreendida por aqueles que não a vivem ou, ainda, que não a desejam viver – como parece ser o receio do escriba – de modo a revelar que a volição utópica é sempre parcial, tanto na ficção, quanto na realidade, tomada a devida liberdade com essas duas instâncias. Por essa razão, podemos afirmar que a definição não problematizada de utopia como mundo “desejável”, “ideal” e a distopia como mundo “indesejável”, “imperfeito”

oculta a complexidade que esses termos implicam, pois supõe que o ideal de perfeição e de horror seja o mesmo para todas as pessoas em diferentes tempos históricos e em diversos lugares, isto é, implica em outra violência: a da totalidade. Nesse sentido, buscar compreender as ideias de utopia e de distopia acarreta não só na investigação dos elementos que compõem esse espaço idealizado, o qual será diferente a depender da perspectiva que o edifica, mas também, na averiguação do espaço temporal que seu autor (e, de forma mais ampla, a sociedade em que ele se insere) projeta o horizonte paradisíaco.

3.5. Quando está a utopia?

Em nosso percurso argumentativo, vimos que a ideia de utopia se nutre da imaginação de um espaço paradisíaco, cuja natureza, diversa e abundante, é capaz de suprir todas as demandas dos seres humanos. Entretanto, não é possível pensar em utopia (e também em distopia) sem considerar, para além do espaço físico, a noção de tempo veiculada por essas narrativas. Dito de outro modo, ao analisar os espaços tidos como utópicos ou distópicos, não é suficiente observar quais elementos os constituem, mas é preciso questionar, também, quando esses ambientes se estabelecem (ou desejam se estabelecer) e qual a relação com o tempo e suas divisões (passado, presente e futuro) por eles construída. Para isso, consideramos as discussões levadas a cabo por Paz ([1972] 1984), Koselleck ([1979] 2006) e Gumbrecht (1998)²², os quais indagam sobre a modernidade e os seus desdobramentos, cuja compreensão, como veremos adiante, é fundamental para o desenvolvimento das utopias e distopias. Além disso, cada um, à sua maneira, desautomatiza a ideia de “tempo histórico”, com o objetivo de explicitar como esse conceito não é, em si, uma categoria extra histórica, mas, sim, pode e deve ser historicizado para o entendimento mais preciso dos nossos desejos

²² Muitos foram os autores que se propuseram a discutir sobre a transformação do paradigma temporal, bem como as consequências dessa mudança para a poesia. No entanto, os autores eleitos para o debate teórico deste trabalho foram articulados – pela via ora da aproximação, ora do distanciamento das ideias – pelo diálogo prévio que estabelecem uns com os outros. Gumbrecht e Koselleck – por fazerem parte de uma mesma geração de pensadores alemães em diálogo entre si – são estudiosos que têm um objeto de estudo comum na transmutação da percepção do tempo ao longo da história – os regimes de temporalidade –, ainda que os desdobramentos desses estudos sejam distintos. Vale reforçar que esse debate se faz fundamental, uma vez que põe em questão as (im)possibilidades da utopia, na modernidade, criar ou não prospecções. Por sua vez, Octavio Paz é um dos principais nomes que pensam a relação entre modernidade e poesia – sendo a modernidade um momento disruptivo na forma de experienciar o tempo – sobretudo no contexto latinoamericano, influenciando enormemente autores posteriores, tais como Haroldo de Campos, crítico e poeta fundamental para a história da poesia brasileira, de forma geral, e para a formação do paideuma de Assunção, de forma específica. Como contraponto a essa maneira sedimentada de pensar a relação entre poesia e tempo, iniciada por Paz, mas solidificada por Campos, Marcos Siscar retoma o debate traçado pelos seus antecessores e o reaviva, recolocando a possibilidade de pensar a utopia no contemporâneo com todas as contradições que esse gesto traz. Assim, todos esses nomes – os dois últimos aparecerão na continuação do trabalho – unem-se ao debate da utopia na poesia de Assunção, na medida em que um olhar utópico parece articular, intrinsecamente, as noções de prospecção de expectativas, movimento que passa pelo tempo como questão, inclusive, para a poesia.

(e também do que não desejamos), que são transpassados, inevitavelmente, pela maneira como enxergamos o tempo.

Os autores supracitados concordam com o fato de que a compreensão de temporalidade diverge em distintos períodos históricos (e, também, em distintas culturas). Para nos determos nas narrativas anteriormente mencionadas, em Hesíodo e em More, o espaço de desejo encontra-se temporalmente localizado no passado: em *Os trabalhos e os dias*, na Idade Dourada (início dos tempos para os gregos), enquanto, em *Utopia*, no Paraíso Cristão (lugar pré-existente ao mundo, morada de Deus). Vale ressaltar que não se trata de um passado qualquer, mas um passado mitológico, livre das mutações proporcionadas pelo tempo e pela história, em que o presente não cede espaço ao futuro, pois a possibilidade do fim dos tempos é sempre iminente; em lugar disso, o presente retoma o passado, continuamente, por meio do rito, já que nele está a sabedoria e a verdade: a perfeição.

Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está mais além de todos os passados, na origem da origem. Como um manancial, este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa. Assim, tanto por ser um modelo continuamente imitado quanto porque o rito o atualiza periodicamente, o passado defende a sociedade da mudança. Duplo caráter desse passado: é um tempo imutável, impermeável às mudanças; não é o que passou uma vez, mas o que está passando sempre: é um presente [...] embora seja tempo, é também a negação do tempo [...] faz com que triunfem a regularidade e a identidade. Insensível à mudança, é por excelência a norma [...]” (Paz, 1984, p. 26-27).

A descrição da percepção temporal pelas sociedades primitivas, como declarada por Paz, é bastante semelhante à caracterização, feita por Koselleck, das sociedades pré-modernas. Em sua obra *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (2006), o historiador alemão mapeia os diferentes usos do termo “história” a fim de mostrar como a percepção do tempo não é natural e evidente, mas se trata de uma construção cultural diversa em cada época. Para isso, Koselleck estuda a concepção de futuro pelas gerações anteriores, pois é justamente da convergência entre experiência (passado) e expectativa (futuro) que se molda a nossa consciência histórica e, também, a nossa atuação no presente.

Segundo o autor alemão, a história da cristandade, ao menos até meados do século XVIII, caracterizava-se pela contínua expectativa do fim dos tempos, marcada pela vinda de Cristo com o Juízo Final, em que os justos seriam salvos e os injustos seriam eternamente condenados. No entanto, se a iminência do fim era uma constante ameaça que pairava no

horizonte, ela também passava por um processo de contínua protelação. Por meio dessa crença escatológica, cuja existência impossibilitava a edificação de qualquer futuro, o Sacro Império Romano angariava poder, pois acreditava-se que, enquanto a instituição existisse, o fim seria adiado. Nesse sentido, para manter sua posição como instituição organizadora do mundo, a Igreja perseguia os profetas que anunciavam o fim, considerando-os hereges. O futuro, nessa perspectiva, não se encontrava linearmente localizado no fim dos tempos, mas era mantido como estado de suspensão, de modo que a história da Igreja era vista como a história da Salvação.

Entretanto, paulatinamente, especialmente depois da Reforma, a tarefa de organizar a vida, de manter a paz, deixa de ser da Igreja e passa a ser do Estado. Percebeu-se que os conflitos, mesmo os mais sangrentos, não antecipavam o fim, como se propunha outrora, e, com isso, as instituições religiosas foram perdendo a credibilidade. De modo irônico, somente depois do gradual esgotamento da Igreja foi possível alcançar alguma paz. Esta, por sua vez, foi adquirida pela cooptação e neutralização das forças religiosas pelo Estado. Com isso, a partir da alteração da estrutura organizativa social, acenava-se para uma nova construção de futuro.

A experiência adquirida em um século de lutas sangrentas foi, em primeiro lugar, a do reconhecimento de que as guerras civis religiosas não prenunciavam o Juízo Final, ao menos não naquele sentido concreto como antigamente se acreditava. Ao contrário, a paz só se tornou possível à medida que as potências religiosas esgotaram-se ou consumiram-se em luta aberta, à medida que foi possível cooptá-las politicamente ou neutralizá-las. Com isso, constituiu-se um novo e inédito tipo de futuro (Koselleck, 2006, p. 27).

A gradual substituição da Igreja pelo Estado não extinguiu, em um primeiro momento, as previsões do fim, mas contribuiu, ainda mais, para o seu retardamento. Além disso, a instituição religiosa deixa de ser responsável por essas profecias, que passam a ser desenvolvidas na forma de previsões por outras entidades do corpo social, dentre as quais se destacam os filósofos e os astrólogos. Com esse movimento, o Sacro Império perde sua função escatológica e o fim dos tempos deixa de ser da tutela da Igreja e passa a ser passível de delimitação por cálculos matemáticos.

De igual maneira que a Igreja, ainda que por motivações distintas, o Estado, posteriormente, passa a perseguir profecias, sejam elas religiosas ou políticas. Com essa estratégia, pretendia-se apropriar, nas palavras de Koselleck (2006, p. 28), “do monopólio de manipulação do futuro”. Além da perseguição do Estado, paralelamente, desenvolvia-se um discurso intelectual que se posicionava contrário a oráculos e superstições da mesma ordem. Dessa forma, o que se configurava como profecias e previsões se transforma em ações

políticas, em possibilidade de mudança do presente (e, progressivamente, do futuro) por meio da atuação histórica do sujeito. Em outras palavras, ao invés do “fim do mundo previsto, um tempo diferente e novo foi inaugurado” (Koselleck, 2006, p. 30-31).

Desse modo, substitui-se a noção de futuro como fim pela possibilidade de esboçar o porvir, que se caracteriza pela incerteza derivada das suas inúmeras possibilidades de constituição. Frente a isso, com intuito de zelar pela tentativa de melhor escolha do possível futuro, o Estado passa a assumir certas características antes atribuídas à Igreja, tentando, por meio de inúmeros prognósticos, antecipar os problemas e enfrentá-los, ainda que haja uma diferença fundamental entre os prognósticos e as profecias apocalípticas, já que o primeiro produz o tempo para o qual ele se projeta, enquanto o segundo o destrói. Nesse sentido, para Koselleck (2006, p. 35), foi somente com a filosofia da história que a modernidade desconecta-se de seu passado e inaugura, através de um futuro inédito, nossa modernidade.

A mudança de paradigma temporal ganha ainda mais força se observarmos o processo de transformação lexical da palavra “história” em língua alemã, cujas alterações não se limitaram à semântica, podendo ser percebidas, também, em sua forma: o termo *Historie*, que designava as diversas narrativas particulares desarticuladas entre si e acumuladas pela tradição, coexiste e, posteriormente, é suplantado pelo termo *Geschichte*, que indica uma narrativa unificada dos eventos. Essa disputa linguística, com todas as tensões teórico-pragmáticas que articula, pode ser datada a partir de meados do século XVIII. A história, que antes era entendida como compêndio de experiências as quais se podia consultar para evitar os equívocos do passado e repetir os seus sucessos, passa a ser compreendida como sujeito, sendo-lhe atribuída adjetivos como: “toda poderosa”, “justa”, “equânime” e “sacra”.

Se antes a história caracterizava-se por um conjunto de histórias, histórias no plural, agora, trata-se de uma História (que vai se confundir, propositalmente, com o imperialismo europeu, com a ideia de progresso): “‘história em si’ [*Geschichte selbst*] no singular puro e simples, sem um sujeito ou um objeto complementar. Esse emprego peculiar, hoje bastante corrente entre nós, também surgiu na segunda metade do século XVIII. À medida que a expressão ‘*Geschichte*’ tomou o lugar de ‘*Historie*’, também o termo *Geschichte* adquiriu um outro caráter. A fim de enfatizar o novo significado, falou-se em primeiro lugar, preferencialmente, da história [*Geschichte*] em si e para si, da história pura e simplesmente — ou seja, da história” (Koselleck, 2006, p. 49).

A partir desse momento, como nos aponta Koselleck, o passado deixa de ser fonte de conhecimento para o presente e se torna ultrapassado. A História (*Geschichte*), que passa a ser grafada com o uso de maiúscula, não designa um conjunto de relatos, mas, sim, o sentido progressivo da humanidade. De maneira diversa da história no paradigma pré-moderno

(*Historie*), cuja concepção de futuro se baseia na repetição do passado tendo em vista a compreensão de uma natureza humana constante, a modernidade percebe os eventos históricos como únicos e irrepetíveis e concebe o futuro como espaço temporal privilegiado. Como consequência, decorre uma aceleração do tempo histórico, no qual o agir no presente vislumbra a preparação para o futuro. Vale salientar que o conceito de *Geschichte*, ao estabelecer um sentido para o qual a humanidade deve seguir, legitima a existência e a manutenção de certas narrativas (capitalismo, eurocentrismo, etnocentrismo, etc) em que a violência é apenas um meio para atingir o objetivo final: o progresso.

Um aspecto para o qual necessitamos estar atentos é o fato de que, ao falar de modernidade, podemos facilmente cometer uma imprecisão, pois esse conceito, como aponta Gumbrecht (1998, p. 9), é, na verdade, “uma sobreposição ‘desordenada’ entre uma série de conceitos diferentes”. Sendo assim, de modo a tornar visual as inúmeras camadas contextuais presentes na palavra modernidade, o autor alemão adota a imagem das cascatas, cujos feixes de água se mesclam e se acumulam velozmente de forma simultânea, o que explicita a dificuldade da definição do termo e nos convoca para a necessidade de um olhar vertical, atento às distintas nuances temporais da palavra (objetivo partilhado, ainda que com um objeto diferente, por este trabalho).

Quem opera com problemas e conceitos como os de modernidade e modernização, períodos e transições de período, progresso e estagnação [...] não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição “desordenada” entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização. Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade (Gumbrecht, 1998, p. 9).

Para levar a cabo o seu estudo sobre a modernidade, Gumbrecht (1998, p. 9) a segmenta em quatro: i) o início da modernidade, ii) a modernidade epistemológica, iii) a baixa modernidade e a iv) pós-modernidade. Vale destacar que, nesse movimento, ele se distingue de Koselleck, que reconhece o início da modernidade a partir da mudança do paradigma de história, isto é, somente em meados do século XVIII, escopo que impossibilita o enquadramento da obra *Utopia* (1516), de Thomas More, no paradigma moderno. Gumbrecht (1998, p. 10), no entanto, já data como “primeira modernidade” o século XVI, o que permite tensionar as marcas de modernidade nessa narrativa.

Utopia, como já dissemos anteriormente, resgata os ideais do cristianismo primitivo, cuja organização religiosa remonta ao paradigma temporal da *história como magistra vitae*,

do conhecimento acumulado que precisa ser ativado e do presente que repete o passado, além de apresentar uma série de outras referências à cultura clássica que evocam a temporalidade pré-moderna, como as ideias de Platão, especialmente as que se encontram no livro *A República* ([séc IV] 1993). Ao mesmo tempo, a obra apresenta outras características que podem ser consideradas modernas, como a descrição de uma organização próxima a um projeto de urbanização presente da ilha fictícia de More. Desse modo, podemos afirmar que a coexistência desses elementos modernos e pré-modernos mostra como, em *Utopia*, se circunscreve um espaço temporal limiar: se, por um lado, há uma crítica à temporalidade em vias de constituição (temporalidade moderna), por outro lado, ela tampouco pode ser considerada uma obra inteiramente pré-moderna. Dito de outra forma, nos termos de Soromenho-Marques (2017, p. 19), a obra de More encontra-se em uma “encruzilhada entre os Antigos e os Modernos”.

O autor inglês e ilustre amigo de Erasmo, foi um grande conhecedor da herança clássica, não deixando, na sua *Utopia*, de imitar o estilo e a atmosfera platônicas, onde a procura de uma representação do mundo como deveria ser, e não como era, estava claramente presente. Nessa medida, *A República* pode bem ser considerada como o modelo das utopias clássicas, pré-modernas. Contudo, essa vinculação com a herança clássica é matizada. O impacto das mudanças de um mundo em acelerada mutação não deixam de se fazer sentir nos temas da sua imaginária sociedade insular, começando pelo seu próprio ordenamento territorial e urbano, traindo, talvez, a influência de ideias recentes trazidas de Itália, em especial de Leon Battista Alberti (autor em 1485 de uma inovadora obra sobre urbanismo, *De Re Aedificatoria*). Também muito pouco conforme à mentalidade helénica antiga, é a função educativa que More consagra ao trabalho manual, que seria impensável para um ateniense clássico. Contudo, se comparamos no seu conjunto a obra do chanceler, estadista inglês, e futuro Santo da Igreja Católica, com projectos utópicos posteriores, nomeadamente os de Campanella e Francis Bacon, é inegável que More não era ainda um pensador utópico totalmente moderno, pois os seus valores apresentavam-se numa espécie de híbrida encruzilhada entre os Antigos e os Modernos (Soromenho-Marques, 2017, p. 19).

Feita a contextualização da obra de More em relação à primeira modernidade, voltemos a nos atentar para “as cascatas” de Gumbrecht, com o objetivo de demonstrar que a coexistência temporal entre a primeira modernidade e a obra *Utopia* não é fortuita e que as posteriores alterações do conceito de modernidade acompanham as transformações da ideia de utopia. No que tange a primeira modernidade, Gumbrecht atribui protagonismo a dois eventos que contribuíram para a emergência de uma nova subjetividade: a invenção da imprensa e o descobrimento das Américas, ambos no século XVI. Para o autor alemão, esta nova subjetividade pode ser percebida a partir do surgimento de um observador de primeira ordem (o qual se aparta do mundo natural e assim é capaz de analisar a realidade com certa distância) e de sua função como produtor do conhecimento. Antes da subjetividade moderna, o homem

era visto como parte da Criação Divina (uno com o mundo natural) e a sua relação com o conhecimento podia ser caracterizada de duas formas: como manutenção do saber sagrado acumulado e/ou como revelação divina. Em todo caso, a relação com o saber era sempre intermediada pela figura de Deus. Com o início da modernidade, surge a crença de maior autonomia em relação ao conhecimento: nesse contexto, o sujeito pode prescindir da divindade, ao menos parcialmente, pois ele mesmo tem acesso a saberes e os produz.

A seqüência de inovações que, como já propus, pode ser representada metonimicamente pela invenção da imprensa e pela descoberta do continente americano aponta para a emergência do tipo ocidental de subjetividade – para uma subjetividade que está condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção do conhecimento. Durante a Idade Média, ao contrário, a auto-imagem predominante do homem o teria apresentado como parte de uma Criação divina, cuja verdade ou estava além da compreensão humana, ou, no melhor dos casos, era dada a conhecer pela revelação de Deus. Mais do que produzir conhecimento novo, a tarefa da sabedoria humana era proteger do esquecimento todo saber que tivesse sido revelado – e tornar presente esta verdade revelada pela pregação, e sobretudo, pela celebração dos sacramentos (Gumbrecht, 1998, p. 11-12).

No século XVIII, segundo Gumbrecht (1998, p. 13), a “confiança cega”, que impulsionou a primeira modernidade, decai. A queda ocorre quando percebemos a impossibilidade de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observamos a realidade. Com isso, o observador de primeira ordem é substituído pelo observador de segunda ordem, o que altera, para o sujeito, a percepção tanto de si, quanto do mundo. Essa alteração de subjetividade traz algumas consequências, dentre as quais podemos citar: i) a consciência corpórea do observador: o sujeito passa a reconhecer sua constituição fisiológica e a reavaliar sua percepção das experiências sensíveis; ii) a percepção depende da posição particular do observador: um mesmo fenômeno pode produzir variadas concepções, experiências e representações e não se pode estabelecer hierarquias entre elas, ou seja, há aqui o germe do que viria a ser a crise de representação; iii) a experiência com o tempo altera-se, isto é, ele passa a ser percebido como agente absoluto de mudanças, conforme foi abordado anteriormente por Koselleck (2006). Além disso, outra consequência, talvez a mais importante, percebida sobretudo a partir do século XIX, diz respeito ao fato de que o sujeito passa a ser visto como agente da história. Em outras palavras: cabe a ele projetar variadas opções de futuro, distintas do passado e do presente, e selecionar a que mais deseja. Nesse movimento, passível de ser projetado graças à compreensão de temporalidade como progressiva e linear, a humanidade pensa ser capaz de construir sua própria história.

Para o cronotopo do tempo histórico, o presente transforma-se naquele "instante imperceptivelmente curto", naquele lugar estrutural em que cada passado se torna

futuro. Mas é também o lugar - e isso talvez seja a mais importante consequência da temporalização do século XIX - em que o papel do sujeito conecta-se ao tempo histórico. Em cada momento presente, o sujeito deve imaginar uma gama de situações futuras que têm de ser diferentes do passado e do presente e dentre as quais ele escolhe um futuro de sua preferência. Somente por meio dessa ligação com o tempo histórico e da função que ela cumpre nessa dimensão pode a subjetividade integrar o componente de ação na auto-imagem que ela oferece à humanidade. E é essa inter-relação entre tempo e ação que cria a impressão de que a humanidade é capaz de "fazer" sua própria história (Gumbrecht, 1998, p. 16).

As utopias compartilham dessa nova forma de entendimento da temporalidade: os projetos utópicos, na sua condição de outro lugar, como o próprio nome *utopia* sugere, pressupõem a necessidade de superação de um estado atual e de movimentação progressiva rumo ao espaço sonhado, comumente localizado no futuro ou em um tempo indeterminado, imaginado. Para isso, os homens devem assumir a tarefa de transformação da sua realidade e criar condições para que o ambiente de utopia seja edificado, isto é, devem construir uma nova história, sua própria história. Um dos exemplos mais significativos de projetos poético-políticos de construção de uma utopia seja a ideia de comunismo, de Karl Marx, que, embora tenha desembocado no regime socialista, nunca chegou a ser colocado em prática inteiramente como idealizou seu autor. De todos os modos, mais significativo do que analisar as razões pelas quais o projeto socialista desabou antes sequer de alcançar a sua realização final - o comunismo, é necessário dimensionar quais os impactos da derrocada da tentativa de concretização de uma utopia. A utopia resistiu modificando-se? Houve a superação de uma utopia, de maneira a caracterizar um momento pós-utópico? Voltaremos a essas questões no fim desse percurso argumentativo. Antes, no entanto, observemos as transformações da modernidade, que possibilitam caminhos para responder a essas questões.

Até o presente momento, vimos duas das quatro divisões propostas por Gumbrecht (1998) para a compreensão do conceito de modernidade, sendo elas: o início da modernidade (séc. XVI) com a separação do homem e da natureza e sua potência atribuída a sua capacidade de produzir conhecimento e, em seguida, a modernidade epistemológica (séc XVIII) com a contestação da confiança dessa separação. O período subsequente, localizado temporalmente no início do século XX, é denominado pelo autor como “Baixa modernidade” (Gumbrecht, 1998, p. 17) e diz respeito, sobretudo, à crise de representação e às respostas teórico-artísticas que foram dadas a ela. Nesse momento, nomeado pela história da arte como “Alto modernismo”, o autor alemão chama a atenção para a tentativa de ruptura radical com a representação empreendida pelas vanguardas históricas, cujo germe da crise, como apontado anteriormente, já se mostrava de forma incipiente na modernidade epistemológica. Essa prática artística foi avaliada como paradigmática no campo das artes, disruptiva em relação ao

que a antecede, como aponta Gumbrecht (1998, p. 19): “nunca antes e nunca depois estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser ‘subversivos’ ou mesmo ‘revolucionários’”.

Cabe destacar que as vanguardas, na medida em que lançam mão de uma perspectiva temporal linear e progressiva para alcançar um determinado objetivo estético-político que visa romper com o que o antecedeu, aproximam-se da ideia moderna de utopia. A busca por esse outro lugar na arte, ou seja, uma ruptura para a possibilidade de edificação de outro horizonte artístico, é o principal tema explorado pelo poeta mexicano Octavio Paz em sua obra *Os Filhos do Barro* (1998). Nela, o autor defende a existência de uma tradição moderna da poesia e, a partir disso, tensiona essa afirmação: além de dizer que há uma poesia moderna, a sentença implica que há uma tradição moderna, com todas as contradições que a expressão pode trazer, tendo em vista que a tradição se caracteriza pela continuidade e a modernidade, por sua vez, caracteriza-se pela ruptura.

A tradição moderna: é uma expressão de nossa consciência histórica. Em parte, é uma crítica ao passado, uma crítica da tradição; de outra, é uma negativa, repetida uma e outra vez ao longo dos dois últimos séculos, por fundamentar uma tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela mesma: a mudança, a história (Paz, 1984, p. 26).

No entanto, a periferia do ocidente (o continente americano, Portugal e Espanha) produziram um outro tipo de Alto Modernismo, que consegue ser altamente inventivo e chocante e prescindir da ruptura com a representação (Gumbrecht, 1998, p. 21). O contista e poeta argentino Jorge Luis Borges é caso prototípico, uma vez que, segundo a avaliação de Gumbrecht, Borges se recusa a adotar amplamente tendências modernistas em seus escritos e faz questão de enfatizar seu débito com aqueles que o precederam. Constrói-se na obra do autor argentino, pelo contrário, um “cronótopo de simultaneidade”, isto é, a co-presença de sereias mitológicas e heróis românticos.

Na continuação do desdobramento do conceito de modernidade, Gumbrecht (1998, p. 21) estabelece a última subdivisão de suas cascatas e a nomeia de “pós-modernidade”. Esta, por sua vez, pode ser apreendida sob diferentes perspectivas: de um lado, como superação da Alta Modernidade, isto é, como consequência inevitável da percepção de temporalidade como sucessão progressiva de eventos, para o qual a Alta Modernidade seria apenas mais uma etapa da história a ser inevitavelmente superada por outra; de outro lado, em consonância com as ideias defendidas por Gumbrecht (1998), como a desestruturação, neutralização e a transformação dos efeitos dessas modernidades que se acumularam ao longo da história desde

o século XVI. Nesse sentido, um dos argumentos de que o autor alemão lança mão para explicitar a fragilidade da primeira leitura é o fato de que o Alto Modernismo periférico, que não rompia completamente com a representação, não foi superado pela Pós-Modernidade, como se poderia supor, mas, sim, ganha força no período Pós-Moderno. Além disso, o autor salienta que se antes a modernidade era marcada pela aceleração do tempo histórico, agora vivemos uma espécie de desaceleração, o que não indica necessariamente a diminuição de eventos históricos, mas assinala a possibilidade de mudança do paradigma de tempo.

Se a nossa impressão é então a de que o tempo passou a se mover "mais e mais vagarosamente" e de que "o presente torna-se mais amplo" de novo, isso não significa, certamente, que a série de acontecimentos e mudanças "relevantes" tenha "objetivamente" diminuído. Estas sensações indicam somente o quanto estamos nos afastando do cronotopo do "tempo histórico", com seus imperativos implícito de mudança e inovação (Gumbrecht, 1998, p. 22).

Um aspecto que se relaciona diretamente com a desaceleração do tempo histórico, defendido pelo autor alemão, é o fato de que agora o futuro, como horizonte de possibilidades, perde força, deixa de ser passível de modelação e se transforma em algo pré-determinado, cujos contornos são consequências não quistas e imprevistas de ações e eventos do passado. Com isso, para Gumbrecht (1998, p. 23), estamos em uma situação temporal de limiar, pois já não queremos habitar o futuro, que se revela catastrófico, e, também, perdemos a ambição de abandonar o passado e nos distanciarmos dele. Nesse ínterim, o presente adquire especial apelo, uma vez que não queremos abandoná-lo, e, assim, o experienciamos de modo "expansivo". Paralelamente, o tempo perde a sua potência como agente de mudança, o que ocasiona na destituição do papel do indivíduo como arquiteto de sua própria história, de maneira que lhe resta receber de forma passiva e temerosa as consequências do passado e se prostrar melancolicamente frente a impossibilidade de vislumbrar o futuro.

Se, portanto, o futuro não se apresenta como horizonte a ser moldado e determinado no presente, se o temor de consequências não-planejadas pesa mais que a escolha racional, então a destemporalização neutraliza – ou pelo menos enfraquece – aquele aspecto de ação que o papel do sujeito assimilou ao longo do século XVIII (Gumbrecht, 1998, p. 23).

3.6. Estamos no tempo da pós-utopia?

A posição de desconfiança (e, até mesmo, de certa desilusão) frente ao futuro não foi observada apenas por Gumbrecht, sendo, anteriormente, percebida por outros estudiosos, como Octavio Paz. Para o autor mexicano, já na segunda metade do século XX, a concepção

de história como progresso linear e progressivo carecia de consistência, pois, segundo o poeta: “[...] os homens começam a ver o futuro com terror, e o que parecia ontem as maravilhas do progresso são hoje seus fracassos. O futuro já não é o depositário da perfeição, mas sim do horror.” (Paz, 1984, p. 191) Não por acaso, há essa brusca transformação na expectativa em relação ao devir: os projetos de transformação do futuro se mostraram, senão frustrados, extremamente cruéis, alimentando a barbárie (o trabalho escravo, a exploração vampiresca de recursos naturais, etc). Com isso, a juventude nega, desesperadamente, o presente, sem, entretanto, propor um novo projeto de sociedade: busca-se por um tempo diferente, mas ele não parece possível de ser imaginado.

O descrédito do futuro e de seus paraísos geométricos é geral. Não é de se estranhar: em nome da edificação do futuro, a metade do planeta cobriu-se de campos de trabalhos forçados. A rebelião dos jovens é um movimento de justificada negação do presente, porém não é uma tentativa de se construir uma nova sociedade. Os moços querem acabar com a situação atual porque é um presente que nos oprime em nome de um futuro quimérico. Esperam instintiva e confusamente que a destruição deste presente provoque o aparecimento do *outro* presente e seus valores corporais, intuitivos e mágicos. Sempre à procura de *outro* tempo, o verdadeiro (Paz, 1984, p. 195).

Nesse cenário, a arte também é diretamente afetada. Se, na modernidade, a arte movia-se pelo princípio contraditório da crítica (simultânea negação e afirmação do tempo histórico linear ao promover rupturas e, ao mesmo tempo, seguir o ritmo de modificações progressivas), com o declínio do projeto moderno, a negação (fundamento da ruptura) perde sua potência de criação, o que, no entanto, como salienta o poeta, não significa o fim da arte, mas, sim, “o fim da ideia de arte moderna” (Paz, 1984, p. 189-190). Como o autor anuncia desde o prefácio de seu livro, “o período propriamente contemporâneo é o fim da vanguarda” (Paz, 1984, p. 13), a ideia de projeto único no horizonte artístico e político no qual os envolvidos precisam abrir mão das suas individualidades em prol da construção de um plano uno cede espaço às particularidades de cada sujeito (político e poético), conformando um espaço contemporâneo caracterizado pela pluralidade.

No mesmo diapasão, Haroldo de Campos, em seu texto “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, do livro *Arco-íris branco* (1996), avalia o estado atual da poesia contemporânea brasileira, cuja datação estabelece a partir da década de 1960, com o fim do movimento de vanguarda da Poesia Concreta, que o tinha como um dos principais nomes, juntamente ao do seu irmão, Augusto de Campos, e ao de seu amigo Décio Pignatari. Para o autor brasileiro, vivemos no tempo não da pós-modernidade, mas, sim, da

pós-utopia, uma vez que as utopias estético-políticas, que outrora alimentaram as vanguardas, não encontram mais espaço de realização.

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis (Campos, 1996, p. 268),

Dentre as razões pelas quais Campos caracteriza a contemporaneidade como momento de pós-utopia, está o fato de que, de modo distinto da vanguarda, cuja base remonta ao princípio-esperança (conceito tomado de Bloch, que pode ser sintetizado como expectativa alimentada pela prática prospectiva), a poesia de pós-vanguarda está ancorada no princípio-realidade, conceito cunhado por Campos. Este, por sua vez, não mais se volta para o futuro, visto como impossibilidade, mas focaliza o presente e as possibilidades de atuação no momento histórico em que o artista se insere. Nesse sentido, o autor brasileiro estabelece uma relação de concordância com a leitura de Paz, que também define a poesia contemporânea como “uma poesia do ‘agora’”, “do outro presente”, de uma “história plural”, o que implica em uma crítica ao futuro e aos seus “paraísos sistemáticos” (Campos, 1996, p. 269).

Um ponto que merece ser especialmente destacado nesse texto de Campos diz respeito ao pequeno resíduo utópico passível de ser resgatado no que ele denomina como “dimensão crítica dialógica” (Campos, 1996, p. 269). Em última instância, podemos resumi-la como o processo de tradução, entendido pelo autor como leitura atenta da tradição literária, que permite, nas palavras do poeta, “recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentifica-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico” (Campos, 1996, p. 269). Além de, na perspectiva de Campos, a prática tradutória configurar-se como uma espécie de lampejo de utopia em um mundo pós-utópico, ela também é considerada como uma forma de os poetas contemporâneos não usarem essa pluralidade como agente facilitador, mas, sim, ao tomarem como perspectiva a pluralidade da história, apropriem-se de uma “crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem prévia determinação exclusivista do futuro” (Campos, 1996, p. 269).

Por se tratar de um texto de suma importância para pensar a utopia na poesia contemporânea, os argumentos de Campos foram relidos e repensados por diversos pesquisadores interessados em compreender as dinâmicas das poéticas em nosso tempo, dentre eles, como veremos a seguir, pelo teórico da poesia Marcos Siscar. Em seu artigo “O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como ‘paradigma crítico contemporâneo’”, de 2014, Siscar mostra como o texto de Campos está mais interessado em

dissolver os antagonismos criados pela vanguarda, bem como em reforçar a sua validade para lançá-la à posteridade, do que, propriamente, em caracterizar a poética “pós-utópica”. Essa atitude pode ser percebida, tanto discursivamente (desafio assumido pelo pesquisador, cujo mérito específico desse texto consiste na análise minuciosa da organização retórica de Campos), quanto quantitativamente. Vale destacar, como observa Siscar (2014, p. 426), que das 24 páginas que compõem o texto de Campos, apenas uma e meia caracteriza a poesia “pós-utópica”.

Para Siscar (2014, p. 425), a ideia de que “entramos numa época de multiplicação, que abre caminho para uma pluralidade de alternativas estéticas”, embora circule amplamente (e não tenha sido formulada originalmente por Campos), ganha forma de “acontecimento crítico” a partir do ensaio haroldiano sobre a pós-utopia, passando a sintetizar o que se considera como uma “situação de época.” Segundo o crítico, é preciso considerar que o “fim das vanguardas” não é apenas uma “constatação dos fatos”, tampouco “uma observação neutra do estado de coisas”, mas, sim, “parte de uma operação discursiva e normativa pela qual passamos a dar sentido ao nosso presente e da qual ainda tiramos consequências.”. Com isso, esse ensaio atua como uma espécie de *tombeau*, que, se marca o fim do período vanguardista, também o cristaliza na figura de um monumento (Siscar, 2014, p. 425).

Dessa forma, “estamos envolvidos com as vanguardas muito mais do que conseguimos admitir” (Siscar, 2014, p. 433). Para tornar perceptível essa relação, basta observar a permanência de alguns aspectos que remetem à vanguarda e que resistem como reminiscências do movimento na contemporaneidade, sendo eles: i) o “espírito de substituição da história”, perceptível na tendência marcar a posteridade nos conceitos (pós-moderno, pós-utópico, pós-história, etc); ii) a democratização que subordina o interesse da poesia ao seu alcance na direção de uma totalidade social; iii) a “estratégia cultural” para a qual interessa ao poeta assumir uma posição militante ou didática à sua obra” (Siscar, 2014, p. 432-433).

Além das marcas da vanguarda na poesia contemporânea, um aspecto a ser observado é o modo como a questão da diversidade parece assumir o papel de pretexto para a não nomeação das forças que estruturam o presente, uma espécie de renúncia à história literária movida por uma volição pacificadora dos conflitos de nosso tempo. Nesse sentido, Siscar (2014, p. 424) se opõe a essa simplificação, ao argumentar que a realidade, independente da época, é sempre plural, sendo tarefa “do trabalho do pensamento” sistematizar (ou, até mesmo, dramatizar) “as forças internas que estruturam os diversos modos dessa pluralidade”.

Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real são o que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou

atraindo, de diferentes maneiras (às vezes mais organizada, às vezes menos), as possibilidades que fazem parte do horizonte da época (Siscar, 2014, p. 424).

A não caracterização dessas forças que estruturam a pretensa pluralidade da poesia contemporânea, o seu caráter “pacífico”, a sua ausência de projetos e a sua qualidade individual (ainda que dessa individualidade resulte a diversidade) parecem conferir à poesia contemporânea, segundo Siscar (2012, p. 433), um aspecto frágil no que diz respeito a sua possibilidade de atuação política: “[...] se a poesia do presente não tem caráter estratégico, também não tem a legitimidade política que essa estratégia conferia à interpretação anterior”. Com isso, o pesquisador afirma que essa “poesia da presentidade”, para Campos, não existe ou não precisa existir “a não ser como ideia ou noção historiográfica”. (Siscar, 2014, p. 434) Podemos inferir que “não apenas a literatura de vanguarda não é mais um fato poético relevante, numa época pós-utópica, mas que a poesia do presente não é um *acontecimento* poético digno de nota”, isto é, a poesia contemporânea se limita meramente a um “blackout do futuro”, um “negativo do passado”, um “interregno, uma latência, até o momento em que alguma outra coisa, por si mesma, aconteça” (Siscar, 2014, p. 435).

Dito isso, devemos colocar em questão: se há pluralidade na poesia contemporânea (e, quanto a isso, não parece haver dúvida, apesar de também ser verdade que a vanguarda ainda resiste na poesia contemporânea e na leitura que se faz dela, conforme declara Siscar, citado anteriormente), esta não se isenta de conflitos, pois o diverso, se o é verdadeiramente, pressupõe alteridade. Ademais, não devemos ignorar o alcance da palavra diversidade, cujas acepções contaminam mais profundamente a compreensão do termo no que se refere à poesia. Siscar (2014, p. 440) mostra como a ideia de diversidade se vincula a noções distintas: por uma parte, com a ideia de democracia, que não apresenta resistência ao ser associada à arte; por outra parte, com a ideia de proteção, em paralelo com o campo ecológico, em que as distintas manifestações precisam ser cuidadas e reguladas para o seu não desaparecimento. No campo da arte, a última apreensão do termo diversidade revela-se mais problemática, pois supõe que todas as poéticas possuem um espaço previamente resguardado, que independe da singularidade literária, de modo a tornar o espaço da poesia contemporânea um falso ambiente democrático: a aparente ausência de disputas revela menos a convivência entre as diferenças do que a existência alienada dessas poéticas, que ao se privarem da alteridade, que pressupõe tensões, transformam-se em um conjunto homogêneo de aparentes diferenças.

Como coisa gerenciável, a propósito de sua conservação, a poesia corre o risco de aceitar uma posição determinada, uma condição subordinada, um lugar derivado a partir do qual não tem mais a prerrogativa de dizer o principal ou de se referir ao que está colocado antes, como sua condição ou como sua ameaça. Em outras

palavras, como coisa gerenciável, a poesia abre mão da perspectiva ousadamente poética que poderia ter sobre o mundo. Aceita o cálculo horizontalizante das somatórias, que tende a ignorar o sentido dos lugares nos quais se dão essas somatórias e a minimizar a rugosidade das fronteiras pelas quais transita. Como ignorar a possibilidade de que esse movimento esteja presente sob a superfície aparentemente tépida do conceito do “pós-utópico”? (Siscar, 2014, p. 441).

Em consonância com Siscar (2014, p. 442), é preciso resgatar na diversidade as condições para que os projetos poéticos possam “envolver-se com o desafio da soberania”, o que consiste na necessidade de não equalizá-los previamente, apagando, nesse processo, as suas diferenças em prol de uma falsa pluralidade. A diversidade capaz de produzir diferença na arte é a “diversidade do por vir”, cuja busca se sobrepõe à proteção. Vale ressaltar que esse desafio é assumido por Ademir Assunção em sua poética: ao pertencer ao escopo da poesia contemporânea, o poeta traz as dissonâncias dessas vozes para o interior da sua poesia. Esse caráter combativo, reminiscências, em grande medida, das lições bélicas da vanguarda, contrapõe-se, frontalmente, à ideia de uma poesia contemporânea na qual a pluralidade pode ser lida como índice de passividade, de ausência de projeto e de não acontecimento político, ainda que sua relação com a própria noção de utopia e vanguardas seja complexa e repleta de pontos de tensão, que, em diversos aspectos, o aproximam de seu “mestre e amigo” Paulo Leminski. No entanto, o desejo da poesia abrir caminhos e estabelecer um lugar aparece reiteradamente em sua obra, e pode ser notado, por exemplo, no poema “Fábula do Suicida”, presente no livro *Risca Faca* (2021):

o suicida cortou os pulsos e escreveu seu último poema com sangue na parede do hotel
novo mundo o suicida engoliu uma cápsula de cianureto e escreveu seu último poema
em seu perfil no facebook o suicida se jogou do décimo segundo andar e gritou a plenos pulmões seu último poema enquanto caía
o suicida saltou na frente do carro-forte do banco itau e berrou no meio da avenida seu último poema intitulado morte aos banqueiros
filhos da puta o suicida roubou a arma do policial e escreveu seu último poema com pólvora e bala no paredão do prédio da fiesp o suicida invadiu os estúdios da rede globo de televisão com uma bomba caseira atada ao tórax e detonou seu último poema ao vivo no jornal nacional o suicida tomou uma super dose de heroína e escreveu seu último poema no altar do templo de salomão o suicida escreveu seu último poema antes de se enforcar e ter uma ejaculação caudalosa o suicida falhou em todas as tentativas (Assunção, 2021, p. 106).

Nesse poema, o sujeito poético, também um poeta, busca o suicídio de inúmeras formas, mas não consegue efetivá-lo. A tentativa de morrer configura-se como um artifício

para chamar a atenção do público e a atenção pública, a fim de buscar que a sua poesia, ainda que pelo seu “último poema”, seja uma espécie de “acontecimento”, a propulsionar mudanças no panorama político-poético em que ele se insere. Dito de outro modo: a espetacularização malograda de seu suicídio revela o esforço do poeta para que a sua imagem, junto a sua poesia, sejam incontornavelmente vistas, tenham lugar no debate público: uma tentativa de reaproximação entre poesia e *polis*, algo remanescente de uma certa “Idade de Ouro” utópica da poesia ocidental. A destruição procurada não se limita à autodestruição, mas se estende aos seus inimigos, os quais nomeia em seu poema (o Banco Itaú, os banqueiros, o prédio da Fiesp, a Rede Globo, o Jornal Nacional, o Templo de Salomão), o que parece corresponder ao desejo de que o público redirecione um olhar mais atento a esses elementos da sociedade para que percebam o caráter, também violento, que os engendra. Ao fim, apesar de estar ao longo de todo o poema à beira da morte, o eu poético falha “em todas as tentativas”, que reforça a ideia de indissociabilidade da poesia e da vida e a impossibilidade de calar, de produzir, estando em vida, “o último poema”.

Nessa direção, a despeito do tom melancólico que encerra o poema, é importante destacar o seu caráter sacrificial dramatizado: o último ato do poeta tenta estabelecer uma performance que lhe dê força e atenção ao seu intento; ao falhar diversas vezes, fica evidente que a morte, como um “fato”, não acontece. Decorrem-se uma série de rituais autossacrificiais - e vale lembrar, como aponta Siscar (2010), que o discurso poético moderno se vale da tópica do sacrifício como forma de estabelecer o seu lugar de crise - que não se realizam nem como intervenção “vanguardista”, demolidora e bem-sucedida, nem como um fim que dá por finalizada a tentativa e sinaliza o esgotamento de suas possibilidades. As séries de “fins” descritos ao mesmo tempo explicitam a dificuldade de que a poesia ocupe o seu lugar e intervenha concretamente no mundo, mas também exhibe a força de sobrevivência do poético que o mecanismo da morte catapulta para a próxima tentativa. Essa insistência não idealizada, mas que, a despeito de sua baixa eficácia ou sua frágil condição de possibilidade, estende-se justamente pela tentativa, parece ser o modo como a poética do autor lê a posição complexa do discurso poético da contemporaneidade, e também como se coloca diante da questão. Por essas razões, acreditamos ser mais produtivo pensar a poesia de Assunção não em termos pós-utópicos, pois, apesar das ruínas da antiga utopia (moderna e vanguardista) estarem em latência no autor, sua poética nos convoca para uma outra utopia (uma utopia imanente, como veremos posteriormente), que reconhece, convive e, em alguma medida, reivindica o cenário distópico, construído pela acumulação dos destroços da modernidade, como condição para o movimento utópico que sua obra encena.

3.7. A ruína do projeto utópico da modernidade e o surgimento da distopia

O percurso deste trabalho evidencia como o projeto utópico da modernidade encaminhou-se, rapidamente, para a sua própria ruína, e como a radioatividade de seus destroços continua latente e produz uma série de consequências na contemporaneidade, especialmente no que tange ao processo de destruição, a um nível quase irrecuperável, dos recursos naturais planetários. O não impedimento da devastação do planeta, no entanto, não pode ser atribuído à falta de reflexão anterior sobre as possíveis consequências do avanço moderno desmedido. Pelo contrário, há uma série de mecanismos, muitos deles supostamente favoráveis à atividade intelectual, que justificam a destruição da vida sob a roupagem do progresso e silenciam aqueles que a denunciam. Dentre os nomes que se dedicaram à tarefa perigosa (e, também, mortal, ao menos a um deles) de delatar a selvageria da civilização de forma profética (ou, talvez, mais acertadamente, apocalíptica), podemos mencionar os autores alemães Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin. Além de intelectuais fundamentais para repensar a modernidade, um trágico aspecto biográfico os une: cada um dos três, ainda que o desfecho tenha sido distinto, teve que abandonar seu país de origem para fugir do regime nazista. Adorno e Horkheimer conseguiram exilar-se nos Estados Unidos; Benjamin, porém, em sua fuga desesperada dos agentes da barbárie, tira a sua própria vida na fronteira franco-espanhola quando se vê encurralado pelas tropas alemãs.

Neste momento do trabalho, faz-se necessário olhar com maior atenção dois textos dos autores supracitados: *Dialética do Esclarecimento* (1985), de Adorno e Horkheimer, e *Teses sobre o conceito de história* (1985), de Benjamin. Para além do tema que os aproxima, ambas as obras poderiam ser descritas como um “documento” de seu tempo, pois carregam as marcas do dramático momento histórico que os autores viviam: a primeira metade do século XX. Essa convergência contextual pode ter provocado outro ponto comum, desta vez, no que concerne à estrutura de seus textos: a forma fragmentária. O fragmento como princípio organizativo apresenta-se de forma evidente no ensaio benjaminiano, no qual a enumeração das teses segmenta as ideias por ele defendidas, ao mesmo tempo em que as organiza. Em Adorno e Horkheimer, embora o mecanismo de enumeração não tenha sido acionado e a herança dialética de ambos os autores nos conduzam para uma percepção unitária do texto, o nome da primeira versão da obra, “Fragmentos filosóficos”, que data de 1944, possibilita visualizarmos a autoconsciência do uso dessa característica em sua obra pelos autores.

As similitudes formais (e também contextuais) não parecem constituir uma simples coincidência entre os estudiosos, mas podem ser lidas como uma postura de confronto ao ideal de saber desse período: frente ao predomínio da razão e à busca pela unidade, revela-se, no nível conceitual, a irracionalidade que subjaz à extrema racionalidade e, no nível textual, o fragmento que rompe com a unidade. O movimento intelectual desenvolvido e incumbido de alimentar a modernidade nomeou-se Esclarecimento²³ (ou Iluminismo). Sua premissa era o “progresso do pensamento”, cujo objetivo era “livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores”. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 5) Para isso, estabeleceu-se a separação entre o homem e a natureza, de modo que aquele pudesse dominá-la. Se esse gesto, por um lado, proporcionou uma vida mais confortável ao homem, pois a técnica ligada à exploração da natureza proveu-lhe mecanismos de facilitação de algumas tarefas cotidianas, por outro lado, rapidamente, a devastação do natural fez com que “a terra totalmente esclarecida resplandece[sse] sob o signo da calamidade triunfal” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 5).

O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo vê-se completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo vê-se, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflecte-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 3)

A partir disso, podemos perceber que a ideia de desenvolvimento (não somente no que tange o “desenvolvimento sustentável”, mas também o social, o político, etc), base do projeto utópico de progresso científico e tecnológico, pensado como motor para a promoção de uma maior qualidade de vida, não se concretizou. No século XX, com a frustração desse sonho, o termo distopia ganha ainda mais força (bem como se prolifera a criação de narrativas distópicas), o qual, conforme aponta Araújo (2011), irá conferir aos sonhos de utopias um esgotamento por uma perspectiva que as lê a partir do presente:

²³ Como assinala Almeida (2006, p. 7), a escolha de tradução do termo alemão *Aufklärung* para “Esclarecimento” ao invés de “Iluminismo” deu-se de forma a possibilitar um espaço semântico um pouco mais descolado da referência vocabular ao contexto histórico que o último termo geralmente evoca. Em seu sentido original, *Aufklärung* significa: “processo pelo qual uma pessoa vence as trevas da ignorância e do preconceito em questões de ordem prática (religiosa, políticas, sexuais etc)”.

[...] as distopias tecnológicas têm por pressuposto imaginar um futuro a partir do presente onde os sonhos utópicos tecnológicos esgotam-se completamente. Os desejos utópicos, ao se realizarem no presente, transformam-se em completos pesadelos. A imaginação estética de um futuro sombrio remete às advertências profundas sobre o papel da ciência como poder (Araújo, 2011, p. 5).

A formação da palavra “distopia” é resultado da união do prefixo *dys-*, que significa mau, anormal, estranho, com a palavra *tópos*, que, como já havíamos dito, significa lugar, resultando em “lugar ruim”, “lugar mau”. Segundo Lage (2010), os termos “distopia” e “utopia” não são plenamente antitéticos, mas, sim, fruto de uma relação de implicação: “Há um abismo entre o real e o ideal que ela [a utopia] apresenta: ela propõe um mundo onde as coisas não são o que elas são, a utopia relaciona-se com o seu contrário, a distopia, não em oposição, mas em implicação” (Lage, 2010, p. 110). Continuando suas reflexões sobre a proximidade dos dois termos, a autora explica como se dá essa implicação, sobretudo no campo literário:

[...] a distopia faz-se presente justamente com a utopia no sentido de que o espaço encontrado não é o desejado e o eu-lírico já não se encontra mais esperançoso, como duas inimigas que se aliam. Não há utopia sem distopia, não há distopia sem utopia (Lage, 2010, p. 102).

De forma análoga, o projeto de racionalidade civilizatório, visto como violência, destaca-se na poética de Assunção, que o denuncia e o confronta, como no poema “Fábula da Civilização”, presente em *RF*²⁴(2021):

a civilização mata a civilização mata muito
a civilização mata boi mata vaca mata porco
mata salmão mata carneiro mata frango ma
ta peru mata galinha mata chester mata sí
rio mata congolês mata palestino mata iraqi
ano mata kalapalo mata paraguaio mata boli
viano mata preto mata pobre a civilização ma
ta porque precisa comer a civilização mata
porque precisa civilizar a civilização mata por
que fabrica espingarda revólver míssil bom
ba de nêutrons e precisa matar a civilização
mata porque precisa dar notícias de novas
matanças a civilização mata porque a eco

²⁴ A faca é um signo recorrente na poética de Cabral, carregando diversos sentidos como precisão/rigor, violência/dor e transformação. Embora esses aspectos não sejam totalmente incorporados na obra de Assunção, eles estão constantemente tensionados em sua poética. Assunção responde ao rigor cabralino com a desmesura de seus versos, mas ainda há traços de precisão em algumas imagens e em certos poemas de estética minimalista, principalmente aqueles que dialogam com a filosofia zen budista. Em contraste com a violência e a dor do sertanejo cabralino, Assunção enfatiza o sofrimento do homem urbano marginalizado no processo de urbanização. Enquanto Cabral busca o perene, Assunção explora o poder transformador da matéria ao incorporar o processo de decomposição em sua obra, reivindicando a poesia como um organismo vivo, caracterizado por sua organicidade e por processos transmutativos. Entre os pontos de convergência dos dois autores, destaca-se a referência ao gênero “fábula” nos títulos de ambos, o que parece aludir à concisão de Cabral, parcialmente emulada por Assunção, e às críticas que ambos fazem aos contextos de onde partem.

nomia não vai bem a civilização mata a mata
mata o rio mata o mangue mata o pântano ma
ta onça mata anta mata paca a civilização ma
ta porque precisa manter a produção a civili
zação mata porque os mais civilizados preci
sam acumular bens a civilização mata para ga
rantir o progresso dos mais civilizados a civi
lização mata de fome de doença de abandono
a civilização mata mata mata mata
(Assunção, 2021, p. 94).

Assunção expõe como aspectos da civilização, termo chave do poema, que se configuram como um “ecossistema” voltado para a potência de morte. Desde o primeiro verso, “a civilização mata a civilização”, somos apresentados aos princípios que estruturam o projeto moderno: por uma parte, a substituição da mata (da floresta, de uma postura harmônica com o mundo natural) pela matança, conflito aparente na utilização do termo “mata” pelo texto, que, embora seja, predominantemente, usado como verbo, uma vez que o foco do poema são as ações civilizatórias, aparece, também, como substantivo, remetendo à destruição do orgânico; por outra parte, a irracionalidade subjacente da racionalidade, que tem como principal resultado a adoção de uma postura de violência, fator possibilitador e organizador da ideia de modernidade.

Por meio de um sujeito poético denunciador, que assume, didaticamente, o lugar de quem aponta os males da civilização, enumeram-se os elementos vitimados pela destruição civilizatória, acentuados pelo ritmo do poema, marcados pela ausência de pontuação dos sintagmas e pelas anáforas empregadas (especialmente, do verbo matar), sendo eles: os animais (boi, vaca, porco, salmão, carneiro, frango, peru, chester, onça, paca), os grupos em situação de vulnerabilidade social (sírio, congolês, palestino, iraquiano, kapalo, paraguaio, boliviano, preto) e a natureza (mata, rio, mangue, pântano). O ritmo dos versos parece emular, junto com as reiterações anafóricas, especialmente da estrutura “a civilização mata”, uma espécie de ladainha religiosa, que, no entanto, evoca não mais a figura divina, mas, sim, o progresso. Em termos de forma, a ação autocrática do processo é reforçada pela disposição dos versos, delimitados espacialmente; essa delimitação sugere que a sintaxe precisa ser “cindida” para que se enquadre e se adeque no espaço restrito da moldura.

Em prol dessa nova divindade, justificam-se as mortes: “porque precisa comer”, “porque precisa civilizar”, porque precisa desenvolver armas (e elas devem ter um uso para que continuem sendo desenvolvidas), “porque precisa dar notícias de novas/ matanças”, “porque a eco/nomia não vai bem”, “porque precisa manter a produção”, “porque os mais civilizados precisam acumular bens”. A enumeração dessas motivações evidencia, nos termos de Oswald de Andrade (1978), como exploraremos com mais detalhes posteriormente, a

volição canibal da civilização²⁵: devora-se por gula, por ganância, por desejo de morte pela morte. Ao final, a repetição do verbo matar, “mata”, faz ecoar a memória dos mortos e denuncia a barbárie dos vivos. No entanto, vale destacar que, apesar do poema explicitar, pela enumeração, o absurdo por trás da lógica da violência civilizacional, sua construção se dá mediante uma certa razão retórica que permite explicitar as conexões de sentido ligadas a esse paradigma. Ou seja, explicitar o sem sentido (e as pulsões) da barbárie civilizacional não exclui a dimensão negativa de sua racionalidade, mas, ao fazer isso, o poema também não exclui uma certa racionalidade moderna que o conforma. A questão pode ser aproximada da especificidade crítica adorniana: a de que a razão do esclarecimento, a despeito de seus reconhecíveis ganhos civilizacionais, também produz, a partir de um mundo administrado pela violência e legitimação dessa mesma violência. Explicitar essas causas não significa se eximir das heranças modernas de maneira mais ampla.

A questão, portanto, é mais complexa do que parece e vem ganhando uma renovada reconfiguração no debate contemporâneo, sobretudo a partir da crise ambiental que prenuncia uma catástrofe mundial e a presença de pensadores indígenas que alertam a propósito das consequências irreversíveis dessa crise e dão renovadas leituras para o presente. O ativista político pela causa indígena Ailton Krenak²⁶ (1953), em sua reflexão sobre a realidade das comunidades autóctones no Brasil, afirma que o esclarecimento europeu foi a base na qual se sustentou a colonização. Em suas palavras: “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível”. (Krenak, 2019, p. 8) Segundo essa lógica, há apenas uma maneira de viver na Terra, a forma “civilizada”, o que justificaria e tornaria necessária a eliminação de outros saberes, depostos da condição de produtores de conhecimento e realocados, quando não

²⁵ Em “A crise da filosofia messiânica” (1978), Oswald de Andrade, desde as primeiras linhas, divide o ato de devorar em duas categorias completamente distintas: o canibalismo e a antropofagia. Embora ambos os termos se refiram ao gesto de comer outro ser de mesma espécie, o que motiva a volição devoradora é diverso: come-se, no canibalismo, pela gula ou pela fome, enquanto, na antropofagia, pela reapropriação de uma maneira de pensar, de uma visão de mundo. Essa mesma diferenciação parece ser adotada por Assunção em sua poética, uma vez que o autor reconhece a violência inerente ao processo de devoração (em sentido mais amplo, de apropriação de uma alteridade), mas atribui distintos pesos a esse gesto a depender de quem o executa e do seu caráter ativo ou reativo (como breve exemplo, podemos citar a violência dos banqueiros que “sugam o vinho da vida” (Assunção, 2012, p. 13-14) em contraposição à figura do eu poético que reage violentamente a essa exploração: o primeiro, nessa lógica, pode ser caracterizado como canibal, enquanto, o segundo, como antropofágico).

²⁶ Krenak insere-se em um panorama crítico que tem ganhado cada vez mais importância na contemporaneidade: o pensamento ameríndio, em conjunto com outros nomes, tais como Davi Kopenawa e, pela via da antropologia, Viveiros de Castro. Frente ao fim dos tempos, a intelectualidade parece estar mais inclinada a ouvir aqueles que viveram e vivem, pelas sucessivas violências aos quais foram e são submetidos, o fim do mundo: os povos indígenas, que apresentam alternativas epistemológicas, advindas de suas cosmovisões, para o projeto destrutivo da modernidade.

completamente dizimados, para o status de ficção, ou, talvez, de delírio em relação à suposta realidade.

Apesar da crítica à racionalidade proposta por Krenak encontrar pontos de convergência com Horkheimer, Adorno e Benjamin no que concerne ao reconhecimento do germe da barbárie presente no esclarecimento, Krenak chama a atenção para outro mecanismo dessa concepção de mundo: a própria ideia de humanidade. Para ele, há, no mínimo, dois aspectos que apontam para a necessidade de tensionar esse conceito, cuja circulação é, muitas vezes, utilizada sob uma lógica progressista²⁷, como é o caso de Adorno e Horkheimer. Um primeiro apontamento seria o fato de que, para o ativista político, sob o termo guarda-chuva “humanidade” parece haver uma limitação das potencialidades do ser, razão pela qual ele questiona: “Por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade?” (Krenak, 2019, p. 8). Além disso, a definição de “humanidade” abre precedentes para a criação, também, da ideia de “sub-humanidade”. Dito de outro modo, os grupos que não se adequam à delimitação apresentada do que é humano, cujas margens delineadoras são fruto de uma concepção de mundo enraizada em diversos preconceitos, são automaticamente excluídos.

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em grandes centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamando humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo que compartilhamos (Krenak, 2019, p. 9).

Esses grupos concebidos como “sub-humanidade” não o são sem razão, ao menos da perspectiva dominante (que percebe a natureza, como apontamos acima, como recurso), mas são dessa maneira concebidos pela sua intransigência na possibilidade de dissociação do mundo natural, o qual não reconhecem como produto, mas, sim, como extensão da própria vida, como memória ancestral, como parte significativa da comunidade, como fonte não só de subsistência, mas também de sentido para a existência. Em síntese, o esclarecimento e o

²⁷ Aqui, a própria ideia de “progressismo” surge como um termo a ser investigado com maior atenção: se, por um lado, na contemporaneidade, ele é utilizado como sinônimo de uma posição favorável a pautas de grupos subjugados, por outro lado, é também uma manutenção, ainda que indireta (em partes, não tão indireta assim, haja vista o termo) de uma lógica de tempo histórico progressivo linear, caro ao esclarecimento e ao capitalismo. Esse dado parece-nos relevante para explicitar como o discurso do esclarecimento (e também suas práticas) está entranhado na nossa forma de perceber o mundo, de modo que, apesar de tentarmos tecer alguma distância (como Adorno e Horkheimer o fizeram), temos dificuldade de nos desvincularmos completamente.

capitalismo buscaram romper os laços, no que tange à identidade, com o organismo Terra, e os povos que reivindicam seu caráter natural constitutivo, assim como a própria natureza, são alvos de violência e exploração.

Enquanto isso, a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem outra camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe. “Vamos separar esse negócio aí, gente e terra, essa bagunça. É melhor colocar um trator, um extrator na terra. Gente não, gente é uma confusão. E, principalmente, gente não está treinada para dominar esse recurso natural que é a terra.” Recurso natural para quem? Desenvolvimento sustentável para quê? O que é preciso sustentar? (Krenak, 2019, p. 11-12).

No entanto, se a explicitação da “sub-humanidade” coloca em xeque os estreitos limites do racionalismo ocidental, moderno e colonizador, a crítica não descarta, exatamente, os princípios de humanidade e de razão que dão corpo a diversos avanços legais, sociais e políticos para o mundo moderno. O problema está no estreitamento de suas fronteiras e nos pontos cegos de extrema violência, recalcados pela noção de um “progressismo” da técnica e da racionalidade. Afinal, há também “razão”, lógica e, portanto, formas complexas de inteligibilidade do real nas epistemologias indígenas. Além disso, a ligação com o mundo natural, reivindicada por Krenak, não implica no abandono das conquistas teóricas, científicas e filosóficas do ocidente; ou seja, a crítica não se converte em uma “tecnofobia” que por vezes se confunde com uma leitura romântica do princípio de natureza e de origem natural do humano. É preciso lembrar que as culturas indígenas não apenas se servem da técnica ocidental (para não cairmos no estereótipo que reafirma preconceitos, tal qual o de estranhamento diante da possibilidade de um “índio com *Iphone*”), mas elas próprias carregam tradições de tecnicidades particulares, a exemplo do próprio xamanismo (Eliade, 2001).

O debate, portanto, é produtivo para se pensar no caso da poesia de Assunção: por um lado, sua obra defende uma aproximação com epistemologias dissidentes, ou uma apropriação de algumas de suas características, especialmente associadas à potência performática e poética. Vale lembrar, por exemplo, dos poemas “O olho azul do mistério” (Assunção, 2012, p. 13-14), no qual se menciona a figura do “Grande Gavião Terena” (v. 15), alusão à etnia

indígena brasileira dos “Terenas”, presentes, especialmente, no Mato Grosso do Sul; ou, ainda, do texto poético “Cavalo” (Assunção, 2012, p. 50), que embora não mencione diretamente uma tribo indígena como faz o anterior, parece evocar o médium (no sentido benjaminiano e religioso) que intersecciona o divino e o humano, como será explorado na seção “Vozes”. A figura mediúnica, por sua vez, afasta-se de uma caracterização ocidental e se aproxima de cosmovisões marginalizadas ao longo da história, dentre elas, as de origem africana e indígena. No entanto, a poética de Assunção não se cola totalmente à perspectiva originária ou africana, nem parece pretender ocupar os seus lugares. Como dito acima, sua poesia, mais especificamente, apropria-se da rica angulação epistêmica (em alguns momentos, ontológica) dessas perspectivas como forma de abrir as possibilidades de um discurso poético que encena sua composição a partir de uma heterogeneidade de referências culturais e artísticas: desse modo, o xamanismo convive, por exemplo, com tradições da poesia moderna - de Dante a Baudelaire -, com citações da Indústria Cultural (desenhos animados, histórias em quadrinhos) e com elementos da cultura popular brasileira, especialmente a canção popular, ainda que essa convivência não exclua as tensões internas de tantas heranças e reminiscências em disputa por espaço. De igual maneira, as ruínas da modernidade não são apenas temas ou alvos de críticas, mas são a matéria prima que constitui a própria lógica construtiva dos poemas de Assunção: está aí a dialeticidade fundamental entre caos e arquitetura (produção, técnica) da poesia do autor, que discutiremos em todo o decorrer da dissertação.

Por essa razão, a incidência “natural” de sua obra não recai, de maneira exata, em um sentido amplo de reivindicação da natureza intocável, originária e, comumente, contraposta ao perigo civilizacional. Em vez disso, o poeta dá maior atenção para uma “parte” da natureza, a que melhor destaca o caráter violento e a razão estruturante de seu funcionamento. Referimo-nos aos processos de degradação e refazimento dos restos, isto é, aos ciclos orgânicos da matéria, cujos processos elementares de síntese e de desagregação, de construção e de desconstrução encontram-se no limiar entre natureza e cultura, matéria orgânica e inorgânica, corpo e técnica. Tais ciclos também acabam por representar a lógica imanente da utopia do poeta: transformação condicionada pelo contato ativo e imanente com o podre, o destruído e o degradado, espécie de “cosmovisão” localizável desde a epígrafe do livro *A voz do ventríloquo* (2012), “O pior dos temporais aduba o jardim”, até o final da obra *Risca Faca* (2021), cujo último poema recebe o nome de “Parapsicologia da decomposição”.

3.8. A imagem distópica da história: de Benjamin a Assunção

Ainda a propósito do tópico anterior, a obra de Walter Benjamin, indispensável para o entendimento da leitura distópica dos projetos modernos do século XX, talvez guarde maior afinidade com a poesia de Assunção do que a dialética adorniana, anteriormente requisitada. Isso se dá, ao nosso ver, por alguns motivos. O ensaio “As teses sobre o conceito de história”, de Benjamin, especialmente pela força imagética de seu texto, contribui para a reflexão sobre os contornos distópicos delineados pela história a partir da modernidade e auxilia no entendimento das reverberações desses traços de distopia na contemporaneidade, em especial, aqueles capturados por Assunção em sua poética. Ao longo do texto, evidenciam-se os problemas de compreender a história como História, isto é, em uma perspectiva que a lê atrelada ao “progresso da humanidade” rumo a um “tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 1985, p. 225). A longevidade desses fragmentos, no entanto, não se limita a essa tese, discutida por outros autores como pontuado ao longo da dissertação, mas pode ser atribuída a dois aspectos não excludentes: por um lado, a associação (e, por extensão, a crítica) da presença dessa lógica temporal na teoria marxista; por outro lado, a tessitura de imagens que auxiliam (e, ao mesmo tempo, complexificam) a compreensão dos desdobramentos de uma estrutura progressiva e teleológica da história, que, em certo sentido, reaparecem na poesia de Assunção como sintoma da atualidade dessas questões e da necessidade de percebê-las como problemas e combatê-las.

Desse modo, neste subcapítulo, realizaremos uma aproximação entre certos poemas de Assunção, especialmente aqueles em que há uma espécie de elaboração crítica da história, do tempo presente, a exemplo da seção “Fábulas contemporâneas”, de RF, e imagens benjaminianas presentes em suas Teses sobre o conceito de história. A intenção não é produzir uma “aplicabilidade” da teoria benjaminiana, que, embora seja fundamental para pensar os contornos distópicos da história, serve, nesta dissertação, como uma fonte para o pensamento poético. Essa leitura corrobora o que Hannah Arendt diz sobre Benjamin possuir “o dom raro de pensar poeticamente” (2008, p. 148), isto é, o autor alemão utiliza o recurso do fragmento e da imagem para expressar suas ideias de forma singular, de modo a dotá-las de multiplicidade e de potência. Basta lembrar, por exemplo, do texto “A meia”, da obra *Rua de mão única-Infância berlinense: 1900*, em que o autor utiliza o gesto de dobrar e desdobrar a meia como metáfora para o exercício de análise do texto poético.

Para compreendermos um desses casos em que essa aproximação se faz possível e desejável, observemos, por exemplo, o poema “Fábula da Memória”:

todos lembravam do dia do linchamento to
 dos na cidade lembravam bem do dia do
 linchamento todos lembravam dos paus dos
 socos lembravam dos chutes da barra de ferro
 todos lembravam dos chutes na barriga no
 peito no rosto dos socos no estômago todos
 todos lembravam dos olhos apavorados dos
 gritos parem pelo amor de deus todos lembra
 vam dos gemidos todos todos lembravam das
 súplicas não me matem todos lembravam lem
 bravam dos xingamentos filho da puta todos
 lembravam do ódio dos homens dos uivos
 das mulheres todos todos lembravam lembra
 vam dos pisões na cabeça todos todos do san
 gue escorrendo pela boca lembravam lembra
 vam do sangue escorrendo pelos ouvidos to
 dos todos lembravam do inchaço nos olhos
 todos da cabeça deformada todos lembravam
 do corpo perdendo os movimentos do corpo
 lembravam parecendo um boneco de palha
 todos dos ossos lembravam dos ossos quebra
 dos todos lembravam muito bem do fogo
 roendo as roupas todos lembravam lembra
 vam do cheiro agriçoce da carne queimada
 todos lembravam lembravam muito bem de
 tudo só não lembravam mais o momento exa
 to em que tudo começou
 (Assunção, 2021, p. 105).

Um dado contextual que pode ser produtivo para a análise desse poema diz respeito a sua localização no livro *RF* (2021). O poema figura na quarta e penúltima seção da obra, nomeada “Fábulas contemporâneas”, na qual os textos parecem sintetizar as principais questões de Assunção; neste caso, em especial, a presença da violência e a sua relação com o corpo. No que tange à denominação dessa seção, a união dos termos “Fábula” e “contemporânea”, de certo modo, desvela o limiar em que o poeta se encontra: se o contemporâneo lhe é caro, este não figura no poema inteiramente como realidade, mas como fabulação da realidade, e marcar essa diferença parece ser um objetivo do poeta, que, desde a epígrafe de seu livro, anuncia, por meio de um provérbio zen: “Não confunda o dedo que aponta/ para a lua, com a própria lua.” (Assunção, 2021, p. 11). Essa ênfase possivelmente deriva da intenção de provocar um efeito de estranhamento (Chklovski, [1917] 1973), de desautomatizar a violência do linchamento, banalizada no discurso do real, mas deslocada no espaço do poema pelo véu da fábula.

A escolha do título “Fábula da memória” não deixa de provocar reflexões: a memória não seria, também, ficcional? Não se trata de tirar força da emulação desse “relato-poema”, mas de colocar em relevo, como aponta a quinta tese benjaminiana, que a “verdadeira imagem

do passado perpassa veloz” e, quando ela não é reconhecida, tende a se repetir até que seja capturada, até que o passado seja percebido no presente (Benjamin, 1985, p. 225). Assim, alguns procedimentos do poema ganham destaque, sendo eles: i) o uso de anáforas, especialmente da construção “todos lembravam do dia do linchamento”, aparente desde o primeiro verso; ii) a enumeração (do substantivo “todos”, dos objetos e das formas de violência, das partes do corpo atingidas); iii) o cavalgamento de versos; e, também, iv) a ênfase na violência gratuita e vazia de sentido, perceptível, sobretudo, na assertiva que encerra o poema: “todos lembravam lembravam muito bem de/ tudo só não lembravam mais o momento exa/to em que tudo começou”.

A observação desses artifícios coloca o leitor em uma posição de escolha interpretativa: trata-se de uma denúncia ao culto da violência presente em nossa sociedade ou, talvez, ao mesmo tempo, um trauma coletivo, cuja impossibilidade de esquecimento produz fragmentos de memória, emulados pela forma do texto, que parecem assombrar o sujeito poético, podendo ser lido não como expressão de uma voz individual, mas de uma coletividade. Vale lembrar que o linchamento, elemento que movimenta o poema, também é resultado de uma gesto coletivo: de modo mais evidente, por aqueles que praticam a violência, mas, também, por aqueles que a sofrem, pois, a violência direcionada a um indivíduo nunca o afeta isoladamente e se encerra nele, o que relampeja no verso oitavo, em que o verbo “lembravam” aparece repetido e desmembrado, assim como o corpo do e no poema, desprovido, momentaneamente, da morfologia que indica passado, “[...] lembra/vam”, tornando-se fugazmente presente: o leitor é convocado a capturá-lo e a lembrá-lo. Vale destacar que o poema “Fábula da justiça”, em *RF* (2021, p. 95), dá consequências a essa discussão:

posto que havia dúvidas se o morto já es
tava morto quando o mataram decidiu-se
proceder um julgamento sob segredo de jus
tiça porém um dos jurados vazou o segredo
no facebook e o segredo viralizou no twitter
tornando-se um segredo conhecido por to
dos e o caso caiu na boca do povo e uns co
mentaram que se o morto já estava morto
quando o mataram é porque mereceu estar
morto e outros comentaram que se o morto
ainda não estava morto quando o mataram
então mereceu ser morto e uns comentaram
que se o morto já estava morto quando o mata
ram não precisavam tê-lo matado e outros
comentaram que se o morto ainda não estava
morto quando o mataram alguém precisou fa
zer o serviço e o julgamento tomou assim ta
is proporções que os jurados não tiveram ou

tra opção senão condenar o morto à morte
e esqueceram o assunto já que o morto estava
definitiva e incontestavelmente morto

O poema, que parece tecer um diálogo com a sexta tese benjaminiana²⁸, performa o espaço de discussão das redes sociais, hipótese que ganha força não apenas pela menção das redes *facebook* e *twitter*, mas também pelo efeito de incorporação e compartilhamento desses espaços digitais, em que uma informação é rapidamente assumida como verdade, incorporada, modificada e repassada, ainda que possa vir a estar equivocada. A ilusão de acesso à verdade proporcionada pelas redes, fundada na crença de democratização do saber por meio desses espaços virtuais, tem como efeito a desierarquização das vozes – ainda que essa desierarquização seja apenas aparente, haja vista o controle do algoritmo, por exemplo – baseada na confiança do “usuário comum” de que o acesso ao “saber” e à “verdade” lhe autoriza (e, em certo sentido, lhe impele) a comentar o acontecimento, o que se traduz não mais em uma opinião, mas, sim, em uma espécie de julgamento conclusivo, como no verso: “se o morto já estava morto/ quando o mataram é porque mereceu estar/ morto [...]”. Em uma dicção que parece remeter à segunda noite do diário do ventríloquo, “o que não fazia sentido, agora faz menos ainda” (Assunção, 2012, p. 23), o julgamento torna-se ainda mais absurdo: não só deixa de pertencer ao âmbito judicial (e, também, privado, como tinha sido estipulado anteriormente), como também passa ao âmbito da vida pública, especialmente aquela mediada pelas redes, o que revela não apenas um fator de corrupção (a informação foi vazada por um dos jurados), mas, também, a influência que essas ferramentas midiáticas exercem, de modo a interferir, até mesmo, na esfera do legal (após tanta discussão, o veredito é que “os jurados não tiveram ou/tra opção senão condenar o morto à morte...”).

A recepção dos usuários do caso, embora tenha leves diferenças, justifica a violência cometida: a morte do morto. Pela estrutura hipotética, “se o morto” [...] “quando o mataram” [...], cria-se uma falsa sensação de lógica que é paralela ao aparente senso racional dessas redes, veículos supostamente democráticos, que evidenciam o julgo passional advindo de quem acompanha a notícia. O uso anafórico dessa sentença, bem como as diversas repetições

²⁸ “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 1985, p. 223).

inseridas no poema (morto, uns...outros, etc) criam a sensação de um fluxo de vozes, que, ao se mesclar, não comunicam, gerando apenas um balbúcio destrutivo. Ao ceder à pressão desses meios, o discurso da Justiça passa a confundir-se com o discurso das redes, o que é evidenciado pelo esquecimento do assunto e pelo anúncio de que o morto já estava “incontestavelmente morto”. Em síntese, a condenação do morto à morte revela-se como um traço de ironia em face à crítica da justiça, tema do poema, e assinala (em negativo, isto é, por uma situação que serve como contra exemplo) que o cultivo da memória é condição de possibilidade para que haja, de fato, justiça, pois “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 1985, p. 223). As elaborações benjaminianas ajudam a dar corpo para um determinado modo de estabelecer relações entre a resistência da memória e do corpo, aspectos que a poética de Assunção estabelece reiteradamente. O morto que pode vir a sobreviver apesar de morto pode ser lido como uma forma de colocar o desejo de transformação dentro de um paradigma imanente caro ao autor. Se o corpo descrito no poema, por um lado, é constantemente agredido e violado, assassinado simbolicamente inúmeras vezes, o que indica a dificuldade de resistir à barbárie ou mesmo à impossibilidade de vertê-lo em um “vivo”, a reiteração faz com que, mesmo que morto, um corpo permaneça como uma presença no interior do poema, rememorado e herdado por quem o lê e o faz sobreviver, em forma de memória, uma vez mais. Ainda que a possibilidade não seja utópica em seu sentido mais tradicional e as possibilidades de mudança sejam estreitas, o texto poético coloca o leitor numa posição de uma “comunidade possível”, ciente das limitações e das fragilidades do próprio tempo, mas que avança, nem que seja pelo movimento do corpo que se arrasta e arrasta outros dos seus.

De maneira semelhante, a divisão benjaminiana entre vencedores e vencidos, forma de se estabelecer uma determinada posição diante da história, parece similar à maneira como a poética de Assunção elege seus inimigos e apresenta uma determinada perspectiva a favor dos sujeitos excluídos e marginalizados. A convocação do leitor se dá mediante a explicitação provocativa que as linhas retóricas dos poemas propiciam a propósito das narrativas dominantes - tal qual a das redes sociais, ou do jornalismo, por exemplo - para daí exibir outras perspectivas diante dos fatos e das personagens, por vezes outrificadas. A atitude confrontativa para com os inimigos também pode ser relacionada à confrontação que o sujeito poético estabelece entre determinada perspectiva dominante e uma outra versão dos “fatos” para o seu interlocutor; há uma postura interessada em explicitar os mecanismos que dão por encerrado uma determinada visão de mundo, justificada pela pretensa neutralidade midiática

(também ideológica). Observemos o poema “Aquele mulher sem nome”, que, não à toa, encontra-se na segunda seção de *RF*, nomeada “Zona de confronto”:

qual o nome daquela mulher sem nome
sentada na calçada, na porta do restaurante,
pedindo que uma boa alma pague
um prato de comida para seus filhos
— um de colo, outro de uns 4 anos?

será que aquela mulher tem um endereço
onde possa receber cartas?
será que tem um perfil no facebook
para contatar velhas amigas de escola?
será que vai ao supermercado fazer compras?

será que algum homem se importa
com aquela mulher sem nome?
será que alguma mão, mesmo áspera,
faz carinhos naquela mulher?
será que alguém beija aquela mulher?

será que aquela mulher sem nome
alguma vez ouviu falar em clitóris?
será que gosta de sexo oral?
será que teve algum prazer nas noites
em que engravidou daquelas crianças?

certamente aquela mulher sem nome
tem um nome, e foi criança, algum dia.
será que ganhou presentes de natal?
será que era coberta nas noites de frio?
será que viu desenho animado na TV?

ou sempre pediu dinheiro nas ruas?
ou sempre se vestiu com roupas velhas?
ou sempre foi tratada aos bofetões?
ou sempre comeu o pão seco, duro,
embolorado e encontrado no lixo?

como aquela mulher sem nome chegou ali,
na calçada, na porta do restaurante?
será que nunca teve sorte na vida?
será que nunca teve juízo?
será que perdeu o pai numa briga de faca?
será que perdeu uma criança num incêndio?

aquele mulher sem nome, de olhos tristes,
muito tristes, parece amar suas crianças.
talvez nem saiba mais, ou nunca soube,
o que é aquilo que atende pelo nome de amor.
mas se você olhasse, bem de perto, veria
ternura, além de tristeza, naquele olhar.

se você olhasse, bem de perto, veria,
por detrás da sujeira, da dureza ou
da desesperança daqueles olhos tristes,
alguma ternura, sim, alguma ternura,
o que deixava ainda mais triste o olhar
de quem olhava aquela mulher sem nome

sentada na calçada, na porta do restaurante,
 pedindo que uma boa alma pagasse
 um prato de comida para seus filhos
 — um de colo, outro de uns 4 anos
 (Assunção, 2021, p. 39-40).

Nesse poema, o uso de estruturas anafóricas (“será que...?”, “ou sempre...?”) sugerem, pela repetição, a insistência de perguntas retóricas, lançadas como reflexão do sujeito para o leitor, como que o instigando a pensar juntamente com ele. Esse mecanismo, com alguma liberdade, pode ser aproximado da temática do poema e de seu objetivo: tornar familiar aquilo que é *infamiliar*²⁹, segundo a concepção freudiana (Freud, [1919] 2019), não porque o seja em sua gênese, mas que se tornou estranho. Em outros termos: deseja-se personificar, pelo e no poema (mas, com sorte, não apenas nele), “aquela mulher sem nome”, de maneira a reverter o processo de despersonificação pela qual ela foi submetida em razão da marginalização social. Nesse sentido, a escolha do título e o primeiro verso do poema ganham ainda mais força: se o pronome demonstrativo usado “aquela” marca a distância daquele que olha e do que é observado, esse espaço de separação é diminuído ao longo do poema, na medida em que o eu poético se demora (impulsionado pelo questionamento “qual o nome daquela mulher sem nome”), em quase todos os versos, nas reflexões sobre a mulher, a fim de restituir, ainda que limitado neste caso, à esfera da imaginação, a possibilidade de afeto, que se traduz nas indagações sobre a amizade, o carinho e o prazer.

Nesse ínterim, o sujeito poético provoca o olhar do leitor: “se você olhasse, bem de perto, veria”. O uso do subjuntivo nessa construção hipotética, que se configura como uma espécie de apelo levado a cabo pelo eu poético que intermedia a relação do leitor com a mulher, faz-nos questionar sobre a motivação do não olhar dos demais em relação a ela (seria impossibilidade ou falta de vontade?). A solicitação do leitor à observação atenta dessa figura não traz conforto, pelo contrário, deixa “ainda mais triste o olhar/ de quem olhava”. A tristeza, em certo sentido, faz-se necessária para perceber a ternura que ainda reside em seus olhos no trato com os filhos, o que mostra um caráter “aurático” (um possível dado romântico) da percepção do sujeito poético, que manipula o olhar do leitor, conduzindo-o para o seu ponto de vista sobre a sociedade e o contexto de violência contemporâneo, além de impedir qualquer outra possível interpretação sobre essa personagem. Um aspecto a ser destacado, entretanto, é o fato de que, embora o poema se encerre de forma semelhante ao começo (em que se

²⁹ Do alemão, *unheimlich* trata-se de um conceito cunhado por Sigmund Freud em seu ensaio homônimo de 1919 e diz respeito a situações em que algo é simultaneamente conhecido e estranho ao mesmo tempo, de modo a provocar uma sensação de desconforto e estranheza.

descreve o ambiente em que a mulher se encontra “na calçada, na porta de um restaurante” e sua ação nesse cenário “pedindo que uma boa alma pague/ um prato de comida para os seus filhos”) e apesar da reiteração dos versos e o uso do gerúndio no verbo “pedir” reforçarem o efeito de repetição cíclica, de inescapabilidade nesse ciclo de violências, produziu-se diferença: ainda que o nome não tenha sido revelado, a mulher não é mais “aquela”, distante, impensável, mas, sim, uma figura que, apesar de descrita por meio de ponderações inconclusas, assume certa singularidade sobre sua própria narrativa. A poesia de Assunção, por diversas vezes, dá atenção a personagens como a mulher descrita no poema, procurando estabelecer, a partir de suas caricaturas naturalizadoras, um perfil que não se confunda com a configuração “oficial” que a história delega a esses sujeitos. A poesia proporcionaria um modo outro de ler o mundo, dramatizando suas violências e contradições explícitas por meio de cenas e figuras que passam a assumir espaço em seus poemas. Está aí, em certo sentido, uma maneira de delegar certa consequência à potencialidade do discurso poético diante das mazelas da realidade, ainda que também a filie a uma posição de margem em relação a outros discursos e formas de organizar o sentido do mundo das coisas. Estaria nessa fragilidade um movimento à contrapelo, algo semelhante ao ato de ir contra as fibras “naturais” da história, cujo processo modelador nos faz naturalizar algo que é produzido de forma artificial, como simboliza o desejo de reação do anjo da história, na décima tese benjaminiana, que é arrastado por esse sopro do progresso. Essa mesma imagem reaparece na poética de Assunção, em especial, em seu poema “Às vezes as noites são frias”, em *VV* (2012). Eis a reaparição da figura do anjo e de seus desdobramentos críticos:

risadas chegam de longe, o vento
sobra de ontem, nada que a brisa
dissipe, a mancha vermelha de sangue

um anjo com asas de areia, pousado
no beiral da janela, treme de frio, inútil, uma
lástima, no olho esquerdo uma lágrima,

chove sobre os gerânios, cavalos
tremulam as crinas, sombras vestidas
de névoa, sirenes dobram esquinas

luzes se apagam na sala, espelho,
gilete, uma bic, a pilha de pratos
na pia, garrafa de vinho vazia

a mancha vermelha de ontem, nada
que a brisa dissipe, o vento sobra
de sangue, risadas chegam de longe (Assunção, 2012, p. 47).

Em cinco tercetos, o poema (que apresenta uma atmosfera disfórica, construída a partir de algumas imagens, tais como: "mancha vermelha de sangue", do anjo que "treme de frio" e tem no "olho esquerdo uma lágrima", da chuva "sobre os gerânios", das "sombras vestidas de névoa", das "sirenes" que passam, das "luzes" que se apagam) vale-se de uma dicção “detetivesca”: desde a primeira estrofe, somos convidados a montar uma espécie de “quebra-cabeça” para buscar compreender os acontecimentos. Ao fim, esse jogo é recolocado, com poucas alterações nas “peças” (neste caso, nas imagens poéticas), e, em conjunto com as demais estrofes, ganha, simultaneamente, força como registro investigativo, ou, talvez mais precisamente, como descrição da cena de um crime, que dá margem para a leitura de um possível suicídio (em especial, na terceira e na quarta estrofes, nas quais os versos são compostos de imagens, aparentemente, desconexas, que parecem simular o movimento de uma câmera que flagra evidências: no primeiro caso, pertencentes ao universo silvestre; no segundo, ao interior de uma casa).

No que tange à composição do poema, podemos notar a utilização de recursos “cinematográficos”, como o uso do corte e do *close*, elementos passíveis de serem percebidos na enumeração das imagens, as quais carecem de um fio condutor, mas são apresentadas ao leitor em uma ótica de aproximação (*zoom/close*) e afastamento (*zoom out*). Cabe destacar que tanto a transição um tanto brusca entre as imagens, quanto o uso do *close* para focar em detalhes específicos, como a "mancha vermelha de sangue", a "lágrima" no olho do anjo, e os objetos cotidianos na casa, como a "gilete", a "bic", e a "garrafa de vinho vazia", explicitam o caráter fragmentário e descontínuo, que, apesar de intensificar a atmosfera de mistério presente no poema, também são pedaços rearranjados pelo discurso poético, dando-lhe sentido e conexão, não obstante por meio da sugestão simbólica. A cena do poema também apresenta um caráter de presságio, ou de “mau-agouro”, devido ao vento que sopra de ontem, as crinas tremulantes dos cavalos, o som da sirene ao longe. O crime, portanto, ao mesmo tempo pode já ter acontecido, mas também pode vir a acontecer. Essas imagens concedem à lógica do enigma policial uma dimensão mística ou alegórica, especialmente pela inclusão da figura do anjo pousado no beiral da janela, a tremer de frio e verter uma lágrima. A “lástima” desse anjo impotente lembra, de certo modo, o anjo benjaminiano, carregado pelos ventos agressivos do progresso da história: se, segundo a tese de Benjamin, a figura punha-se a lutar em vão contra a imparável força moderna, no poema de Assunção, o anjo parece estar já esgotado e ter reconhecido sua derrota, imóvel sobre o espaço limiar da janela, entre o “fora”(o frio de um mundo em colapso) e o “dentro”, interior de onde assiste a cena do crime,

que aqui parece remontar também ao “crime da história”, ou seja, aos processos cíclicos e ininterruptos de crises acumuladas pela história moderna.

As “sobras de ontem” evocam os restos das “pilhas de prato” da cena doméstica, mas também as ruínas acumuladas pelo peso da história. De mesmo modo, “a mancha vermelha de ontem”, resto que pode indiciar o crime (ou o suicídio sugerido) também reaparece como as manchas de sangue que se acumulam como marcas das violências de um passado que se materializa pelo acúmulo de mortos. As risadas que vêm ao longe (De loucura? De zombaria?) acentuam o ridículo da situação, ou o pouco caso para com a vítima. Se há “nada que a brisa dissipe”, nada que os ventos fortes da história poderiam vir a apagar, e, portanto, a cena testemunhada pelo anjo (e por nós, que lemos o poema) se mantém, podemos dizer que a permanência também revela uma espécie de retração diante da possibilidade de mudança, uma disforia que nos coloca diante da zona de estilhaços da modernidade, isto é, diante de uma certa forma de entender e de experienciar o próprio tempo, distante dos sonhos utópicos de superação, mas também distante de um presentismo vazio que nega as heranças da história e sua matéria em operação sobre o agora.

Algo semelhante dessa experiência de crise parece figurada no poema “Fábula do naufrágio” (Assunção, 2021, p. 112):

FÁBULA DO NAUFRÁGIO

sempre fomos mesmo esses sacos de merda comendo indecen-
temente toda a comida que pudéssemos peidando arrotan-
do e pouco nos fodendo se haviam crianças morren-
do de inanição) (agora chegou nossa hora
de alimentar os tubarões – disse o capi-
tão geddel (num ímpeto de bravu-
ra e franqueza que nunca ti-
vera) (diante da tripu-
lação atônita) an-
tes de se ati-
rar ao
mar

Composto por 12 versos em uma única estrofe, o poema apresenta a figura de um triângulo invertido, cuja imagem, atrelada ao conteúdo do poema, emula o sentido da queda, reforçado pelos versos finais “an / tes de se ati / rar ao / mar”. O poema apresenta uma situação de naufrágio, na qual o comandante, antes dos demais, decide lançar-se às águas. Talvez o primeiro aspecto a ser levado em conta é o de que a cena do naufrágio não raro associa-se como uma figura de crise (Siscar, 2010) reiterada pelo discurso poético, tendo

como exemplo talvez mais conhecido o poema “Salut”, de Mallarmé. De forma mais ampla, o navio, enquanto figura retórica, guarda uma tradição de imagem de comunidade, uma vez que o meio de transporte configuraria um espaço onde se circunscreve uma determinada tripulação, unida e isolada pelo mar, o que faz esse grupo estar enquadrado em uma mesma situação presente, destinado a sofrer as mesmas consequências em conjunto: vale lembrarmos, nesse sentido, do lugar-comum “estamos todos no mesmo barco”, que ganhou uma diferente significação no recente período pandêmico, como aponta San Gil (2020), apesar da expressão ser muito mais antiga e produtiva, presente em diversas línguas e culturas (*ibidem*), o que dá força à relação que a metáfora da embarcação como comunidade encena. O naufrágio, por sua vez, corresponde à crise dessa mesma comunidade e, também, vem aparecendo no discurso contemporâneo como cena que dramatiza certa angústia diante do futuro coletivo: o navio que afunda com todos faz lembrar dos complicados fluxos migratórios do planeta, da falência dos modelos políticos democráticos e, ainda mais, da crise de recursos planetários, como acentua Paiva (2012), em seu ensaio “Novas formas de comunitarismo no cenário da visibilidade total: a comunidade do afeto”.

O poema de Assunção parece se utilizar da cena numa direção semelhante: o discurso do Capitão estabelece, desde início, um “nós”, o que o faz falar por toda a sua tripulação: todos seriam “sacos de merda” privilegiados, “peidando, arrotando, pouco se fodendo se haviam crianças morrendo de inanição”. A comunidade do navio corresponde a um “nós” específico, que se diferencia, por exemplo, de um “eles” sugerido com as crianças ignoradas: não estariam todos no mesmo barco, afinal de contas. No entanto, mesmo o navio dos poderosos não encontra salvação. O poema dá forma, portanto, a uma crise em que os representantes de uma certa elite (podemos dizer, os “vencedores”) reconhecem o próprio desastre e o Capitão, aquele que está no comando, explicita a culpa maior desse grupo para com o caos coletivo. Se, como em “Às vezes as noites são frias”, a “Fábula do naufrágio” produz, dessa maneira, uma figura da destinação do presente a partir do “crime da história”, e a inescapabilidade do fim está posta, a angulação específica da fábula apresenta outro sentido para o fim: o poema performa uma vingança sacrificial. O Capitão, que deveria ser o último a abandonar o navio, é o primeiro a se lançar ao mar. No entanto, há uma inversão no sentido desse ato: longe de ser um gesto covarde que renega sua responsabilidade, o lançar-se do comandante diz respeito a um “ímpeto de bravura e franqueza que nunca tivera”. Se os tripulantes eram os devoradores da civilização que deglutiam toda a comida sem o mínimo de culpa pela miséria, é hora de aceitarem a lei da vingança, e serem eles os devorados (“agora é nossa vez de alimentar os tubarões”).

Chama a atenção o uso interno dos parêntesis no poema: por vezes, o uso duplo “()”, “tradicional”, apresenta comentários sobre a situação descrita que contextualiza a reação da tribulação, ao mesmo tempo em que caracteriza a figura do Capitão, enquanto o uso simples “)” ou “(”, especialmente no final, parece reforçar um gesto de separação. Se, em um primeiro momento, essa separação era social – por exemplo, na diferenciação sugerida entre as crianças e a tripulação em: “[...] se haviam crianças morren/do de inanição) (agora chegou nossa hora” –, no fim parece indicar, também, a separação entre a tripulação e o navio que os sustentava, isto é, seu naufrágio, sua expulsão simbólica do poema. O parêntesis aberto também evoca imagetivamente o destroçamento dos corpos, reforçado, por sua vez, na separação das sílabas pelo cavalgamento dos versos. A natureza, figurada pela imagem metonímica dos tubarões, longe de ser o paraíso idílico ou passivo diante de sua própria destruição, vinga-se, e o poema se vale da vingança da natureza como forma de realizar o sacrifício material e simbólico do Capitão e companhia.

Vale pensar que, além de performar a queda, a forma do poema, com alguma liberdade, figura uma espécie de pirâmide alimentar invertida, na qual o homem não é mais o topo, o predador por excelência, mas, sim, a presa. Esse movimento de deslocamento de poder da posição humana incita, de modo mais amplo, à revisão da hierarquia estabelecida na modernidade, de submissão da natureza ao homem. O poema também pode sugerir uma espécie de vingança do mundo natural contra a centralização. Desse modo, a perspectiva distópica, centrada no ponto de vista do Capitão, cede lugar a uma outra configuração de mundo que repele as divisões “utópicas” da modernidade – que separam homem e natureza, a fim de dominá-la plenamente – para uma imagem de futuro que não exclui a violência da natureza, mas lhe devolve, poeticamente, a potência, equiparando-a – ou, até mesmo, sobrepondo-a – à figura do Capitão.

No entanto, com isso, o poema não parece simplesmente sugerir uma “volta totalizante ao mundo natural” - o que, pelo que a fábula indica, não parece sequer ser possível - mas sim uma renovada relação de contato que não exclui a natureza (inclusive a violência da natureza) como matéria da vida a ser levada em conta e para a qual devemos algo. Diante do fim e da vingança a ser acometida, a possibilidade de futuro, caso haja, parece ser possível para Assunção apenas por meio da relação que podemos construir a partir dos pedaços que produzem o caos dessa mesma crise: uma construção nem excludente, nem pretensamente pacificada com nossas heranças modernas, que leva em consideração também uma relação renovada, mais complexa e completa, com a natureza. A esse propósito, vejamos o poema “A vertigem do caos” (Assunção, 2012, p. 46):

um estranho entre estranhos, nômade
entre escombros, procuro sem
procurar, um não-lugar, o ventre
de látex de uma replicante quase
humana, as ruínas enfim apaziguadas
da bombonera, as águas que refluem
pra dentro da baía de todos
os infernos, ali, onde a eternidade
são os dentes de estanho do último som
mastigando oceanos como fatias
de pizza, lançadas ao acaso
do fundo de um naufrágio, ante
a dança misteriosa de um feiticeiro *cherokee*

Organizado em uma única estrofe de 13 versos, o poema constitui-se como uma espécie de alucinação, que, se, como o título anuncia, conduz-nos a uma “vertigem do caos”, a uma paisagem feita a partir de destroços, também apresenta elementos sinalizadores de uma possibilidade de futuro, de outro lugar (a presença de um “não-lugar” e de uma “replicante quase humana”). O fato de que todas as imagens do poema culminam na dança do feiticeiro *cherokee* - imagem que, não por acaso, encerra o poema - funciona como uma espécie de gatilho para o retorno ao seu começo, o que transforma os sentidos das demais imagens elencadas, as quais passariam a funcionar, em conjunto, como “miragens” derivadas dessa dança. Assim, podemos pensar que esse sujeito que caminha entre escombros também seja mais uma dessas figuras distorcidas que nascem do gesto ritualístico do feiticeiro, o que, por sua vez, provocaria ambiguidade sobre quem é o “eu” do poema (se o sujeito ou o feiticeiro). Essa dupla possibilidade de leitura, no que tange à voz que apresenta esse ambiente, dá consequências à perspectiva pela qual o observamos: no primeiro caso, percorremos o caos que se apresenta materialmente no cenário vertiginoso, transitamos pelos destroços desse universo distópico; no segundo caso, o mundo descrito é, ao mesmo tempo, sentido e alheio, pois, se a visão configura-se como uma experiência imersiva, ela, ainda assim, é uma visão. Em outros termos, essa dupla dinâmica do poema, simultaneamente, coloca-nos na “Vertigem do caos” das ruínas da modernidade, enquanto sugere um espaço de fora dela, da miragem e da modernidade, não por acaso ocupado por um feiticeiro *cherokee*. No entanto, se o “feiticeiro-xamã” pode estar “do lado de fora”, sua dança mágica possibilita, como consequência do ritual, a arquitetura da vertigem, uma maneira dos escombros constituírem a possibilidade de um “não lugar” que se faz a partir do contato entre “as águas que refluem para dentro da baía de todos os infernos” e os “dentes de estanho” que mastigam oceanos (novamente, violência da natureza e violência da técnica): distante de uma utopia preservada,

ou que se faz de “fora” de tudo o que transpassa a matéria distópica do presente. É essa estranha articulação que permite que “as ruínas da bombonera” estejam, enfim, pacificadas.

Outro aspecto do poema que parece sintetizar essa direção interpretativa está no uso da imagem da replicante, que evoca a estética *cyberpunk*, mas aponta, pela alusão ao ventre (referência a uma possível gestação), para a possibilidade de um novo começo, de uma nova vida, de um reinício. Essa pequena abertura de possibilidade para o horizonte - uma frágil busca por uma “criança salvadora” - está ligada, contudo, ao “ventre de látex de uma replicante quase humana”. Ou seja, a esperança não está conectada a um reinício natural da humanidade, ou à recusa da técnica e dos destroços da técnica, como um “fora” inaugural da modernidade, mas a esse complexo gesto de sobreviver *após* o fim, e por meio daquilo que *produziu* o fim. Vale lembrar da última parte de *VV*, denominada “O fim e o início”, cujo título, pela inversão dos termos, já indica um possível recomeço pela equivocação de elementos cíclicos, reforçada pelo título do último poema, “A origem do mundo” e pela apresentação do quadro homônimo de Gustave Courbet: voltar a um ventre, mesmo que não natural, e de lá perseguir por esse “não-lugar”, por essa utopia mergulhada em paradoxos, fruto de uma busca propositada e, ao mesmo tempo, despropositada (“procuro sem/ procurar”). O recurso também estabelece-se como um gesto metapoético, um modo de fazer do poema um espaço onde é possível dar corpo às contradições do lugar e do tempo em que se situa a própria obra de Assunção. A “distopia” corresponderia também a uma maneira de figurar determinado estado de coisas sobre o agora e de imprimir um desejo latente por “acontecimento” a partir das heranças desgastadas das tradições e linhas de força da história (e da poesia): uma maneira de prolongar o fim, fazendo-o sobreviver pela própria devoração arquitetural (e ritualística) do caos.

4. Espaço

O primeiro aspecto a ser considerado para a análise dos poemas deste trabalho é o espaço, compreendido aqui como o ambiente no qual o sujeito poético se insere e pelo qual ele transita, cujos contornos se segmentam em cenários periféricos urbanos e surreais. A cidade, tópica decisiva para a poética da modernidade, ao menos desde Baudelaire, não materializa o sonho da vida próspera moderna, mas evidencia o que há de pesado nesse projeto, isto é, a desigualdade, a violência, a corrupção que a constitui. O enfoque nessas questões na poética de Assunção visa mostrar como as ruínas são produto e alimento da engrenagem do progresso, elemento fundador da ideia de modernidade e de urbanidade. Vale salientar que poetas fundamentais para a constituição da poética de Assunção exploraram, ainda que por caminhos distintos, a tópica da cidade, a exemplo da obra *Paranóia* (1963), de Roberto Piva, na qual apresenta a *flanery* desesperada de um sujeito poético que vaga por São Paulo, e *Distraídos venceremos* (1987), de Paulo Leminski. Essa obra de Leminski responde, dentre outras coisas, às ideias por trás da construção de Brasília, bem como os desdobramentos político-estéticos por ela representada, isto é, a ideia de ordem, de precisão – ou, nos termos de Siscar, em seu artigo “Cisma da poesia brasileira” (2010), a ideia de “lei”. Ambos os casos funcionam como ponto de partida conjugados por Assunção, a despeito de suas diferenças, na maneira como a sua obra elabora os impasses do que há de violento no projeto moderno da cidade.

Assim, a primeira subdivisão deste capítulo enfoca as ruínas urbanas, entendidas como destroços, no sentido literal do termo, haja vista a recorrência de poemas (especialmente em *A voz do ventríloquo*) cuja paisagem é a guerra ou o momento pós-guerra, sem, no entanto, limitar-se ao cenário bélico: na paisagem urbana, diversas guerras são travadas (a dificuldade de acesso a condições mínimas de qualidade de vida, exploradas nos poemas “Fábula da economia” e “Um ogro na loja de cristais”, por exemplo). Nesse caso, a ênfase dada aos sujeitos que ocupam (ainda que de forma marginal) a cidade evidencia que a divisão não se limita à ordem espaço-social: frente às ruínas inerentes à modernidade, há aqueles que se encontram protegidos de seus estilhaços, pela lógica do consumo, enquanto há outros que são por eles diretamente atingidos, alheios a essa dinâmica mercadológica.

Desse modo, pensar os destroços da cidade não se limita à matéria que nela existe, mas, também, nos indivíduos assujeitados que compõem, como ruínas vivas, a paisagem de destruição do cenário urbano dos poemas de Assunção. Essas ruínas flagram a realização

distópica da vida na grande cidade, além de evidenciarem como esses pedaços, tal qual uma espécie de *frankenstein* urbano, conformam a urbe, que não é apenas cenário nos poemas de Assunção, mas se alça à categoria de personagem, que empurra, prende, encurrala os corpos que nela habitam em seu grande e desconjuntado corpo. Tendo isso em vista, buscamos mapear como o corpo³⁰ se faz presente nos poemas do autor, o qual, como veremos, rima com o espaço no qual está inserido, isto é, os corpos também são apresentados de modo fragmentário, residual, resultado do acometimento de diversas violências. Além disso, observamos os discursos que circulam em meio a esse cenário e que, novamente, são por ele afetados: em uma sobreposição indistinguível, a caoticidade das vozes e a incompreensão gerada parece erigir uma nova Babel. Vale destacar que a problemática da “voz”, enquanto performance para a profusão de diferentes discursos (sociais, políticos, culturais) tensionados diante da perda de lastro da história e dos regimes de verdade, torna-se questão decisiva para se pensar a poesia brasileira das últimas quatro décadas, sendo Leminski, mais uma vez, figura central para a questão, a qual também está presente na obra de Assunção. Por isso, consideramos os corpos e as suas vozes também como espaços do poema.

Entretanto, se a análise das categorias supracitadas (as ruínas, o corpo e a voz) conduzem à compreensão de um estado de falta de perspectiva ao apresentar um ambiente apocalíptico (ou, talvez, mais precisamente, distópico) em que todos os elementos nele inseridos são marcados pela destruição, a última subseção deste capítulo, denominada “caminhos”, revela-se mais esperançosa, de modo a apontar para a possibilidade de uma utopia, ainda que sob novos termos. Se as ruínas são o resultado indesejado, ainda que inevitável, da modernidade, como vimos no capítulo inicial com a leitura de Benjamin (1985), o rechaço desses destroços em busca de uma unidade totalizadora apenas reforça essa mesma utopia moderna (desta vez, no sentido negativo do termo, isto é, como impossibilidade). Nesse sentido, em busca de novos horizontes realizáveis no presente, Assunção apodera-se desses restos e os transforma em substrato para uma distinta utopia, que tem como compromisso a inconformidade com a barbárie e o movimento ativo de fuga dela. Nota-se, com isso, no entanto, um “modelo de razão” na poética do autor, uma vez que pressupõe uma lógica de organização dessas ruínas, um modo de dar sentido ao espaço do poema. Dessa

³⁰ Embora seja a partir do corpo que possamos pensar as categorias não só de espaço, mas também de tempo, decidimos, para fins organizativos, enquadrar o “Corpo” (subcapítulo 3.2) ao “Espaço” (capítulo 3), pois as imagens de corpo, ao menos nos poemas escolhidos para as análises, mostraram-se mais produtivas sob esse recorte, ainda que reapareçam, de formas diferentes, em outros momentos do trabalho, a exemplo do poema “Parapsicologia da Decomposição”. Além disso, a ordenação dos capítulos visa a um movimento gradativo do que seria mais “material” (corpo, ruínas, espaço) ao menos “material” (tempo, poema), ainda que, novamente, as análises desestabilizem essas divisões, de modo a evidenciar a “organicidade” da poética de Assunção: a estabilidade das categorias é apenas relativa, sendo tensionada e transformada pela leitura e pela crítica.

maneira, parece-nos possível reconhecer aquele que talvez seja o mecanismo central de sua poética: uma dialética arquitetural entre caos e sentido a partir da manipulação e inclusão de elementos sem a exclusão de suas contrariedades; dialeticidade também presente na maneira como o autor se vale dos diferentes rastros de sua herança poética, como os exemplos de Piva e Leminski deixam entrever. Por meio das fissuras dos destroços (e a partir delas), o poeta trilha o seu caminho, que, apesar de não ter rumo pré-definido, apresenta como imperativo a luta contra a imobilidade e a banalização da e pela arte, isto é, uma utopia imanente, que se faz ao caminhar.

4.1. Ruínas

A poética de Assunção tem por espaço privilegiado a cidade, não apenas como símbolo do progresso, mas também como resultado residual da barbárie da modernização, traduzindo-se como resíduo em duas de suas possíveis acepções: i) aquilo que resta, resultado rechaçado em relação ao produto do qual derivou, comumente associado à ideia de sujeira; ii) substrato do produto original, síntese concentrada de seu objeto. Lido em sua complexidade, o termo é produtivo para a análise do ambiente urbano nos poemas do autor, nos quais a cidade, explorada sobretudo à noite, configura-se como uma espécie de “negativo³¹” da ideia de modernidade e progresso a ela associada, especialmente em seu funcionamento diurno. Em outros termos, o cenário noturno mostra-se propício para revelar o que o *frenesi* do dia parece desejar ocultar: sob o manto da modernidade, cujo tecido é a racionalização, encontram-se destroços, os quais não são apenas consequência do projeto moderno, mas o constituem, como uma espécie de andaimes involuntários. Entretanto, é preciso ressaltar que, esse mesmo ambiente que provoca repulsa no sujeito poético pelas violências que lhe são inerentes, desperta também um interesse quase hipnótico, a partir do qual se estabelece uma dinâmica paradoxal de repulsa e atração. Esse caráter passional se revela no apelo sinestésico da cidade, que é transpassado pelo corpo do sujeito poético, o qual, ao sentir o horror, externa-o. Esse gesto, porém, deriva de um anterior: colocar-se na posição de médium, lugar que parece ser, ao mesmo tempo, escolhido e inevitável, em razão da impossibilidade de refrear a dimensão do sensível, provocada pelos estímulos da cidade. Vejamos o poema “O triunfo do General Mandíbula” (Assunção, 2012, p. 15-16):

³¹ A leitura da poética de Assunção como uma espécie de “negativo do dia” ganha força ao observarmos o projeto editorial de *VV* (2012). Lembremos de que o livro divide-se em sete partes, que são introduzidas pelos “diários noturnos” do ventríloquo, poemas em prosa grafados em letras brancas com um fundo preto, de modo a remeter ao negativo da fotografia, que revela a imagem por meio de uma inversão de cores.

faca entre os dentes, trinados
 de gralhas nos ouvidos, mergulho
 no rio dos sonhos, desço ao mundo
 dos mortos, pirata na proa
 do navio fantasma, golfinhos
 saltando no mar revolto, demônio
 vestido com roupas de fada, buraco
 esculpido na camada de ozônio, ninguém
 reponde ao chamado, vozes
 estranhas na secretária eletrônica,
 a agência do bradesco arde
 em chamas, punks desfilam nas ruas
 de copacabana, o caos ecoa nas ruínas,
 escuras esquinas do inferno, pompeia,
 são paulo, istambul, atenas, a moda
 do outono é a decadência do inverno,
 dizem que os profetas só predizem
 desastinos, pássaros tenebrosos nublam
 presságios, o cacto rubro desconhece
 a flor do destino, é no silêncio
 que os banqueiros multiplicam seus
 ágios, quebram-se dentes, racham
 mandíbulas, ossos estralam nas tumbas,
 o vento varre os edifícios da cidade,
 baleias destroçam submarinos, bruxos
 eslavos rasuram signos mágicos, otários
 neochics imitam macacos, cadelas
 burguesas tomam no rabo, hackers
 detonam a musa da TV a cabo, nada faz
 sentido nessa névoa de bosta, lama
 espessa subindo dos pés ao pescoço,
 caronte enlouquecido brandindo
 seus remos, vermes homicidas à espera
 do almoço

Organizado em uma única estrofe – de modo a remeter, novamente, a um cenário claustrofóbico do qual não se pode escapar – a atmosfera do poema é construída por meio das impressões sensoriais de um corpo, o corpo do sujeito poético, cujo impacto em relação às imagens é sentido e partilhado com o leitor por meio do apelo aos sentidos, a exemplo dos primeiros versos, em que as aliterações em consoantes fricativas, alveolares e líquidas ecoam o som de ranger de dentes e do ruído dos pássaros: “faca entre os dentes, trinados/ de gralhas nos ouvidos”, ou na maneira como a audição é diretamente evocada nos “ossos que estralam nas tumbas” ou nas “vozes estranhas na secretária eletrônica”. O apelo sensorial, de maneira mais ampla, é suscitado pela multiplicidade caótica que faz do poema um mosaico de imagens e cenas: reconhecemos uma série de personagens que se movimentam e se “acotovelam” de dentro de um espaço em comum (como em “punks desfilam nas ruas de copacabana”, “otários neochics imitam macacos, / cadelas burguesas tomam no rabo, hackers / detonam a musa da TV a cabo”), disputando espaço com figuras bestiais (“pássaros tenebrosos nublam presságios”; “baleias destroçam submarinos”) e mesmo sobrenaturais ou insólitas (“pirata na

proa / do navio fantasma”; “bruxos / escravos rasuram signos mágicos”). Em meio ao caos, o sujeito poético transita pelo espaço, ao mergulhar no “rio dos sonhos” e descer, num gesto de catábase, ao “mundo dos mortos”: a cidade, uma “São Paulo” que se confunde com as ruínas de grandes impérios como “Istambul” e “Atenas”, constitui-se a partir dos fragmentos que aproximam restos concretos de “real” (tal qual a “agência do bradesco que arde em chamas”) a elementos de um imaginário coletivo que, no entanto, adquirem uma dinamicidade própria. Nesse sentido, a imagem dos “demônios vestidos como fadas” dramatiza a força performática desse constante desarranjo em que o infernal se veste de mágico, ingênuo ou sublime. Há, sobretudo, uma sobreposição de cenas que complexificam a orientação sensorial do sujeito poético, o qual, ao atravessar o espaço-poema, encontra-se enlameado dos pés ao pescoço e chega à conclusão de que “nada faz sentido nessa névoa de bosta”. A distopia, aqui, ganha a forma grotesca de uma realidade urbana (podemos dizer moderna) sem saídas ou espaços livres: a névoa, essa parede evanescente, mas também opaca - uma das variações mallarmaicas para se referir ao vazio e ao nada - caracteriza-se pelo apagamento das noções espaciais e pela sua pestilência generalizada, denunciando o processo de degradação e decomposição das coisas: “vermes homicidas à espera do almoço”.

A maneira como esse poema - e tantos outros de Assunção - lidam com a caoticidade do espaço urbano, por meio da profusão grotesca, por vezes *nonsense*, de habitantes e de resíduos de tradição flagrados por um sujeito poético que flana perdido e envolvido pelo caos, em muito guarda semelhanças com a herança marginal de Roberto Piva, cuja poética evidencia a relação conflituosa de amor e ódio com São Paulo, cidade que é objeto do olhar dessa figura transeunte que transpassa a urbe e por ela é transpassada, mesclando a ordem do “real” com a do onírico, de maneira que essas duas instâncias se articulem simbioticamente. A guisa de exemplo, vejamos, brevemente, o poema “Paranóia em Astrakan” (Piva, 2000 [1963], p. 27):

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
 onde anjos surdos percorrem as madrugadas e tingindo seus olhos com
 lágrimas invulneráveis
 onde crianças católicas oferecem limões aos pequenos paquidermes
 que saem escondidos das tocas
 onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados
 estéreis e incendiam internatos
 onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam
 a descarga sobre o mundo
 onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha
 no seu hálito
 onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de sua
 última janela
 onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte

branco
 onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de peixe
 escurecendo a página
 onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas
 das beatas
 onde as cartas reclamam drinks de emergência para lindos tornozelos
 arranhados
 onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas
 penas
 onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da
 imaginação

A cidade é elemento central do poema, desde o título, que alude à cidade russa, denominada em português como Astracã, ao primeiro verso “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci”: todos os versos subsequentes, um conjunto de imagens heterogêneas, que vão da ação violenta (“onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis e incendeiam internatos”), ao simbólico e místico (“onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha no seu hálito”), correspondem à série de ocorrências delirantes que o sujeito poético viu na cidade. O que une o conjunto, portanto, é o fato de todas as cenas, com seus diferentes tons e naturezas, conviverem circunscritas à cidade e serem flagradas pelo sujeito poético, aquele que enxerga de uma maneira singular as contradições e pulsões da cidade. Em Piva, o olhar e a sensorialidade também são aspectos fundamentais: se o seu *flâneur* poético é também um *flâneur* paranóico (vale lembrar a data de “Paranoia”: 1963, às vésperas do golpe militar), a lógica ordenadora daquilo que canta corresponde à conexão delirante de visões, comumente intensificadas pela obscenidade raivosa (“onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas das beatas”) e pela corporeidade.

A força de um olhar paranóico que desvela as forças que constituem o mundo e que o degradam não deixa de estar ligado ao projeto poético de Piva, cuja obra é de difícil localização, situando-se à margem da conhecida poesia marginal brasileira das décadas de 1970 e 1980. Sua postura poético-política costuma ser sintetizada a partir de uma conhecida fala sua, reiterada em falas públicas e entrevistas: “não existe poesia experimental sem vida experimental”. Daí o seu interesse pelos limites da performance da vida, pelas figuras desajustadas dos grandes centros urbanos, pelos garotos de programa, por todo o “baixo ecossistema” legado às margens dos projetos modernizantes de São Paulo. Os versos longos e, no caso citado, compostos de uma mesma estrutura sintática que lembra, em certo sentido, os da canção “A hard rain is gonna fall”, de Bob Dylan (gravada também em 1963), acentuam um tom profético e místico no discurso poético de Piva, repleto de imagens indecifráveis e, em alguns casos, escatológicas (nos dois sentidos do termo). Para além da relação com uma

tradição poética e litúrgica cristã, esse aspecto da poesia de Piva também está associado ao interesse do autor pela prática do xamanismo, o qual se torna mais evidente no último livro do poeta publicado em vida: *Ciclones* (1997), repleto de figuras diretamente ligadas ao universo cosmogônico ameríndio e aos seus ritos. A obra redefine, para Piva, o sentido de poesia: “Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo,[...] & sobe aos céus em “viagens”. Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra” (Piva, 1997, s/p.). A partir dessa leitura que aproxima Dante, poeta central para a tradição moderna ocidental, do xamanismo, Piva imagina uma renovada herança poética em que a viagem alucinógena, a alteração corporal e a força mítica das visões compõem o êxtase da poesia: interessante notar que a relação entre a profusão imagética das visões do sujeito poético e a moldura dantesca da descida aos infernos também são aspectos associados, ainda que indiretamente, no poema de Assunção.

Se, por um lado, em “O triunfo do General Mandíbula” não se vê na mesma intensidade a força erótica e transgressora de Piva, uma vez que o poema apresenta certa postura mais interessada em estabelecer uma crítica direcionada à realidade urbana e moderna, por outro lado, a tensão entre repulsa e atração do sujeito poético parece estar dramatizada no seu próprio movimento dantesco de catábase e mergulho fundo no caos, a partir do qual a miríade de imagens friccionam e se justapõem ao seu corpo, tendo lugar no poema a partir da enumeração “paranóica” realizada pelo sujeito. Nessa direção, o tom das visões elencadas pelo poema é ainda mais radicalmente apocalíptico (e menos “extático”) do que no caso de Piva, uma vez que funciona como um mergulho no espaço (e no tempo) que o sujeito poético habita e toma parte. Por essa via, a ambiência distópica desse terrível triunfo do “General Mandíbula”, a despeito da força simbólica que faz lembrar o caráter escatológico de um discurso profético, caracteriza-se, também, como um diagnóstico sobre o mundo e o momento atual do sujeito poético. A relação não é arbitrária: retomando Baudelaire como representante de uma tradição moderna do discurso poético da crise (Siscar, 2010), a profecia sobre o fim do mundo funciona enquanto tópica para se pensar a crise do presente, de modo que as figurações a propósito do futuro corresponderiam a um modo “de dar forma a esse acontecimento e de testar a capacidade que temos (de ‘julgar’ ou de ‘discernir’, como querem alguns) a atitude mais ou menos *crítica* – mais ou menos consequente com a *crise*” (Siscar, 2010, p.54).

O tom profético em Assunção, ligado ao desvelamento denunciativo da violência sistêmica do capitalismo, do fanatismo religioso enquanto negócio, da crise ambiental e da

futilidade da posição distanciada do artista, não deixa de adaptar a lógica da tópica enquanto maneira de fazer do discurso poético uma leitura consequente com o próprio caos do qual a poesia participa. Desse modo, a paranoia, em Ademir, aparece como raciocínio estruturante para a sensibilidade do sujeito poético que organiza sentido diante da multiplicidade de signos em confusão que formam o seu mundo fragmentado: de dentro do caos, o discurso caótico torna-se consequente porque estabelece uma ordenação sobre os inimigos centrais, sempre diretamente atacados pelo poeta. Em muito semelhante a “O triunfo do General Mandíbula”, o texto poético “Chacina never stops” (Assunção, 2012, p. 17, grifos do autor) torna mais evidente o raciocínio paranóico, ligado à exibição de uma macroestrutura globalizada de violência imperialista e informação midiática:

troia destruída, restam-nos
as ruínas de bagdá, chuva de mísseis,
capacetes *made in united states*
of america, mãos decepadas e olhares
que ainda miram lugar nenhum, talvez
a névoa sob um céu de escombros,
picotada por rajadas de fuzis fabricados
numa pacata cidadezinha do texas,
moloch esculpido na retina intacta, dervixe
do terror com os olhos vazados, crucifixos
radioativos lançados sobre cabul
por um helicóptero ianque, *pearl jam*,
iron maiden e *nirvana* a todo volume
no headphone do soldado imberbe, casas
incineradas, embaixadas fumegando,
sonhos da noite passada retalhos
antes que a luz do sol pudesse
iluminar o caminho de volta, o retorno
a uma ítica estampada nas páginas
de um gibi amarelado, ou de um jornal
que embrulha o peixe na feira, ante
o espanto da velhinha aposentada
que sempre se queixa da alta dos preços

Com uma organização formal semelhante ao poema anterior e com a reiteração de imagens de aniquilação e fragmentação (“tróia destruída”, “ruínas de bagdá”, “mãos decepadas”, “céu de escombros”, “casas/ incineradas”, “embaixadas fumegando”, “retalhos”), “Chacina never stops” desloca o agente do caos da figura do general para o império, como podemos perceber nas menções aos aparatos de guerra dos soldados (“capacetes *made in united states*”, “fuzis fabricados/ numa pacata cidadezinha do texas”, “um helicóptero ianque”) e pela cultura musical por eles consumida em meio à guerra (“*pearl jam*”, “*iron maiden*” e “*nirvana*”), além do uso da língua inglesa, presente desde o título. Estão em jogo, portanto, signos de uma globalização homogeneizadora, inclusive em seu aspecto cultural. A

visão apocalíptica reaparece como uma estrutura de montagem, a qual aproxima cenas explicitamente associadas aos horrores da guerra e aos seus “restos” (escombros, partes decepadas de corpos) a elementos míticos relacionados à destruição (“moloch esculpido na retina intacta”), ou a referências especificamente cristãs: nesse sentido, a imagem dos “crucifixos radioativos lançados sobre cabul” sintetiza a opressão indizível do horror bélico (podemos imaginar os crucifixos radioativos como objetos contaminados lançados sobre a cidade inimiga, o que pode remontar tanto à memória de Hiroshima, quanto do Vietnã e o uso de *napalm*³²) em sintonia com a opressão cultural e religiosa (subrepticiamente, islamofóbica) que os EUA infringiram em suas desastrosas intervenções geopolíticas no Oriente Médio. Em meio à fragmentação excessiva de imagens, o poema apresenta uma lógica interna que une, por um fio condutor, elementos aparentemente díspares como associados a uma macroestrutura: as armas utilizadas na guerra são as mesmas fabricadas “em uma pacata cidadezinha do Texas”; o “headphone” que os soldados usam para ouvir música enquanto matam é o mesmo comercializado em todo o mundo, assim como as músicas ouvidas são *hits* norte-americanos reconhecíveis em grande parte do mundo; e, por fim, a dimensão monstruosa do conflito “cabe” como uma notícia qualquer do jornal utilizado como embrulho para peixe na feira: chega-se à figura da velhinha, sujeito anônimo de outra parte do mundo, que, espantada pela alta dos preços, não imagina a possível relação entre guerra e economia mundial (outra relação sugerida pelo poema).

Do ponto de vista espacial, é relevante perceber que o “fio” estruturante do texto poético (algo que se estenderá pelas análises subsequentes) se dá a partir da aparente separação entre dois espaços, que, de algum modo, acabam por mesclar-se. Nesse caso, a guerra e a velhinha que compra o peixe na feira ocupam espaços distintos, cujo contato, e, ao mesmo tempo, o não-contato, dá-se pelo jornal. A redução da distância do acesso à informação, possibilitado pela notícia veiculada, não produz proximidade: o espanto da velhinha se limita à alta dos preços, dissociado do conflito entre os dois países. Essa imagem sintetiza alguns dos aspectos mais criticados por Assunção ao longo de seu projeto poético: a banalização tanto dos fatos, quanto da linguagem pela mídia: o discurso dominante, reorganizado fragmentariamente por informações paralelas e múltiplas narrativas, torna determinada compreensão sobre a realidade opaca, difícil de ser transposta por corresponder à

³² Napalm é uma substância incendiária composta por um gel espesso e combustível, desenvolvida na Segunda Guerra Mundial. Ela adere a superfícies e queima em temperaturas muito altas, causando danos severos. Foi usada de forma controversa em guerras, como no Vietnã, com consequências devastadoras para civis e o meio ambiente. Seu uso é amplamente condenado e restrito por convenções internacionais devido ao impacto humanitário.

aparência naturalizada dos fatos. A página do jornal, nesse caso, resume e neutraliza o indizível do horror, e a relação direta entre as altas dos preços e o conflito parecem aspectos “naturalmente” distantes. Outra figura de opacidade que aqui reaparece, como em “O triunfo do General Mandíbula”, é a da névoa: “olhares que ainda miram lugar nenhum, talvez a névoa sob um céu de escombros”. Dessa vez figurada como a fumaça que resta depois de um ataque que reduziu determinada paisagem a ruínas, a névoa, além de índice da guerra, corresponderia àquilo que resta, ao espaço intransponível onde estamos e que nubla a possibilidade de escape. Por um lado, a imagem dessa latência, assim como a tentativa de figurar o caos, parecem corresponder a uma estratégia poética à qual se coloca a tarefa de dar forma aos limites do espaço histórico, mas também de exhibir o interior desse espaço e desse tempo, seja ao fazer do campo de guerra uma colagem que denuncia as conexões políticas, econômicas e religiosas do conflito, seja ao dar maior espaço e aprofundamento para o instante do caos, prolongando a cena capturada pelo jornal, mas não fixada por ele. Nesse sentido, seus poemas buscam estabelecer uma posição combativa à homogeneidade, à neutralização e à indiferença (que se traduz, muitas vezes, em apatia em relação ao outro e à poesia). Assim, assume-se o poema como o espaço privilegiado para a “consagração do instante”, nos termos de Paz (1982, p. 225), que perpetua “o instante, este istmo, este agora”, na medida em que o grava “na pele, na palma, na pálpebra” e o “esgarça no mar do espanto” (Assunção, 2012, p. 9).

A já citada referência à névoa, no entanto, parece apresentar uma sutil diferença a ser salientada em relação ao poema “O triunfo do General Mandíbula”: parece haver, em “Chacina never stops”, a possibilidade de alguns lampejos de utopia (ou, ao menos, a busca por ela). Em meio aos horrores da guerra, à destruição, às ruínas, à fragmentação do corpo, persistem “olhares/ que ainda miram lugar nenhum”, mesmo que o lugar seja “a névoa sob o céu de escombros”, a imagem concentrada de um real já destruído. A ambivalência do verso destaca-se se recordarmos a etimologia do termo “utopia” (não/nenhum lugar) e o observarmos o uso do advérbio de tempo (ainda), que reforça, em meio ao caos, uma frágil resistência que deseja por outro espaço. Além disso, outro elemento que ganha relevo, em consonância com o argumento defendido, é a menção ao episódio mitológico do retorno de Odisseu a Ítaca (“o retorno/ a uma ítaca [...]”). Novamente, expressão de insatisfação (o anseio do fim da guerra, personificado em Ulisses, que volta para casa) e o acionamento de cenários distintos do que se encontra (a tradição poética como outra possibilidade de vida). Em suma: se há, assim como no anterior, o predomínio de uma atmosfera distópica, da qual parece inconcebível escapar, em “Chacina never stops”, vislumbram-se instantes, pequenas fissuras temporais, nas quais o desejo de deter a chacina se afirma.

Vale ressaltar, no entanto, que o impulso desejante mira a névoa e as ruínas, reconhecendo esse como o atual estado de coisas: o “não lugar” possível alicerça-se, como o decorrer das análises reforçaram, a partir de um gesto de construção que precisa lidar com os restos imanentes das ruínas de uma Modernidade em colapso. Talvez esteja nesse fundamento estruturante o princípio que torna aproximáveis, de maneira mais consequente, os dois poemas de Assunção e “Paranóia em Astrakan”, de Piva: para além dos elementos temáticos, a dicção profético-apocalíptica, o interesse pelo grotesco e onírico e a multiplicidade de uma fragmentariedade ilógica (ao menos, a princípio), em todos os casos, a unidade que dá corpo e limite aos poemas se sustenta a partir de um espaço unitário que não apenas circunscreve as diversas cenas e figuras do poema, mas que se sustenta a partir dessa heterogeneidade caótica. Há incorporada como aspecto decisivo para ambos os textos poéticos de Assunção uma razão arquitetural dialética que conjuga a estrutura apocalíptica da cidade. Se em “Chacina never stops”, as conexões espacialmente distantes conformam fragmentariamente o interior do poema enquanto revelam a geografia de horror da zona de guerra - que atravessa os muitos espaços do real - formada por restos de fuzis, jornais, escombros, imagens míticas e corpos despedaçados, em “O Triunfo do General Mandíbula”, a equivocidade de elementos parece dar forma à “névoa de bosta”, ao todo podre destinado a servir de alimento para “vermes homicidas à espera do almoço”. Tal imagem figura dois dos gestos fundamentais da poética de Assunção, conforme ficará mais evidente no decorrer das leituras: a deglutição e a decomposição. Ainda que, nesse caso, os “vermes homicidas” encerrem o triunfo do General Mandíbula, correspondendo ao “fim de linha” previsto pelo texto poético diante da iminência de um fim sem esperança (“ninguém responde ao chamado”, possível menção à ausência de Deus), os vermes revelam-se derradeiramente como os agentes do caos que dão corpo ao texto, esse conjunto de matéria e substratos da modernidade devorado e rearranjado segundo o “dizer-fazer” do sujeito poético: a dialeticidade está no fato da matéria decomposta, portanto, também ser a condição do poema.

Essa mesma lógica de arquitetura a partir de ruínas não aparece na poética de Assunção figurada apenas enquanto restos da guerra e da cidade. Como os poemas supracitados já em alguma medida denunciam, os personagens urbanos assujeitados que habitam as margens da cidade também correspondem às ruínas, partes que “sobram” de um espaço comum a ser partilhado. Dentre esses indivíduos, o poeta dá especial atenção para os mendigos e os imigrantes, os quais foram destituídos da sua condição humana pelo projeto de modernização. Nesse sentido, essas figuras são postas em cena, simultaneamente, como ruínas de/da e na cidade: a racionalização, em um gesto calculado de não assimilação, lança-as para

as margens do espaço urbano e as transforma em “objetos satélites” da cidade, já que não se confundem com a imagem de progresso que ela transmite. No entanto, paradoxalmente, tais figuras atuam como elementos cruciais para que a engrenagem urbana se mantenha, símbolos da hierarquização social da qual a distinção simbólica se vale. Observemos o poema “Fábula da Economia” (Assunção, 2021, p. 96-97):

o mendigo viu com os próprios olhos o mendigo
ouviu com os próprios ouvidos) do lado de fora da padaria (o mendigo ouviu e viu o ministro da fazenda dizendo no aparelho de televisão) do lado de dentro da padaria (acima dos pães doces e queijos) o mendigo viu e ouviu o ministro da fazenda dizendo que a economia vai muito bem o mendigo ouviu e viu o rei do agronegócio dizendo que as commodities agrícolas) soja açúcar & suco de laranja (vão muito bem o mendigo viu e ouviu o industrial dizendo que a produtividade & a competitividade da indústria nacional vão muito bem o mendigo ouviu e viu o banqueiro dizendo que as movimentações financeiras vão muito bem o mendigo viu e ouviu o presidente da república dizendo que a inflação está controlada & que as contas públicas estão perfeitamente equilibradas & que o produto interno bruto deve apresentar crescimento de 1,1% o mendigo ouviu e viu as pessoas dentro da padaria dizendo que a economia vai muito bem o mendigo viu as pessoas dentro da padaria mastigando pãesinhos de queijo & bebendo xícaras de café com chantili o mendigo viu que as pessoas pareciam muito satisfeitas porque a economia vai muito bem e naquela mesma noite o mendigo disse para seus cachorros) atlas aquiles e afrodite (antes de dormir naquela noite) sob a coberta de estrelas frias (o mendigo disse para seus cachorros que não havia motivo algum de preocupação porque a economia vai muito bem e as lixeiras estão cheias de comida boa

De forma ainda mais explícita que os poemas anteriores, aqui há a separação de dois espaços: o interior da padaria e a rua, de onde o mendigo observa e ouve o consumo das pessoas que estão no local e as notícias nele veiculadas, possivelmente por uma televisão. A divisão espacial evidencia a separação social entre aqueles que têm acesso ao alimento e o sem-teto que, sendo o resto da cidade, apenas tem direito aos restos da comida: pensar em termos de “dentro e fora” parece especialmente produtivo nesse caso, porque torna sensível a lógica espacial da pólis, que diz respeito àqueles que podem ocupar o espaço da “República” e os que não podem, problema central para a política, segundo Jacques Rancière (2009): um

problema de “partilha”. Com isso, o título pode ser lido de forma irônica: a economia (que, etimologicamente, remete também ao gerenciamento espacial de *oikos*, do lugar a ser ocupado) é uma fábula, uma história, um discurso inventado, cuja propagação, muitas vezes oral, veicula uma pretensa verdade. Esta, por sua vez, não é neutra e atemporal como se propõe, mas resultado das convenções sociais de determinada sociedade, as quais são cravadas pelos poderosos (a figura do ministro da fazenda, o rei do agronegócio, o banqueiro, o presidente da república) e reproduzidas pelas camadas mais baixas (os frequentadores da padaria e o mendigo).

No entanto, frente a aparente reprodução do discurso dominante pelo mendigo, há um elemento que possibilita uma interpretação diversa da sua afirmação “não/ havia motivo algum/ de preocupação porque/ a economia vai muito bem e as lixeiras estão/ cheias de comida”. A nomeação dos cachorros por meio de nomes mitológicos sugere acesso ao patrimônio cultural, a fim de desestabilizar a identidade vazia (ou, talvez, vazada) que costumamos atribuir aos sem-teto em razão da falta de acesso a bens materiais e imateriais. Com isso, cria-se a possibilidade de a afirmação final ser, também, uma resposta inesperada daquele que a veicula, não por seu conteúdo estrito, mas, sim, pelo seu teor paradigmático: a possibilidade de que seja uma afirmação irônica, que adiciona ao sem-teto camadas de compreensão da realidade muito mais sofisticadas em relação aos que comem dentro da padaria. Se seguirmos essa leitura, é pertinente notar que, de maneira similar ao sujeito poético dos textos anteriores, aqui é o mendigo que “viu com os próprios olhos” e “ouviu com os próprios ouvidos do lado de fora da padaria”. Em outras palavras, é o mendigo que sensorialmente organiza o espaço do poema e elabora um ponto de vista que reconhece as conexões entre a economia e o lixo (entre a narrativa hegemônica e os seus resíduos materiais). Se o mendigo ocupa o “não lugar” destinado à exclusão do que não cabe dentro dos “limites” da ordem social, sua perspectiva externa, como que oriunda da “zona branca”, torna-se mais consciente e consequente com as configurações da realidade. O poeta aproxima, assim, a defesa descentralizadora do discurso poético (aquele que conseguiria “ver melhor” ao elaborar as contradições sobre o próprio “real” que o produz) da visão deslocada do sujeito “sem teto”, errante, e, portanto, móvel dentro da rígida arquitetura do espaço político que a poesia conforma. Essa defesa que reconhece as injustiças da partilha do espaço, mas também a potencialidade do lugar à margem, parece ainda mais exemplarmente dramatizada no poema “Um ogro na loja de cristais” (Assunção, 2021, p. 41), no qual o poeta dá especial atenção para a força revoltosa dessas mesmas margens, decorrente da insurgência anárquica dos vencidos diante do cortejo dos vencedores:

Feio como um filhote de cruz credo
 Faminto errante como um retirante
 Baixinho, narigudo e invocado
 Sinuqueiro, treteiro e manguaceiro

Tentou vaga no corpo de bombeiro
 Pensou talvez carreira de advogado
 Quem sabe um posto de almirante
 Pagou mais mico que macaco-prego

No zoológico maluco deste mundo
 Foi sempre perdedor, um estrupício
 Nunca entendeu os jogos virtuais

Cansou de ser chamado vagabundo
 Jogou no lixo as tralhas do hospício
 E entrou com tudo na loja de cristais

Novamente, quem protagoniza a cena é um personagem da cidade geralmente marginalizado, desta vez, um possível retirante, ou alguém parecido com um retirante por ser “faminto”, dada a comparação estabelecida no segundo verso do poema (“Faminto errante como um retirante”). A comparação com a figura do mendigo pode se dar a partir de dois elos: a fome, elemento que move o sujeito errante e o define sob o olhar da cidade; e a “errância”: nesse caso, ainda que o sujeito não seja propriamente um “sem-teto”, sua trajetória é definida pelo poema a partir da instabilidade diante de suas reiteradas tentativas em “ter lugar”, seja como bombeiro, advogado, ou almirante. Sua aparência física, sua suposta origem e seu reiterado deslocamento social reservaram-lhe, no entanto, outros “espaços”, como o da “sinuca”, da “treta” e da “manguaça”, facilmente associadas aos “inferninhos”, ou aos “bares” decadentes. Além disso, o verso “Jogou no lixo as tralhas do hospício” deixa entrever que outro possível espaço ocupado pelo personagem, o do hospital psiquiátrico, cuja história genealógica está diretamente atrelada a mecanismos de controle político e de policiamento patologizante dos sujeitos não normativizados socialmente (Foucault, [1961] 1997). O desvio e o erro funcionam, portanto, como os principais signos estruturantes desse “ogro” que foi sempre “perdedor, um estrupício” enquanto mais uma das figuras que ocupam o “zoológico maluco deste mundo”, outra imagem que coloca em cena, ao mesmo tempo, um princípio espacial unitário (e controlador, uma espécie de “prisão”, vale ressaltar) que se sustenta a partir da heterogeneidade de “espécimes”, a serem exibidos e espetacularizados (“Pagou mais mico que macaco-prego”). No entanto, outro aspecto relevante que diferencia o espaço específico de “Um ogro na loja de cristais” diz respeito ao fato de se tratar de um soneto, forma fixa ligada a uma certa tradição ocidental e clássica de beleza, à ideia de racionalidade e de lucidez, o que contrasta com a figura do ogro e a descrição dele feita ao longo de todo o

poema. Por um lado, pelo jogo de contraposições, apresentadas desde o título, no qual a rudeza do ser opõe-se à fragilidade do cristal, o texto pode ser lido como uma espécie de síntese imagética da poesia de Assunção, da qual se extrai a postura poética do autor, a saber: a exposição da fragilidade do que se considera “belo” (bem como a barbárie a ele associado) e a sua predileção pelo “feio”, pelo grotesco, pelo marginal e pelo corpo. Por outro, a estrutura cristalizada do soneto é a condição para que a narrativa “errante” do “filho de cruz credo” tome sentido e lhe possibilite determinada centralidade espacial. A dialética anteriormente descrita aqui também se faz presente, dessa vez, estabelecendo um jogo tensional e conformador entre a arquitetura racional do espaço, da cidade e do poema e sua violência ordenadora, como lugar a partir do qual o “erro” à margem se contrói e provoca sua estabilidade interna. Tais tensões guardam semelhanças a certos aspectos relevantes para a poesia de Paulo Leminski, sobretudo em seu livro *Distraídos venceremos* (1987), localizado já na fase final da obra do poeta curitibano (em certo sentido, já “contemporânea” de Ademar), e que contém o conhecido poema “Claro calar sobre uma cidade sem ruínas (Ruinogramas)”, título de antemão sugestivo:

Em Brasília, admirei.
 Não a niemeyer lei,
 a vida das pessoas
 penetrando nos esquemas
 como a tinta sangue
 no mata borrão,
 crescendo o vermelho gente,
 entre pedra e pedra,
 pela terra a dentro.

Em Brasília, admirei.
 O pequeno restaurante clandestino,
 criminoso por estar
 fora da quadra permitida.
 Sim, Brasília.
 Admirei o tempo
 que já cobre de anos
 tuas impecáveis matemáticas.

Adeus, Cidade.
 O erro, claro, não a lei.
 Muito me admirastes,

muito te admirei.

A cena urbana de Brasília, tradicionalmente imaginada como projeto de modernização arquitetural do país, bem como associada à ideia de “lei” (trata-se da capital do país, centro da organização política, jurídica e legislativa do Estado), e, portanto, à racionalidade “matemática” da “niemeyer lei”, reconfigura-se no poema, uma vez que o sujeito poético incide sua visão contemplativa (admiradora) ao que há de “brecha” no interior da construção da cidade. Essas brechas correspondem ao funcionamento mundano da vida das pessoas comuns, que penetra nos “esquemas como a tinta sangue no mata borrão”, imagem que sutilmente faz lembrar o próprio histórico violento da construção de Brasília: “crescendo o vermelho gente, /entre pedra e pedra, / pela terra a dentro”. O que o poeta admira, portanto, diz respeito à esperteza e mobilidade do “erro”, presente no “crime” do “pequeno restaurante clandestino” em continuar funcionando, ou nas camadas de “tempo” que cobrem a rigidez “Matemática” da velha arquitetura da cidade. A propósito desse poema, Marcos Siscar (2010, p. 158) reconhece também o tensionamento geracional de heranças poéticas que tomam forma entre as décadas de 1970 e 1980 e que se torna questão central para Leminski, poeta que se encontra num produtivo entrelugar ao mesmo tempo próximo da elaboração formal, visual (e, digamos, “erudita”) do Concretismo e do “desbunde” interessado pela cultura de massa, pela arte popular e pelo registro bem-humorado e informal. Diante da “degradação dos valores político-poéticos” (Siscar, 2010, p. 158) ligados à experiência comum da vanguarda e à valorização do progresso da técnica modernizadora, Leminski “introduz frequentemente uma negatividade cuja figura central é a da ‘degradação’”, direcionada, nesse poema, à figura de Brasília, “símbolo da construção planificada para os concretistas”, criticada, aqui, justamente pelos seus elementos de “planificação” e de “ausência do sujeito” (Siscar, 2010, p. 158).

Dando maior ênfase para a violência, o soneto de Assunção focaliza a figura do errante para dela elaborar não apenas um “elogio” ao erro que exhibe, pela negatividade, as hesitações entre rigidez e movimento, mas também explicitar na cena um potencial “desrecalcador” de destruição (“E entrou com tudo na loja de cristais”), fazendo do “ogro” o herói anárquico que ilustra um elogio ao confronto, insinuado desde o início da obra pelo seu título, *Risca Faca*, bem como à disputa pelo espaço. Também caberia pensar, ainda, o que resta da “Loja de cristais” após o conflito: o que fazer com os restos do soneto, ou da arquitetura “clara” da cidade? Em alguma medida, talvez o que reste seja a tensão entre a organização de uma lógica do poema e a potência hedonista da liberação dos corpos. Ainda que a ação já tenha acontecido (o ogro “entrou com tudo na loja de cristais”), o que decorre a

partir daí fica de fora do poema, numa hesitação que suspende o seu fim. A dialética arquitetural da poética de Assunção produz também uma tensão não resolvida (sem uma “síntese” pronta) não apenas entre os restos da modernidade e a lógica moderna que os produziu (conflito que provocaria esse “não lugar” errante como caminho de sua “utopia”), mas entre os restos de heranças e tradições poéticas caras ao autor. A síntese irresoluta não deixa de conjugar dialeticamente a força hedonista, ao mesmo tempo marginal e xamânica, da poética de Piva, o racionalismo técnico cabralino e, em alguma medida, concretista (remontando daí também um “desejo de intervenção” do poeta, que lembra certa práxis vanguardista), junto da “negatividade relaxada” de Lemisnki, por vezes cínica (pelo signo da degradação), por vezes orientalizante, e que já é fruto de outras tensões poéticas, como já dito. O resultado final parece guardar semelhanças com a criatura de “Frankenstein”: um corpo que é produto da técnica, constituído a partir de restos de materiais orgânicos e inorgânicos, tal qual uma ruína-viva em processo de constante decomposição e reelaboração de seu lugar no mundo e, no caso de Assunção, de seu lugar no campo poético.

4.2. Corpo

Como, em alguma medida, já dito na seção anterior, a organização e a temática espacial da poética de Assunção passam, na maior parte das vezes, pela dimensão corpórea, seja pela atenção dada à sensorialidade corporal do sujeito poético, pela presença de tipos físicos marcados e conformados pelos espaços que ocupam, pela figuração de partes de corpos humanos (como na cena do campo de guerra), ou, ainda, por certo interesse mais amplo pelos processos de síntese e/ou degradação associados à matéria. Em todo caso, as figuras corporais de sua poesia não raro são associadas a cenas de violência, ora como agentes, ora como vítimas. Tal violência é mais comumente dramatizada como intervenção dolorosa sobre o próprio corpo ou o corpo do outro: seja pelo desmembramento, ou pela violação, a unidade do espaço corpóreo é constantemente degradada, colocada no limite de sua destituição, o que gera, no entanto, diferentes consequências. Retomando, por exemplo, a tópica da guerra, questão que percorre, reiteradamente, *IV*, a violência bélica infringida sobre o corpo é capturada mais incisivamente em um dos poemas de *RF*, nomeado “Fábula do homem-bomba” (Assunção, 2021, p. 104):

o homem-bomba viu o terror dos corpos destro
 çados o homem-bomba viu o braço da mãe
 dentro do guarda-roupa arrebatado o homem
 -bomba viu a perna do tio dentro do fogão

incendiado o homem-bomba viu a cabeça do
irmãozinho mais novo dentro da cisterna em
frangalhos o homem-bomba sentiu o cheiro
de carne queimada o homem-bomba percebeu
que o cheiro de carne queimada vinha
da carne queimada da mãe da carne queima
da do tio da carne queimada do irmãozinho
mais novo o homem-bomba viu as imagens
das bombas caindo na televisão o homem-bo
mba ouviu o homem da televisão falando
que as bombas atingiam somente alvos mili
tares o homem-bomba ainda não era um ho
mem e não sabia o que eram alvos militares
o homem-bomba ainda não era um homem
mas sabia que a mãe o tio e o irmãozinho ma
is novo não eram alvos militares o homem-
bomba nunca conseguiu se livrar do cheiro
de carne queimada o homem-bomba entrou
no trem do metrô o homem-bomba lembrou
que o grande sonho do irmãozinho mais novo
era um dia entrar num trem do metrô o cora
ção do homem-bomba batia o coração do ho
mem bomba batia como uma bomba o cora
ção do homem-bomb

Nesse poema, a presença dos corpos destroçados apresenta-se desde o primeiro verso, sendo emulada pelo *enjambement*, que ao dividir sintaticamente as sentenças, performa, também, o seccionamento dos corpos (do braço da mãe, da perna do tio, da cabeça do irmão) que se encontram dispersos pelos cômodos da casa, também destruídos (guarda-roupa arrebitado, fogão, cisterna). Em aparente diálogo, o termo “homem-bomba” leva a crer que o agente da destruição coincide com essa figura, ainda que alguns aspectos sutis despertem desconfiança em relação a essa hipótese, sendo eles: i) o desmembramento da própria família e a aparente reação de angústia do homem-bomba ao ver a cena (passível de ser apreendida nas repetições dos papéis familiares e no reforço dado aos sentidos: “viu”, “sentiu o cheiro da carne queimada”) e, sobretudo, ii) a presença do discurso midiático que justifica a ofensiva terrorista sob o pretexto de mirar apenas nos militares (“na televisão o homem-abo/mba ouviu o homem da televisão falando/ que as bombas atingiam somente alvos mili/tares”) seguido da afirmação, que confere idade infantil ao protagonista do poema, (“[...] o homem-bomba ainda não era um ho/mem e não sabia o que eram alvos militares”).

Com isso, se a presença do vocábulo “homem-bomba”, bem como seu valor semântico e a sua reiteração ao longo do poema, em diálogo com o cenário descrito, contrastam com a sensação de choque (e, talvez, de arrependimento), ao ver seus familiares desmembrados pela violência da explosão, e apontam para uma possível humanização dessa figura, o texto poético também permite a leitura de que o “homem-bomba” (que não desempenha esse papel e,

talvez, nunca chegasse a desempenhá-lo) e a sua família são vítimas da violência estrangeira (possivelmente norte-americana) que se revela não só no bombardeio do lugar em que se encontram, mas também no discurso midiático que os culpabiliza, valendo-se de estereótipos (“homem-bomba”) e da justificativa bélica (mirar nos “alvos militares”). Nesse ínterim, a imagem final do poema ganha ainda mais força e significado simbólico: o ingresso na locomotiva da civilização, do progresso (“o trem do metrô” que era “o grande sonho do irmãozinho mais novo”) não é feito sem penalidades (traumas) para os vencidos (“o homem-/bomba nunca conseguiu se livrar do cheiro/ da carne queimada”), que nunca conseguem, de fato, integrar-se, de modo a se autodestruírem ou serem destruídos em seu interior, como mostra a performance da explosão do homem-bomba nos versos finais do poema (“o cora/ção do homem-bomba batia o coração do ho/mem bomba batia como uma bomba o cora/ção do homem-bomb”).

O poema, desse modo, ilustra a dinâmica já mencionada de “reversibilidade” da violência: o “homem-bomba”, ao mesmo tempo agente e objeto, causa e consequência, criminoso e vítima, figura a hesitação diante da interpretação, ou do sentido a ser dado para a violência da cena, intrinsecamente dependente de uma série de posturas que delineiam determinadas perspectivas diante do absurdo do ato terrorista. Nesse sentido, a “Fábula do homem-bomba” parece traduzir em ao menos dois níveis o problema: por um lado, a cena nua e crua que introduz o texto poético procura uma maneira de dar forma ao “sem sentido” do horror com uma descrição fria e objetiva (“o homem-bomba viu o braço da mãe dentro do guarda-roupa arreventado o homem-bomba viu a perna do tio dentro do fogão”); por outro, o absoluto horror adquire certos sentidos ou certa “valorização” a depender da forma como os fatos são elaborados e dramatizados *a posteriori*, seja a partir da narrativa midiática hegemônica, seja pelo “outro lado” que o poema sugere por meio de suas “brechas”, aberturas semânticas que dão outra possível origem e destinação para o sujeito entendido como “homem-bomba”. Assim, a ambivalência da violência também torna-se significativa porque inclui para a complexa equação o histórico cíclico de intervenções norte-americanas como memória dos vencedores, presente também em “O maníaco das mortes anunciadas” (Assunção, 2012, p. 18):

de bogotá a fallujah o estuprador
de cadáveres deixou um rastro de esperma
e odor adocicado de morte até mesmo entre
os que já estavam irremediavelmente mortos
pelas bombas americanas pelas
balas de guerrilheiras pelos homem-bombas
islâmicos pelos morteiros dos comboios

militares pela faca cega das emboscadas
e pelas oscilações da bolsa
de Nova Iorque

O título personifica a figura do assassino e lhe confere um traço semântico que aponta para a repetição de suas ações (a mania), além de sua premeditação (“das mortes anunciadas”). Seus atos ganham contornos ainda mais mais mórbidos e cruéis com a imagem que inicia o poema, o estupro de cadáveres e o “odor adocicado de morte” deles derivados, o que faz recordar, mais uma vez, a afirmação benjaminiana de que “nem os mortos estão salvos” (Benjamin, 1985, p. 225). No entanto, vale lembrar que os corpos já estavam mortos em razão das várias violências sofridas que são elencadas ao longo do poema (“pelas bombas americanas”, “pelas balas guerrilheiras dos homens-bombas islâmicos”, “pelos morteiros dos comboios”, “militares pela faca cega das emboscadas”) e que se originam e se retroalimentam nas “oscilações da bolsa de Nova Iorque”. A disposição final conferida ao mercado financeiro produz efeitos interpretativos que reforçam a crítica imperialista do autor, na medida em que equaliza a gravidade e a violência dos elementos enumerados com este e, ao mesmo tempo, confere-lhe uma posição de causa dessas atrocidades, em vista da posição visual de destaque como ponto convergente do poema. Em ambos os casos, a violência é exibida como ciclo formado por heranças e repetições que, ao mesmo tempo, explicitam as complexas conexões políticas e econômicas que organizam a “razão” da guerra, enquanto acentuam a perversidade da violação que torna os mortos novamente “matáveis”, assim como faz das partes dos corpos desmembrados na “Fábula do homem-bomba” restos reificados, comparáveis aos demais objetos que se acumulam em uma cena de devastação (cabe notar como os pedaços das vítimas são descritos a partir de suas ocupações espaciais: o braço da mãe no guarda-roupa, a perna do tio dentro do fogão...): o senso de unidade, de individualidade ou mesmo de humanidade dos mortos parecem arrancados de dentro para fora por um gatilho externo que há muito perdeu seu lastro de origem. O processo de degradação funciona, assim, como causa e consequência, combustível e motor de uma lógica maquínica. O controle dos corpos e sua redução a resíduo aparecem sintetizados ainda em “O fim das utopias” (Assunção, 2012, p. 80):

daqueles peitos perfeitos de silicone dow jones daquele
rostinho lindo esticado com botox wall trade daquele
rabo colossal esculpido com anabolizantes nasdaaq
só restou uma massa disforme de lixo
altamente tóxico

Nesse breve e sugestivo poema, a ideia de utopia associa-se ao padrão de beleza corporal feminino (seios e nádegas salientes, rosto sem marcas de expressão) passível de ser alcançado apenas por meio de procedimentos estéticos que atuam como um *phármakon*, nos dois sentidos do termo (remédio e veneno), para alcançar essa meta inatingível, cuja possibilidade de realização é sempre parcial e profundamente destrutiva. De maneira mais ampla, a “utopia” do título aparece aludida pela figuração da intervenção cirúrgica sobre o corpo feminino, um modo de, por via técnica, inserir sinteticamente materiais que possibilitem a encarnação de um protótipo “ideal” para o interior do mundo concreto: tal idealidade, vale destacar, é descrita contraditoriamente como figura de “mal gosto”, e seu “modo de fabricação” exhibe a conversão do corpo em objeto “montável”, produzido a partir da série de elementos manipuláveis e administráveis. O fim das utopias diz respeito ao momento em que a sua tentativa de realização se confunde com a organização da realidade moderna e, após isso, a dificuldade que resta reside nos restos do projeto utópico que passam a tomar lugar. Desse modo, a “massa disforme de lixo/altamente tóxico” não diz respeito tão somente às substâncias mencionadas no poema (*dow jones, wall trade, nasdaq*), ou, se quisermos alargar o sentido da imagem, aos detritos tóxicos do antropoceno que colocam em fim iminente a própria vida do planeta, mas corresponde ao próprio corpo humano, produto não mais imaculado, matéria que não se separa da artificialidade sintética da técnica. A poesia de Assunção coloca como questão problemática, portanto, tanto a posição a ser tomada diante do fim das utopias, nesse caso diante da desagregação iminente dos corpos, quanto à tensão entre a natureza dos corpos e sua “origem” atravessada pela intervenção e gerenciamento modernos. Ambos os aspectos irão aparecer em sua obra, nem sempre diretamente conjugados, ainda que por vezes dialeticamente tensionados, tal qual pode ser observado, por exemplo, em “Sol negro & cabeças cortadas” (Assunção, 2012, p. 82):

tenho gritado raios elétricos, chuvas
que não passam, maremotos, tremores e ruínas

grito: e meu grito ilumina
toda a cidade de campinas

grito: e o sol rola em slow motion
como uma cabeça tarahumara, em direção ao gol,

deixando um rastro de incêndio no gramado

Há, nesse texto poético, a fusão entre dois ambientes culturais diversos: o urbano, presente na menção à cidade de Campinas, e o autóctone, perceptível na comparação “como

uma cabeça tarahumara³³”. O tema do desmembramento corporal, portanto, aqui reaparece como elemento central (presente já no título), mas a partir de diferentes configurações. A primeira especificidade diz respeito ao pedaço do corpo centrar-se sobre a figura da “cabeça decepada”, a qual reaparece como tópica recorrente na poesia moderna, sobretudo francesa: em Baudelaire, por exemplo, a cena da decapitação, imagem associada à guilhotina, que sintetiza a violência da técnica na modernidade, também corresponde à figura simbólica do sacrifício, reapropriada pelo discurso poético pelo qual “a poesia é designada como *vítima*, isto é, como alteridade necessária à produção do discurso social e cultural dominante” (Siscar, 2010, p. 64). Além disso, a aproximação imagética entre a cabeça cortada e a figura do sol também não é casual, sendo uma relação que reaparece em Apollinaire, ou, antes, em Mallarmé (Siscar, 2010, p. 69). Sobretudo nesse último caso, Mallarmé retoma a força sacrificial da cena, aproximando-a da passagem bíblica da decapitação de São João Batista, mas tornando-a uma imagem profanada, destituída de sacralidade: quando a cabeça é lançada pelo golpe da foice, ela se ilumina, próxima do sol, diante de um mundo sem mitos ou crenças: “o que reforça a sensação da implacável decapitação, mas que também, pelo isolamento que imprime ao gesto final, dá algum destaque ao movimento de inclinar ou de suspender, para fora de si, de oferecer, de conceder alguma espécie de *salvação*” (Siscar, 2010, p. 69).

Partindo dessas sub-reptícias relações com a tradição, cabe pensar como o poema de Assunção rearticula alguns dos sentidos relacionados à cena, reimaginando-a com consequências bastantes distintas de acordo com seu projeto poético. A cabeça decapitada, assim como os demais corpos desmembrados em outros poemas do autor, pode estar associada à dramatização da violência da técnica, contra a qual o discurso poético pretende se construir como alteridade, como denúncia. A degradação, por outro lado, é a condição para os poemas, que se estruturam a partir desse conjunto heterogêneo de matéria. Em “Sol negro & cabeças cortadas”, no entanto, a dramatização sacrificial parece funcionar não apenas como um modo de se estabelecer determinada posição em relação à violência, mas como um sacrifício ritualístico a partir do qual o discurso poético libera a potencialidade de sua força demiúrgica. Se Mallarmé se vale da dimensão simbólica cristã, retirando seu caráter sagrado, Assunção evoca a simbologia xamânica e a cultura indígena. Como aponta Mircea Eliade, em *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (2011), a prática xamânica de desmembramento de um corpo corresponde a uma *técnica*, uma tecnologia da tradição ritual a partir da qual o corpo daquele que se tornará xamã precisa morrer simbolicamente e depois

³³ Povos nativos do México da região de Chihuahua.

ser remontado, o que lhe possibilitará sua sobre-humanidade, tal qual a capacidade de comunicação com a natureza. Devido ao sacrifício, o sujeito poético adquire a força dos raios, das chuvas e dos ventos, tornando-se capaz de “iluminar” toda a cidade: a luz, que pode ser associada à imagem decisiva do “sol” para o poema, também funciona (de maneira similar a Mallarmé) como maneira para o discurso poético iluminar, tornar visível o espaço em que ocupamos - as contradições e violências do real - mas sua intensidade é redirecionada como arma utilizada contra a civilização, como castigo divino e escatológico.

Esse deslocamento do sentido da luz também parece estar associado com a mudança do posicionamento da “cabeça-sol” no poema: não se trata de uma figura em suspensão no céu, hesitante e a um passo da queda; ela já se encontra no chão e é utilizada como uma bola de futebol flamejante em direção ao gol, “deixando um rastro de incêndio no gramado”. O sol está no nível terreno da matéria e se conforma como um objeto direcionado a determinado fim: as redes adversárias. Se o lance de futebol pode ser lido como metáfora para a guerra (o que parece ser a relação mais direta evocada pelo poema) e o rastro da bola exprime o caráter incendiário de sua poesia, lembrando a força motriz vanguardista, a dimensão de “jogo” da cena, por sua vez, estabelece outras nuances interpretativas. Há um sistema interno (também ritualístico) com regras e limites aceitos pelo sujeito poético, que joga o jogo, mas o incendeia de dentro. Há, portanto, a liberação de um desejo anárquico (utópico, em certo sentido) que se estrutura e ganha intensidade ao mesmo tempo em que reconhece o limite das linhas do jogo, a serem violadas não do lado de fora (numa recusa do paradigma da modernidade) mas sim internamente. A relação com a natureza também aqui se complexifica: se o poema encena uma volta ao mundo natural, não se trata de uma volta tecnofóbica. O sujeito poético reconhece nesse gesto de regresso, mediado pelo rito xamânico, uma dimensão técnica, necessária para sua relação: a voz demiúrgica encontra sua voltagem a partir das regras do jogo arquitetural, utilizadas sacrificialmente a seu favor, por meio da transmutação de suas ruínas.

De forma semelhante ao poema anterior, cuja reiteração do grito marcava a presença do corpo no poema e a sua capacidade complexa de intervenção no mundo ao qual se insere, “A caverna” (Assunção, 2021, p. 17) focaliza o corpo e as ações que dele derivam, aprofundando algumas das consequências anteriormente discutidas:

me tranquei na caverna com platão
pra enfrentar meus próprios males
não vi primata nem zapata nem dragão
ouvi o canto das sereias pelos bares
chamei pra briga o capeta de facão

senti o aço perfurando a carne mole
 gritei bem alto um tremendo palavrão
 chamei são jorge pra ajudar o filho pobre
 daqui ninguém sai vivo nem com reza ou um milhão
 um dia até o tolo acaba que descobre
 perdi o medo de espelho e solidão
 só levo a vida com a pele que me cobre

Em resposta à filosofia de Platão, que expulsa o poeta da *polis*, o eu poético tranca-se com ele em busca do enfrentamento dos próprios males, os quais não se nomeiam no poema, mas que revelam, pelo gesto de embate, coragem do eu lírico. O combate, que se traduz em imagens ordinárias e extraordinárias, é protagonizado pela materialidade do corpo (e não apenas pelo mundo das ideias, como defendeu o filósofo grego) que vê, ouve, chama, sente e grita. A busca pelo autoconhecimento (“pra enfrentar meus próprios males”), no entanto, não elimina a presença de um outro, mas se constrói, dialeticamente, a partir do contato com essa alteridade, de modo a provocar, em alguns momentos, situações extremas (“daqui ninguém sai vivo nem com reza ou um milhão”) que culminam em aprendizados (“perdi o medo de espelho e solidão/ só levo a vida com a pele que me cobre”). Essa dialética pode ser percebida na estruturação do poema, que apresenta, ao menos, duas possibilidades de leitura: a que se inicia com o verso “me tranquei na caverna com platão” e termina com “só levo a vida com a pele que me cobre” ou o inverso. A duplicidade da leitura, além de evidenciar como a alteridade produz o sujeito, incluindo o elemento inesperado no poema, também estabelece uma hesitação cíclica não resolvida. Tal diálogo/embate não deixa de configurar um determinado posicionamento do projeto poético de Assunção. Como é recorrente, o corpo do sujeito é colocado no centro de uma disputa sensível, em um processo de constante degradação e irritação. O espaço do poema se constrói a partir de dois níveis, a dizer, o interior da caverna de Platão e o interior do próprio corpo, o qual, ao cabo da disputa, resolve “sair da caverna”. “Sair”, aqui, no entanto, não se confunde com a fuga tradicional da caverna platônica, a partir da qual o indivíduo da narrativa reconheceria a natureza mimética, ilusória da realidade; pelo contrário, a fuga corresponde a uma conflituosa “fuga de Platão”, isto é, de um princípio platônico que divide ontologicamente o ser em “corpo” e “espírito” e estabelece as bases metafísicas do ocidente. A retração interna, em tom baixo e autocrítico do sujeito poético (“pra enfrentar meus próprios males /não vi primata nem zapata nem dragão”) o faz enfrentar os princípios de tal separação, dramatizados nas imagens de perfuração e laceração corporal, como “o aço perfurando a carne mole”. Está em jogo a recusa de certo idealismo da arquitetura utópica: o que “resta”, a vida que lhe cabe, resume-se à “pele” que lhe cobre, espécie de máxima contra-transcendentalista que contrasta com as impulsões mais radicais

dos gestos poéticos de intervenção que coabitam o projeto do autor. O tom disfórico, aparentemente contraditório, não obstante corresponde à parte fundamental da dinâmica interna de sua obra, um movimento não pacificado que, ciente das limitações do real e dos perigos do idealismo (que, por vezes, exclui o “sujeito” e o “corpo”), reivindica a imanência da condição da matéria, sua fragilidade e decomposição, em uma conjugação que se torna a condição do movimento potencial. Os restos se transformam em possibilidade de devir, frente ao aparente fim proclamado das utopias.

4.2.1. Vozes

Os restos que constituem, em grande parte, as figuras centrais da poética de Assunção, sobretudo em termos espaciais, podem apresentar-se, para além das ruínas urbanas e da focalização no corpo, como figuras de *vozes*, conjuntos heterogêneos de discursos que disputam espaço e conformam a fragmentariedade do caos. O jogo tensional explorado em poemas que dão maior centralidade para as *vozes* diz respeito a uma constante equivocação de diferentes direções discursivas, por vezes subordinadas a uma narrativa hegemônica centralizadora: o poema se vale do ventriloquismo dos poderosos como forma de dar corpo à situação problemática dos regimes de verdade do presente, como parece ser emulado em “Videogame” (Assunção, 2012, p. 20):

luzes esverdeadas na tela
da TV, pipocas de microondas,
pipocos digitais, sim,
olha lá, olha lá, santelmo
riscado do mapa,
cochabamba para bailar la bamba,
titicaca não passa de titica,
brasilíia era só uma ilha, cercada
de cucarachas e carcamanos,
quem vai sentir falta
dessas baratas?, soca mais bombas
na bunda dessa indiarada, pow,
crash, soc, e que se fodam
todos los hermanos, cambada
de terroristas islâmicos,
papai me disse que eles comem
gente, vai vendo, e ainda usam as túbias
como palitos de dente

O título, ao mesmo tempo em que aponta para um signo de modernidade (em conjunto com a menção a outros aparelhos como a tela da TV e o microondas), mostra-se um lugar produtivo para explorar a questão da pluralidade de vozes. A menção a Santelmo (bairro boêmio de Buenos Aires), a Cochabamba (terceira maior cidade da Bolívia) e a Brasília

reforçam, pelo fluxo de pessoas que as atravessam, a ideia de circulação de discursos, ainda que lhe adicione caráter negativo, observável na adjetivação desses espaços e daqueles que o habitam (“titica”; “só uma ilha, cercada de cucarachas³⁴ e carcamanos”). O poema constrói-se pelo entrelaçamento de falas, cujo fio que as une é a xenofobia, especialmente no que tange a latinos e a indígenas, como do nono ao décimo quinto verso (“quem vai sentir falta/ dessas baratas?, soca mais bombas/ na bunda dessa indiarada, pow,/ crash, soc, e que se fodam/ todos los hermanos,/ cambada de terroristas islâmicos”). Nessa angulação, o “videogame” do título também remete à dinâmica de “controlador” e “controlado”, em que esses últimos parecem reduzidos a “bonecos manipulados” pela *gamificação* geopolítica que os planifica a estereótipos que funcionam como pretexto para o ódio e a violência direcionados.

Do ponto de vista formal, a ironia discursiva, mais acentuada nos versos finais, que emulam a ingenuidade do discurso infantil (“papai me disse que eles comem/ gente, vai vendo, e ainda usam as tíbias/ como palitos de dente”), compõe o poema, o qual se forma, como um todo, a partir da caricatura de um discurso reconhecível, associado tanto a certos preconceitos culturais e políticos marcantes para a contemporaneidade, quanto à cristalização ideológica em um nível ainda mais profundo, associado à colonização cultural como programa imperialista e que faz dos “controladores” eles próprios marionetes controladas por interesses externos mais complexos. A performatividade do poema configura-se num jogo que tanto se vale de determinadas vozes marcadas, quanto coloca incidência para a própria dimensão ventríloqua do processo de dominação e dominado. Quando se fala algo, quem está falando por meio de quem? O espaço das vozes diz respeito a um espaço de performances amplamente utilizado pelos discursos de ficção, como propõem os estudos de Roberto Zular (2023, p. 63): “o gesto performativo da linguagem e suas contradições dobra o fazer sobre o dizer”, uma vez que:

o sentido é um vetor de forças continuamente a ser re-enunciado e para o qual tanto uma vírgula quanto um suspiro, uma pausa ou um grito, uma forma sintática ou uma curva prosódica, são elementos igualmente significativos que nos reenviam ao contínuo da linguagem (Zular, 2023, p. 63).

A enunciação poética pode, inclusive, produzir contradições performativas, em que se estabelecem ruídos e hesitações entre o que se diz e o que se faz, como Zular exemplifica a partir de Drummond: “Não rimarei a palavra sono / com a incorrespondente palavra outono” (Drummond, 1987, p.109). As contradições podem estar na fricção entre discursos, como é o caso de “Videogame”, em que aquilo que é enunciado, ao mesmo tempo, ocupa todo o espaço

³⁴ Termo advindo do espanhol cuja tradução é “barata” (inseto). Usado nos Estados Unidos de modo xenofóbico para adjetivar os latino-americanos, especialmente mexicanos, porto-riquenhos e brasileiros.

do poema, mas é performativamente ironizado pelo discurso poético: talvez um dos exemplos mais conhecidos da poesia contemporânea que se vale do procedimento é o poema “Parque”, de Francisco Alvim (2000, p.85), formado por uma única frase que insinua determinada voz da classe alta e média brasileiras, incomodadas com o contato de diferenças (sociais, raciais, sexuais) que o espaço público possibilita nas cidades: “É bom / mas é muito misturado”.

Apesar do poema de Assunção ser um caso relativamente estável, o que parece mais produtivo em sua poesia corresponde, mais do que o uso irônico dessas vozes, ao fato de a própria obra estabelecer um comentário (por vezes inclusive metalinguístico) sobre o procedimento. Não por acaso, a questão está sintetizada no título da obra de 2012, *A voz do ventríloquo*: o termo advém do latim tardio, *ventriloquos*, e significa, segundo o dicionário Houaiss: “que ou o que pratica ou é capaz de praticar ventriloquia”. Nesse sentido, o objeto e aquele que o manipula confundem-se; essa confusão é proposital e esperada para o sucesso da atividade. É interessante questionar o uso do ventríloquo nesse projeto literário: o que emular a voz por um outro permite? O que teria motivado esse artifício? Podemos pensar em, ao menos, duas possíveis respostas: a liberdade e segurança que o falar pelo outro proporciona (e, com isso, a possibilidade de ser escutado) e a criação de um espaço “polifônico” no qual muitas vozes distintas encontram lugar. A utilização do ventríloquo é uma forma de dar voz a outras vozes e, com isso, ampliar a possibilidade de falar, uma vez que essa figura pode assumir diferentes *personas* e perspectivas, inclusive não hegemônicas. Desse modo, o ventríloquo encarna uma espécie de *médium*³⁵ benjaminiano (Benjamin, 2018), isto é, figura limiar que permite o trânsito entre corpos (nesse caso, também, de vozes), de modo a ampliar as margens da experiência do dizer.

Em consonância com essa ideia, na orelha de *VV*, o poeta Fabiano Marques relata que, em uma troca de e-mails com Assunção, o autor disse: “Talvez isso que chamamos de poesia seja uma grande sinfonia, polifônica, regida por um maestro desconhecido. Totalmente insano, talvez. Uma polifonia dissonante, às vezes. Convergente, outras vezes”. Dando atenção ao comentário do autor, a figura apresenta ainda outros desdobramentos: trata-se de um espaço que funciona como ponto de encontro de um fluxo de vozes mais distintas e que talvez caiba ao ventríloquo a posição de maestro.

³⁵ Segundo Benjamin (1992), a linguagem atua como “meio”, sendo necessário considerar as duas acepções: do alemão (*mittel*) e do latim (*medium*). A primeira, o autor denomina de “linguagem burguesa” (*mittel*), uma vez que ela serve para fins instrumentais, de modo a desempenhar uma função bem estabelecida; a segunda, recebe o nome de “linguagem divina/mística/filosófica” (*medium*), já que atua como lugar de linguagem, um fim em si mesma. No ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, Benjamin focaliza a segunda em detrimento da primeira; no entanto, não se trata de invalidar esta, mas de explorar a linguagem em potência, isto é, quando ela de fato comunica, isto é, torna-se lugar de experiência.

Nesse sentido, é produtivo reconhecer que a narrativa estruturante que abre o livro (em “Poetry is dead”) é a de que, diante do mundo, “Deus, que olhava a cena toda, apertou o gatilho” (Assunção, 2012, p. 11). Se Deus, a figura centralizadora do pai, está morto (essa é uma das interpretações possíveis para a frase: o suicídio), o espaço de organização soberana da realidade está vazio, podendo vir a ser disputado. Nessa direção, a multiplicidade do caos parece dramatizar o conflito para que as vozes tenham lugar. Apesar da violência e da irritação desse montante heterogêneo encontrar espaço nos poemas, a posição do ventríloquo seria a de mediar espacialmente o campo, ainda que, para isso, a figura se valha das vozes dos outros; se o títere pode estar escondido, como a figura que manipula, sub-repticiamente, os manipuladores, em “Videogame”, a mesma imagem de um títere explícito (como no título do livro) pode remeter ao poeta, cuja força demiúrgica (podemos dizer, soberana) se dá conflituosamente a partir da articulação dos restos de outros: outros corpos, outros materiais, outras vozes. Mais uma vez, aparece em Assunção a relação conflituosa entre ordem e caos, em que a arquitetura insana do títere encontra-se no limite de se dissolver em vozes dissonantes, enquanto, por outro lado, seu controle se organiza a partir desse mesmo limite.

O procedimento parece associado a outra importante questão da poesia brasileira desde fins da década de 1970: o fim das possibilidades de um projeto comum poético e político, conjuntamente ao fim de um horizonte de expectativas estável do futuro, contribuem com o estabelecimento de um discurso poético (mas também político e econômico) fundado em um presentismo prolongado, o qual não apenas estabelece consequências temporais, como “uma perda de lastro discursivo concomitante àquela da experiência do papel moeda sem lastro como regra hegemônica do funcionamento econômico” (Goldfeder et al, 2018, p. 320), mas também uma instabilidade discursiva, em que o posicionamento do discurso poético, desacreditado de lastros políticos e comunitários, muitas vezes recorre a uma hesitação entre “denúncia” e “aceitação”, “ironia” e “autoironia”, conforme o autor.

Se tais preocupações aparecem, a partir de diversas estratégias e interesses, de Haroldo de Campos a Cacaso, de Ana Cristina Cesar a Paulo Leminski, e dizem respeito à crise econômica, às transições civil-militares e ao clima cultural e histórico das décadas de 1970 e 1980, a poética de Assunção - que já se inicia na década de 1990 - parece dialogar com essa mesma tensão ao se valer das vozes caricaturizadas da extrema direita e da cultura massificada, reordenando-as de modo a exibir a perda do lastro dos regimes discursivos da verdade (questão fortemente contemporânea). No entanto, a intensividade do exagero dessas vozes faz explicitar seu direcionamento denunciativo, ainda que a equivocidade dos discursos continue presente. O poema “Fábula do hospício” (Assunção, 2021, p. 108) se vale da

interface do *WhatsApp* para explicitar mais diretamente o ridículo da profusão de mensagens absurdas veiculadas pela rede social, especialmente no que concerne às *fake news* veiculadas no Brasil contemporâneo ao ano de publicação do livro. Cabe destacar que o uso dos emojis, além de remeter à rede supracitada, alude tanto às conhecidas “correntes” do *WhatsApp*, quanto à oscilação dos estados de humor provocada por essas notícias, cuja reverberação contribui para a criação de uma atmosfera caótica, que remete, por sua vez, ao espaço do hospício. Vejamos o poema:

FÁBULA DO HOSPÍCIO

a mamadeira de piroca inventada pelos holandeses 😊 foi esmaltada com a pororoca porca do rio madeira 😊 isso todos sabiam incluindo o menino-jesus da goiabeira 😊 e até mesmo os malês que se auto-escravizavam em busca de uma vida mais humana 😊 embora muitos, coitados, tenham despencado no abismo da terra plana 😊 lá onde o oceano faz a curva no estreito de tijuana 😊 a terra prometida dos carcamanos dos goitacases e das taturanas 😊 doutrinada por hitler, *el comuna*, ex-imperador da Rússia nos idos de 1700 e nada 😊 e por isso o Brasil é conhecido no velho mundo como a república da baianada 😊 mas agora vamos exportar para a China toda a safra de banana 😊 e vamos reconhecer Jerusalém como a capital do Egito por uma semana 😊 e mandaremos embora todos os cubanos nascidos no Pernambuco 😊 pois se querem comunismo que morram na barra do tijuco 😊 não aqui, nessa terra abençoada e farta 😊 onde tudo dá e nenhum juízo faz falta ☹

Os desdobramentos políticos das interferências das redes, como denunciados pelo poema supracitado, colocam em questão a utopia de que essas ferramentas ampliariam (ou, talvez, tornariam viável) o projeto de democratização das ideias. Em seu lugar, uma nova Babel parece estabelecer-se, cuja incompreensão não se dá pela diferença no código linguístico, mas, sim, pelo ruído, tematicamente absurdo (e, por essa razão, caracterizado como “hospício”), das diversas vozes. Além disso, outro aspecto que ganha relevo são os versos finais do poema, nos quais a descrição utópica de Brasil (“terra abençoada e farta”), coincidente com os estereótipos do país, contrasta com a afirmação final (“onde tudo dá e nenhum juízo falta”). O termo “juízo”, nesse cenário, pode ser lido, ao menos, de duas formas distintas: i) não há falta, pois todos assumem a postura de juizes (como denunciado no poema “Fábula da justiça”) ou ii) não há falta, pois não há nenhum juízo. Além disso, a referência dessa *utopia brazilis*, que remete à carta de achamento do Brasil (“Nesta terra, em se plantando, tudo dá!”), sugere a perda de lastro temporal do contemporâneo, uma vez que a história passa a ser recorrentemente reescrita e reorganizada, sendo o próprio gesto de

reversionismo histórico a linha condutora que estabelece a “coerência” argumentativa do poema: a “mamadeira de piroca”, “inventada pelos holandeses”, foi esmaltada pela “pororoca porca do rio madeira” e já sabiam disso “os malês que se autoescravizavam”. A leitura paranóica do sujeito poético, a qual, anteriormente, tecia conexões de uma macroestrutura geopolítica mundial, aqui se transforma numa visão paranóica e negacionista para a qual as conexões ficcionais assumem a posição de valor histórico e justificam um modo violento para acusar o país: “a terra prometida” foi doutrinada por “hitler, *el comuna*, imperador da Rússia nos idos de 1700 e nada” e “por isso o Brasil é conhecido no velho mundo como terra da baianada”. Desse modo, a poética do autor também exhibe os perigos de uma percepção paranóica como estruturante da realidade, bem como da “força comum” de um grupo popular que ganha campo e poder de intervenção no espaço público. Ainda que, do ponto de vista discursivo, a ironia da “Fábula do hospício” pareça estar bem estabelecida (é perceptível a diferença entre as vozes caricaturadas e a figura do títere-poeta), levando em conta o conjunto do livro, o texto reforça o gesto poético da obra de Assunção, que, se assume a reivindicação da violência, a força da intervenção poética e a exibição das relações de poder sub-reptícias dos poderosos, ou, em resumo, se assume politicamente um lugar determinado, também explicita as dificuldades e os perigos de estratégias semelhantes, quando utilizadas pelos “inimigos”. Está em jogo a reflexão crítica diante dos perigos de um discurso utópico, quando a utopia de uns converte-se na realidade distópica dos outros. Essa reversibilidade de posições parece implicar para a poética de Assunção numa ponderação crítica que convive com os momentos em que o desejo de intervenção mais radical toma forma em sua obra.

No entanto, como ocorre com os outros exemplos já analisados, o uso das “vozes”, enquanto marcas da hesitação e da fragilidade a respeito do real, reaparecem também como *medium* potencializador de propagação poética. Dito isso, observemos o poema “Cavalo” (Assunção, 2012, p. 50):

eu não sei qual Iansã
qual Oxalá qual Oxalufã qual Iemanjá
me manda mensagens no meio da noite
garrafas quebradas, retalhos de naufrágios
miragens escuras das profundezas do mar

não sei por que me escolheram cavalo
dessas musas tumultuosas

só cumprio minha sina
em São Paulo, Paris ou na Abissínia
erigindo pirâmides com câmeras cavernosas
que mais noite ou menos dia
vão se espalhar pelos quatro ventos

da Via Láctea em combustão
numa vertigem de bruma e poeira de estrelas

e depois disso só restará o amor
luzindo na pele de uma mulher
que ainda se lembrará de mim
antes do instante do sim

Nesse poema, o espaço do ventríloquo é ocupado por outra figura, o cavalo, que em algumas religiões (especialmente as de matriz africana, mencionadas indiretamente pela presença dos orixás: Iansã, Oxalá, Oxalufã e Iemanjá) tem a função de se conectar com as divindades, de modo a transmitir o conhecimento por elas veiculados (algo muito semelhante à ideia do xamã). Esses saberes, no entanto, são expostos de forma fragmentada (presente nas imagens “garrafas quebradas, retalhos de naufrágios/ miragens escuras das profundezas do mar”), cabendo ao líder religioso decodificá-los e interpretá-los. Essa figura, como podemos perceber na estrofe subsequente, em muito aproxima-se à ideia de eu poético (ou, mais precisamente, do papel do poeta), avizinhamo que pode ser feito, sobretudo, pela menção às musas (“não sei por que me escolheram cavalo/ dessas musas tumultuosas”).

Essa aproximação revela, ainda que de maneira sutil, o que parece ser uma das utopias do autor, explorada com mais detalhamento no capítulo 5, a saber: o desejo que o poeta possa ocupar (ou, talvez, volte a ocupar) um lugar de protagonismo no corpo social, que não se traduz na veneração passiva de sua figura, mas, sim, no contato íntimo com seus membros e no reconhecimento da importância de suas composições (em última instância, da linguagem poética) para a vida em sociedade. Esse papel, cavalo-poeta, configura-se, ao mesmo tempo, como uma grande responsabilidade e um grande fado (“só cumpro minha sina”), cujo espaço de realização é na cidade (“em São Paulo, Paris ou na Abissínia”). Está nessa dupla posição, portanto, o peso da responsabilidade, a hesitação do poeta diante de sua tarefa (“não sei por que me escolheram cavalo”) e a dúvida em ser cavalo, espaço a partir do qual outras vozes possam vir a se manifestar. Ainda assim, sem grandiloquência ou excitações, o sujeito poético apenas cumpre sua sina, reconhecendo nos sinais emitidos das “garrafas quebradas, retalhos de naufrágios miragens escuras” sua tarefa de mergulhar nas ruínas submersas da história e de lá retirar aquilo que as vozes lhe imputam: a reorganização dos restos. Além disso, o caráter contínuo da sina, em alguma medida, apresenta-se no verbo, cujo gerúndio (erigindo) evoca a ideia de continuidade, ligada à permanente construção de pirâmides. O elemento construído pela imagem é produtivo analiticamente: a forma piramidal, em certo sentido, expressa e condensa a ideia de utopia arquitetônica, pois além de ser um símbolo faraônico, monumento do exímio processo de manipulação dos materiais e do processo de construção, uma vez

finalizado, aponta para o céu, a fim de buscar (e performar esse desejo de) contato com o divino. Entretanto, de maneira quase contrária ao objetivo elevado, a pirâmide do poema é dotada de “câmeras cavernosas”, espelhamento invertido da direção piramidal. As pirâmides que o poeta erige congregam em si a negatividade entranhada em todo projeto utópico, a qual, tal qual uma caverna, sustenta a possibilidade da construção: o sujeito poético transita, como xamã, entre o alto e o baixo dos dois mundos, tensionando o caráter divino e mundano de sua ocupação de mensageiro. Esse movimento, ao mesmo tempo mítico e desencantado possibilita, “mais noite ou menos dia”, o espalhamento das pirâmides aos quatro cantos do mundo, e a explosão sublime da “Via Láctea em combustão”. A cena apoteótica, contrastante em relação ao tom anterior do poema, faz da explosão uma imagem do desejo (que se apresenta como afirmação) de perenidade da sua realização pela poesia, além do seu caráter reiniciador, que possibilita a desintegração de uma antiga constituição e, a partir dos fragmentos, a reconstrução de uma nova Via Láctea. No entanto, após o rompante utópico da imagem, o poema se encerra em tom minimalista, focalizando a captura de um determinado instante de amor, que luze corporalmente na pele da mulher amada. A figura erótica sugestivamente associa a captura desse momento de prazer, prestes a acontecer, com a sutil, mas potente abertura de caminhos dramatizada pela última palavra do poema: “sim”. Como uma evocação das últimas palavras do monólogo final de *Ulysses* (1922), de James Joyce, em que Molly Bloom, em uma cena de amor, afirma “yes I said yes I will Yes”, o poema de Assunção, com seu tom duplo e hesitante de controle e descontrole, organização e ruína, dom e sina, sintetiza o fruto de um impulso utópico imanente como a abertura sutil de afirmação da vida, formada a partir do “sim” de suas contradições.

3.3. Caminhos

Nessa última parte do capítulo direcionado aos aspectos espaciais da poesia de Assunção, as análises centrar-se-ão nos limites do “não” e do “sim”, para retomarmos o último poema comentado: de que maneira o fechamento de possibilidades do fim distópico aparece recorrentemente em sua poética; e que não apenas conviva, mas corresponda à parte decisiva de seu desejo utópico imanente de escape que se dá pelas fissuras, pelas ruínas, pelas frágeis aberturas da própria condição do horror. Vejamos, por exemplo, “Homeless Rezando Debaixo da Marquise” (Assunção, 2012, p. 37):

não venha Velha Tristeza, não venha
cobrir-me com seu escuro vestido de veludo

azul, não venha
 apagar as estrelas que ainda cintilam
 no Céu do Abandono, não venha

que veneno corre no sangue?
 que sol opaco é este
 que trinca icebergs com dentes de nicotina

não venha Velha Tristeza, não venha
 com suas doses baratas de conhaque
 com suas palavras cheias de armadilhas
 com seu olhar paralisante, pequeno demônio
 girando no centro de uma galáxia catatônica

já quebrei todos os espelhos, já soltei
 os leopardos, já tentei dormir debaixo
 dessas nuvens carregadas

não venha Velha Tristeza, estou avisando
 não venha

Esse poema sintetiza, pela oração, a postura de resistência, ainda que imersa em impotência, do eu poético de Assunção frente ao seu mundo, cujo espaço de proteção do caos é tão pequeno e tão frágil quanto uma marquise. O uso do gerúndio no verbo rezar presente no título, da estrutura anafórica “não venha” e da repetição de segmentos gramaticais emulam a ladainha religiosa e explicitam postura de perseverança desse *homeless*, que luta, ativamente, para não ser tomado pela tristeza, elemento personificado no poema pelo uso de maiúsculas, cujo adjetivo atribuído “velha” lhe atribui distensão temporal. A enumeração dos artifícios desse sentimento, presentes na segunda e terceira estrofes, configura-se como uma tentativa do eu poético de expurgá-los, que não se reduz ao rechaço verbal, mas se mostra, sobretudo na quarta estrofe, em ações (“já quebrei todos os espelhos, já soltei/ os leopardos, já tentei dormir debaixo/ dessas nuvens carregadas”), ainda que, como perceptível no uso do pretérito perfeito, são gestos insuficientes para afastar a “Velha Tristeza”. Frente a isso, resta o apelo e a ameaça, especialmente visível na expressão “estou avisando”. Talvez, os procedimentos não sejam suficientes para espantar a Tristeza, uma vez que o sujeito poético encontra-se em uma situação desfavorável e estreita de reação. O desgaste de possibilidades já tentadas, dos espelhos quebrados a leopardos soltos, parece reduzir o sujeito a uma resistência frágil, àquilo que sobra após a série de planos (e projetos) serem frustrados. Ainda assim, a retração melancólica do sujeito por vezes se traduz num claudicante movimento do corpo que, mesmo ferido, se lança diante da impossibilidade de abertura, como se procurasse forçá-la, como parece resumir a “Terceira noite” do diário do ventríloquo, intitulada “Sangue no supercílio” (Assunção, 2012, p. 35):

SANGUE NO SUPERCÍLIO

Noite agitada, mares bravios, sonhos e mais sonhos no telecine mental. Quebrei o nariz de dois cretinos (bem maiores que eu). Não tenho ímpetos de violência, mas eles me provocaram. Eu só queria ficar na minha. Eu e minha tristeza. Também havia uma rua muito longa. Eu não conseguia ver o final dela. Só sabia que precisava continuar andando. Até onde? — eu não fazia a menor ideia. Mas continuei andando. Eu, minha tristeza e o sangue escorrendo do supercílio.

Aqui, a tristeza deixa de ser a entidade que se espanta para se tornar a companhia fundamental do sujeito solitário, que se defende, e procura a paz. A consciência disfórica desse andar perdido não apenas dramatiza a falta de um caminho dado, mas cria a sua possibilidade. A dimensão da errância, como já apontado anteriormente, é recorrentemente retomada, como condição dada, ou como a potência que cabe ao sujeito que insiste em caminhar. Para o primeiro caso, as imagens poéticas do beco-sem saída, da vertigem e da encruzilhada são acionadas pelo poeta, que as compartilha com o leitor, como em “Dante Alighieri” (Assunção, 2021, p. 68):

*nel mezzo del cammin
di nostra vita*

vi-me perdido
num mato sem cachorro

de um lado um trafica,
um justiceiro e um vigarista

ao fundo
um pelotão de meganhas

sob o comando
do sargento garcia

e nas portas do inferno
nem sinal do zorro

Os primeiros versos da *Divina Comédia* ([sec. XIV] 2005), de Dante Alighieri, com os quais Assunção inicia seu poema, são produtivos para a leitura de toda a obra do autor, que reatualiza o inferno de Dante – cabe destacar a retomada do repertório literário por citação ou por alusão é recorrente na poética do autor, que parece tecer um diálogo constante com os autores que lhe antecederam ou mesmo os que lhe são contemporâneos. Os círculos infernais

grafam-se na cidade e nos conflitos nela existentes, em específico, na disputa de poder e na violência de forças não estatais (“um trafica/ um justiceiro e um vigarista”) e estatais (“pelotão de meganhas/ sob o comando/ do sargento garcia”). A encruzilhada, assim, é simultaneamente política e poética. A radicalidade do sujeito poético parece encurralada entre a falsa promessa sistêmica de justiça (articulada a uma série de violências e contradições próprias) e a radicalidade anti-sistêmica, que, por sua vez, não se traduz em “zorro”, em formas alternativas e diretas de justiça social. A hesitação, por sua vez, não está longe da forma e da capacidade da poesia, inserida num entre-lugar entre a reivindicação radicalizadora e sua iniquidade: o meio da vida de Dante corresponde ao momento em que o poeta italiano se encontra perdido nas selvas escuras, sem saber que rumo tomar. De forma semelhante, em “Biroscas Company” (Assunção, 2021, p. 32, grifos nossos), há o reforço da hesitação dificultosa que, por vezes, se reduz à imobilidade:

tem dias parece tudo para
a tarde treva a língua trava
dias de agulha perdida no palheiro
barata tonta na borda do bueiro

tem dias parece tudo míngua
a alma tranca a pele trinca
navio encalhado sem sair do lugar
nuvens negras cobrindo o luar

tem dias parece dias de cão
bandido cercado no fundo do beco
anjo caído de cara no chão
diante da porta fechada do boteco

tem dias tudo parece pedra prego pedrada
parafuso sem rosca
ligações incompletas, emails sem resposta
uma lenga-lenga dos infernos

gato fuçando no lixo da biroscas

Composto por cinco estrofes (quatro quartetos e um monístico), o poema estrutura-se encabeçado pela locução adverbial “tem dias”, utilizada em registro informal no poema,³⁶ seguido de imagens de estagnação e desesperança. A repetição da expressão temporal, o campo semântico escolhido e o acúmulo de elementos negativos são reforçados pelo trabalho sonoro do poema (a saber, o uso das consoantes nasais, bilabiais, alveolares e dos róticos),

³⁶ O uso do registro formal, segundo a gramática – “há dias” – desconstruiria a força do ritmo aliterativo das consoantes cujo protagonismo em termos da construção do sentido não pode ser ignorado, como veremos mais adiante.

que, por meio de suas aliteraões, muitas delas produzidas a partir da obstrução da passagem de ar, criam uma espécie de trava línguas que intensifica o efeito de falta de perspectiva.

No entanto, a anáfora “tem dias” não só aponta para o esgotamento do eu poético, que se vê, constantemente, impactado pela aparente desilusão, mas também o modaliza, uma vez que nem todos os dias são dessa maneira, apresentando um lampejo de esperança na busca por outros caminhos. Da mesma forma, a afirmação de que a “língua trava” (em conjunto com os versos “ligações incompletas, e-mails sem resposta/ uma lingua-lingua dos infernos”), que reforça a sensação de imobilidade e de clausura, do ponto de vista não só imagético, mas também linguístico, pode ser colocada em questão ao observarmos a materialidade do poema. Em outros termos, são as constantes obstruções semântico-sonoras que edificam e possibilitam o poema, como passível de observação no uso de diferentes tipos de rima no poema: “para” e “trava”; consoantes: “palheiro” e “bueiro”; toantes: “míngua” e “trinca”; emparelhadas: “lugar” e “luar”; e interpoladas: “beco”, “boteco”, “cão” e “chão”.

O eu poético, como gato “fuçando o lixo da birosca”, procura, em meio aos resíduos, a substância que o alimente e que lhe dê forças para mudar a realidade na qual está inserido. Ao perceber que o zorro, em “Dante Alighieri”, não se apresenta nas portas do inferno para vingar os vencidos, ele assume esse lugar, ainda que o faça oscilante: ora consciente de suas limitações, ora crente na sua invencibilidade. Essas duas posturas têm como raiz o conhecimento da instabilidade da vida e, também, da sua impossibilidade de repetição, como mostra o poema “Perdidos & achados” (Assunção, 2021, p. 18):

já me perdi aqui e ali
e não foi uma vez só

me perdi em porto alegre
em são paulo e maceió

achei rimas prum poema
numa rua em barbacena

cantei blues e rock’n roll
num puteiro de ipanema

me assustei com frankenstein
numa tela de cinema

dei pernada até na sombra
ouvi sapo em sapopema

fiz que fui, usei as pontas
pra poder sair do esquema

sem replay sem tira-teima
a vida esfria às vezes queima

A temática do não lugar, novamente, ganha destaque, desta vez, não pela evasão, mas, sim, pelo desencontro, pelo vagar perdido. Nessa errância, que é sobretudo urbana (cabe observar a menção às cidades São Paulo, Porto Alegre, Maceió, Barbacena e o Rio de Janeiro (de modo indireto, via Ipanema), o eu lírico encontra elementos para a sua poesia (“achei rimas prum/ poema/ numa rua em barbacena”), e, por meio dela, tem contato com outras artes e mídias (“cantei blues e rock’n roll ” e “me assustei com frankenstein/numa tela de cinema”). Outro aspecto relevante é o fato de que o caminhar atua como elemento aglutinador entre arte e vida: o deslocamento do sujeito poético entre as ruínas se traduz em experiência.

A sua postura malandra, perceptível em sua autodescrição picaresca (“dei pernada até na sombra”, “fiz que fui, usei as pontas/ pra poder sair do esquema”) e a ênfase em suas ações, visíveis nos verbos no pretérito perfeito (“perdi”, “achei”, “cantei”, “me assustei”, “dei pernada”, “ouvi” e “fiz”), parecem reafirmar a necessidade de certa malandragem para contornar os caminhos que lhe são impostos pelos poderosos, e, ao mesmo tempo, parece ser uma resposta à vida na mesma “linguagem”, isto é, de forma imediata, ativa, uma vez que ela se apresenta “sem replay, sem tira-teima”, em razão da sua imprevisibilidade (“a vida esfria às vezes queima”).

Essa resposta quase instantânea, observada no nível formal pelo uso dos dísticos que parecem emular a dialética vida-eu poético, também é motivada pela autopercepção da efemeridade do sujeito, que, consciente, apodera-se do instante e faz uso dele. A fugacidade da vida é percebida e contraposta com a perenidade do vento no poema “Trato” (Assunção, 2021, p. 15-16):

fiz um trato com o vento,
vamos dar um tempo, um
do outro, escapar deste
cenário viciado, e vagar
sem rumo pelas montanhas,
pradarias e pastagens,
sem deixar rastros nem
pastagens, antes que eu esteja morto,
condenado que sou, desde o nascimento

você não, você sempre estará
por aqui, mudando de cara,
em movimento, ora rugindo
feroz, destelhando casas,
arrastando vacas, ora brisa
suave, acariciando os cabelos
da menina, que caminha pela
praia, quase pronta pra parir,
outra vida, neste redemunho
do mundo em desalinho

fiz um trato com o vento,
 você vai por lá, eu por ali,
 por deus, por buda, por allah,
 pelo nome que tanto faz,
 quem sabe a gente volte
 a se encontrar, naquela
 esquina inesperada, onde
 os fantasmas procuram a
 paz, e os corvos crocitam
 como loucos, antes que eu

esteja morto e você bem
 posto, no alto, com sua
 farda puída, guardando as
 muralhas precárias dessa vida

fiz um trato com o vento
 e tudo o que vi foi um aceno,
 em silêncio, breve tremular
 nas folhas finas do feno

O poema concentra-se na contraposição de duas figuras: o eu poético, que personifica a ideia de clausura e efemeridade (“antes que eu/ esteja morto, condenado/ que sou, desde o nascimento”) e o vento, que encarna a ideia de liberdade e perenidade (“você não, você sempre estará/ por aqui, mudando de cara, em movimento”); a ligação entre os dois é um suposto acordo (ou, como diz o título, um “trato”), a saber: “dar um tempo, um/ do outro, escapar deste/ cenário viciado”. Coloca-se, nesse momento, o tema da evasão, recorrente às utopias, que é reforçado pela presença de um cenário idílico (“pelas montanhas,/ pradarias e pastagens”), cuja delimitação geográfica é oculta (“sem deixar rastros nem/ postagens”).

Apesar do acordo de separação, não há a anulação da possibilidade de encontro (“quem sabe a gente volte/ a se encontrar, naquela/ esquina inesperada/ onde os fantasmas procuram a paz”), que, em última instância, traduz-se na mescla de traços característicos dessas duas figuras. Em outros termos, assim como o vento, o poema sopra suas palavras, de modo a buscar a eternidade, ainda que a garantia da concretização desse pacto seja sutil (ou, talvez, inexista), como apontam os últimos versos, que, partilhando de uma dicção zen budista, emulam o movimento das folhas pelas aliteraões das fricativas e das sibilantes (“e tudo o que vi foi um aceno,/ um silêncio, breve tremular/ nas folhas finas do feno”).

A imagem do vento é recorrente na poética de Assunção e parece ser uma imagem dupla: se, por um lado, é signo do progresso, que arrasta o anjo benjaminiano, por outro lado, é anúncio de mudança, de inconformidade com o “espírito do tempo”, cujo peso das ruínas atua como agente limitador do movimento. Desse modo, a sugestão de movimento pode ser

um possível elemento de utopia na poética de Assunção. Observemos, por fim, não por acaso, o poema “Espírito do tempo” (Assunção, 2021, p. 33):

às vezes bate um desânimo
uma vontade filha da puta
de esticar a corda
apertar o gatilho
ouvir o eco do estampido
tocar fogo na lona do circo

às vezes bate uma revolta
uma vontade dos infernos
de acender de novo o braseiro
peitar o leão-de-chácara
chutar a canela do zagueiro
jogar o capanga nas águas do niágara

as vezes bate um vento
e se não há caminhos
eu berro eu corro eu invento

Assunção condensa as respostas da sociedade frente ao projeto de modernidade e suas ruínas, especialmente no que tange à periferia do mundo: a falta de perspectiva que se traduz, nos sujeitos que habitam o espaço, em autodestruição (“uma vontade filha da puta/ de esticar a corda/ apertar o gatilho/ ouvir o eco do estampido”) ou em revolta (“tocar fogo na lona do circo”, “acender de novo o braseiro/ peitar o leão-de-chácara/ chutar a canela do zagueiro/ jogar o capanga nas águas do niágara”). A indignação frente à realidade hostil não só atinge o corpo, mas é por ele combatida, como mostram os verbos escolhidos (“tocar”, “acender”, “peitar”, “chutar” e “jogar”, “berro”, “corro”, “invento”), que expressam um senso de agoridade, de urgência, dialogando, novamente, com o título da obra, *Risca Faca*.

Embora predomine o cenário caótico, formalmente representado pela predominância de imagens que o exprimem (isto é, as duas primeiras estrofes), outra vez, a sua reincidência não anula os momentos em que outro contexto, mais otimista, possa se apresentar. A inconformidade com a falta de horizonte de expectativa (cuja conformação compreende-se como sintoma, ou, talvez, o ápice da distopia) e a capacidade de mudança são signos que apontam para a possibilidade de utopia na poética de Assunção. Mais uma vez, a nova possibilidade é anunciada pelo vento (ou a partir dele), de modo que o eu poético possa criar seus caminhos, caso inexistam, inventando-os, se necessário, com violência (“e se não há caminhos/ eu berro eu corro eu invento”). O diagnóstico do *zeitgeist* não deixa de ser, também, do estado da poesia: o vento e a falta de caminhos não correspondem, apenas, ao fim das saídas, mas ao espaço (se não vazio, atravessável) a partir do qual algo pode vir a acontecer, tomar corpo, constituir o espaço do real, invenção que se dá mediante as ações de

correr e berrar, isto é, a partir de uma determinada singularidade (corporal e poética), produzir um modo de intervenção cocriador do mundo.

5. Tempo

O segundo aspecto a ser considerado na análise dos poemas deste trabalho é o tempo, termo polissêmico, cuja diversidade de sentidos é explorada na poética de Assunção. Para organizar essas reflexões, dividimos esta seção em três momentos para assim melhor identificar traços consonantes de algumas das ramificações do vocábulo “tempo”, sendo elas: i) “Contemporâneo”, ii) “Dia vs. Noite” e iii) “Eternidade vs. Perenidade”, como veremos a seguir.

O primeiro momento, o “Contemporâneo”, diz respeito não apenas ao tempo histórico, isto é, na contraposição que se estabelece entre outros tempos (passados ou futuros) e ao tempo em que se vive, mas também ao contemporâneo como questão, pensado, neste trabalho, como uma figura que procura dramatizar algo de urgente do interior vazio do presente (Siscar, 2010), dando-lhe intensidade crítica. A partir disso, é na apreensão dessa idiossincrasia e no envolvimento ativo de suas tensões que a poética de Assunção se situa. Em outras palavras, o autor é contemporâneo não somente pela data da publicação dos livros objeto de nossa pesquisa, ou seja, das duas primeiras décadas de nosso século, mas também pela tentativa de se situar de dentro de referências que “figuram” elementos que tomam forma de atualidade sobre o presente.

De forma um tanto diversa do anterior, o segundo momento que escolhemos para desenvolver outra ramificação do sentido do “tempo” parte da sua natureza material, a saber, o dia e a presença da luminosidade do sol e a sua ausência, a noite – duas marcações de tempo reiteradas nos poemas do autor, onde podemos verificar a incidência maior do cenário noturno. Verificaremos que o espaço temporal diurno é relacionado à clareza, à racionalidade, instâncias fulcrais para o *aufklärung*³⁷ e, de forma mais ampla, para a modernidade, paradigmas criticados por Assunção. Já no ambiente noturno, em resposta à racionalização e à higienização do dia, cuja luminosidade, vista sob o paradigma racional, inibe (ou, ao menos, tenta inibir) a aporia, o estranho e o dissidente ganham espaço como uma espécie de desrecalque da ditadura da racionalidade moderna.

Por último, a instância temporal considerada no terceiro momento de nossa reflexão refere-se à passagem do tempo que tem como limite a morte a ser ou não superada. Nesse momento da dissertação – de maneira a abrir caminho para a discussão subsequente, cujo enfoque será a reflexão da metapoética dos poemas de Assunção e as implicações de uma compreensão singular da relação entre poética e política, que não se isenta de pensar e

³⁷ Do alemão, “esclarecimento”, “iluminação”. No contexto histórico e filosófico, o termo refere-se ao movimento intelectual que surgiu na Europa durante o século XVIII, também conhecido como Iluminismo.

repensar possibilidades tanto de adiar o fim do mundo, quanto recriá-lo – apresenta-se como foco a perenidade da vida orgânica em contraposição à expectativa de eternidade da arte. A incerteza da concretização dessa perpetuação e, frente a essa falta de controle, a reivindicação do presente é a linha de força que estrutura esses dois eixos, os quais, se, em um primeiro momento, parecem inconciliáveis, encontram, não obstante, no espaço limiar do presente, um fugaz ponto de encontro. Vale destacar, finalmente, que um aspecto é lançado, a partir desta subseção, para a última grande discussão do trabalho: o das fronteiras do orgânico no que se refere a sua compreensão como perene.

5.1. Contemporâneo

A poesia de qualquer época, como assinala Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), é produto do seu tempo histórico, embora não se confunda com ele. Esse movimento de continuidade e descontinuidade entre poesia e história é evidenciado na poética de Assunção. Se, em um primeiro momento, o poeta araraquarense pode ser caracterizado como contemporâneo em relação ao espaço temporal de circulação de sua obra – que se inicia com o livro *LSD Nós* (1994) e apresenta publicações recentes como *Risca Faca* (2021), *Um Nome Escrito no Vento* (2021) e *Deus Salve a Rainha e Evite Engarrafamentos* (2021), todas obras de poesia, exceto a última, cujo gênero de classificação é o jornalismo cultural –, há outro aspecto que revela a sua contemporaneidade: o fato de que, em seus termos, tem os “dois pés medidos no agora”³⁸, o que revela um desejo de intervenção, ou, ao menos, de elaboração sobre o próprio tempo. Para darmos continuidade às reflexões, cabe, antes, pensarmos mais detidamente sobre o que, afinal, pode significar pensar ou elaborar o contemporâneo. Marcos Siscar (2010) explicita a sutileza do problema, ao diferenciar o que podemos chamar de “presente”, e sua não-coincidência com a ideia de “atualidade”:

Como ponto de partida de minhas considerações, está o fato de que o presente – o “aqui presente” – não pode ser confundido com aquilo que chamamos *atualidade*, como sugere Derrida (1996) a propósito do universo midiático. O presente não está em relação de sinonímia perfeita com a suma de nossas informações sobre acontecimentos contemporâneos. É preciso, antes de mais nada, não confundir constantemente o presente com a ideia que fazemos de nossa época. [...] Não há neutralidade no cálculo do presente. Há, sim, uma montagem na produção e na veiculação da informação, na produção e na veiculação do saber cujo reconhecimento, por parte do teórico, nem sempre tem consequências na sua prática. O presente se constitui, antes de mais nada, como um efeito de atualidade, como algo que tornamos atual para a consciência através de um ato de atenção; existe uma intencionalidade que é preciso considerar [...]. Não há atualidade sem

³⁸ Expressão usada pelo autor em entrevista oferecida ao *Site Balacobaco*, em 2001, por Rodrigo de Souza Leão. Disponível em: www.zonabranca.com.br

intencionalidade, sem exercício de atenção por parte de um olhar. Em outras palavras, não há presente sem interpretação. [...] heterogênea à observação totalizadora, a montagem da atualidade é um processo que recorta, seleciona, privilegia, exclui o excedente; como tal, ela é também supressiva, excludente, expulsando pela sua tendência de anular a diferença. (Siscar, 2010, p. 188)

Nesse sentido, qual seria o “valor de atualidade” de Assunção? Vale lembrar que, em 2012, período da publicação de *VV*, iniciavam-se, no Brasil, as primeiras movimentações políticas que culminariam nas Jornadas de Junho, no ano seguinte, e no *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, em 2016, o que fortaleceu, ainda mais, a influência da extrema direita no país, de modo a resultar na eleição, em 2018, de Jair Bolsonaro, cujo mandato foi marcado pelo retrocesso, especialmente, em pautas sociais e ambientais.

Em 2021, ano de publicação de *RF*, além das reverberações nocivas da necropolítica bolsonarista, o mundo via-se acometido por uma pandemia, cujo poder destrutivo foi ainda mais devastador em razão da irresponsabilidade pública. Esses fatos históricos - o primeiro, em âmbito nacional, e o segundo, em âmbito mundial - assumiram atenção pública e midiática como figuras dramáticas de urgência. Remetemos ao termo “figuras” como maneira de explicitar o caráter construído da configuração de todo fato que assume centralidade sobre um determinado tempo, independentemente de sua natureza empírica, concreta e verificável, enquanto maneira de se precaver daquilo que Siscar (2010, p. 188) chama de “desmetaforização” ou “literalização do presente”, tentativas de se estabelecer um “resgate objetivo da versão correta do presente, de uma versão cujo sentido seria conforme ao sentido exato e estratégico de seu objeto”. Assim como já demonstrado em “Videogame” ou “Fábula do hospício”, Assunção vale-se de discursos marcados de atualidade para construir, a partir deles, textos poéticos que explicitam o curto-circuito implicado na lógica desses mesmos discursos, ou que exibem algo de sua estratégia de montagem e construção a partir das quais intervêm sobre a cena pública. A força de atualidade em sua poesia, nesse sentido, não está associada apenas às referências mais imediatas ligadas à história recente do país nas últimas décadas, mas ao tom dramático de certo estado de coisas. A distopia, que aparece sobretudo nos poemas violentos e caóticos já citados, cede espaço para momentos em que o caos corresponde mais propriamente à hesitação e à latência diante tanto do excesso de sentido, quanto da falta de sentido, como na segunda noite do diário do ventríloquo, denominada “Sarja Freta”:

O que já não fazia sentido, agora faz menos ainda. Há um muro de nuvens, uma bruxa eslava com dedos cheios de anéis e um velhote que lê o jornal do dia de cabeça para baixo, sentado no parque sob o sol que parece um sorvete de morango. Tem um botão vermelho escrito “foda-se” e um telefone em linha direta com Deus.

Ninfas nuas loucas nadam no lago de gelatina azul. Agora as coisas estão ficando boas. Agora o que passou, passou. Agora é agora. E o futuro é um pobre cão sarnento chutado por todos e colocado para o lado de fora da casa em pleno inverno. (ASSUNÇÃO, 2012, p. 23)

O início do poema em prosa (“o que não fazia sentido, agora faz menos ainda”) denuncia o estado de confusão mental do eu poético e a sua afirmação ganha força com as imagens subsequentes (“muro de nuvens”, “bruxa eslava com dedos cheios de anéis”, “velhote que lê o jornal do dia de cabeça para baixo”, “sol que parece um sorvete de morango”, o “botão vermelho escrito foda-se” e “telefone em linha direta com Deus”), que criam uma espécie de cenário de alucinação, como sugerido pelo título “Sarja freta”, o que parece ser uma menção indireta ao psicotrópico, popularmente associado à loucura. Ao olhar mais atentamente o título, percebemos a incoerência da articulação de seus elementos. “Sarja”, pelo dicionário eletrônico *Aurélio* significa “Tecido entrançado feito de lã, raiom, algodão ou seda³⁹” e “Freta”, pelo mesmo dicionário, não consta. Assim, denotativamente, a expressão carece de sentido, o que leva a crer que o poeta, pelo jogo com a linguagem, deseja emular o efeito do psicotrópico, cuja sedação do sistema nervoso central dar-lhe-ia a clarividência de um cenário que só pode ser representado por imagens fruto de um cérebro alucinado. Tais visões encadeiam-se em uma sucessão de imagens que remetem a certo surrealismo e parecem incitar o “hiperestímulo” à visualidade, próprio de um mundo que se inscreve pela sobreposição tresloucada de informações, opiniões e propagandas. Interessante notar, no entanto, que parte dessas imagens carregam algo de uma figura de presente: seja a busca desencontrada pela notícia e pela informação, no caso do velhote que lê o jornal de cabeça para baixo, da urgência de um fim iminente, como no botão vermelho escrito “foda-se”, ou, ainda, na opacidade de um muro de nuvens que fecham o caminho. Já as imagens mitológicas folclóricas, como a da bruxa eslava e das ninfas nuas, parecem conviver com a atualidade e dar ao tempo presente o peso de um momento amaldiçoado, próximo da figuração apocalíptica. Diante de tudo isso, porém, a hipervisualidade é interrompida pelo uso do dêitico “agora”, o qual introduz um discurso de recomeço que valoriza o instante (“Agora as coisas estão ficando boas. Agora o que passou, passou. Agora é agora”). A reiteração do momento presente contrasta tanto com o fluxo caótico que a antecede, quanto com a descrição do futuro, cuja imagem é a de um “pobre cão sarnento chutado por todos e colocado para o lado de fora de casa em pleno inverno”. Se o futuro é, portanto, esse animal desprezado por todos, um espaço a ser esquecido, colocado de fora, o presentismo do “agora” parece se dar como o intervalo em iteração, comportado entre o primeiro “agora” do poema (“O que já não

³⁹ Disponível em: [Sarja - Dicio, Dicionário Online de Português](#). Acesso em 04 de fevereiro de 2024.

fazia sentido, agora faz menos ainda”) e o segundo, em que as coisas estão ficando boas. Entre o caos e a calmaria, entre a ausência de futuro e a prolongação da atualidade, o presente não está dado e nem pode ser simplesmente descrito de maneira objetiva e distanciada. Estar com os dois pés fincados no presente pode significar, em outros termos, ter os dois pés enfiados na areia movediça do presente, isto é, reconhecer a parcialidade da visão de quem vive o próprio tempo e tenta, de seu interior, dramatizá-lo e modificá-lo, a despeito de suas limitações. A questão também está presente quando alguns de seus poemas evocam, de maneira mais ou menos direta, determinados nomes diretamente associados ao presente histórico de *VV* e *RF*, como ocorre em “Um idiota no meio do caminho” (Assunção, 2021, p. 48), que alude ao ex-presidente do Brasil Jair Bolsonaro:

não havia uma pedra no meio do caminho
 havia um idiota completo com seu olor de ódio
 um idiota completo que relinchava
 — sem a elegância dos cavalos
 um idiota completo com seu fedor de coisa pútrida
 babando bÍlis, bebendo pus, peidando, defecando
 sobre bandeiras verdes sem matas
 sobre bandeiras azuis de céus sufocantes
 sobre bandeiras amarelas de raiva
 sobre bandeiras brancas manchadas de sangue
 um idiota completo regurgitando e resfolegando
 violência, tortura, ameaças, assassinatos
 um idiota completo e mentiroso com seu pau hasteado
 numa selva escura e sem saída, sem onça-pintada
 sem lobo-guará, sem tatu-peba, sem rola-bosta
 um idiota completo que berra nos ouvidos de madalena
 eu não te estupro porque você é feia!
 meu filho não te come porque você é preta!
 um führerzinho mal ajambrado em talho tosco
 gritando morte aos veados! morte aos vermelhos!
 morte aos que ouvem essa música barulhenta!
 morte aos montes! morte em marte! marche! marche!
 e a turba trevosa e tenebrosa entra em transe
 e afia as facas e estala as esporas e engatilha as armas
 revelando às crianças uma face dura e rude
 sem leveza, sem beleza, sem delicadeza alguma
 um idiota tão maligno e digno de pena
 que nem vale o esforço de um poema

Estruturado em uma única estrofe de 28 versos, o poema – cujo título e o seu início aludem ao texto “No meio do caminho”, de Drummond – configura-se como um jorro de indignação do eu poético em face ao “idiota”, menção indireta a Bolsonaro, passível de ser indentificada, especialmente, nos versos “eu não te estupro porque você é feia!/ meu filho não te come porque você é preta”⁴⁰, que resgatam fragmentos do discurso do ex-presidente em

⁴⁰ Em “Bolsonaro em 25 frases”, a sindicalista e política brasileira Érica Kokay resgata algumas das enunciações mais problemáticas do ex-presidente brasileiro, dentre as quais se encontram as afirmações lembradas pelos

momentos específicos mas repetidos ao longo da sua trajetória política. A crítica explícita a essa figura pública revela-se na caracterização negativa que o eu poético faz dela, valendo-se da animalização (“um idiota completo que relinchava”), da ênfase no baixo corporal (“um idiota completo com seu fedor de coisa pútrida/ babando bilis, bebendo pus, peidando, defecando”) e, especialmente, da repetição da estrutura “um idiota completo”.

A revolta expressa pelo eu poético tem como fundamento a transformação deterioradora do Brasil levada a cabo por essa liderança, especialmente no âmbito socioambiental, como deixam entrever os versos, cuja anáfora realça o objeto de ataque, a nação brasileira representada pela metonímia da “bandeira”: “sobre bandeiras verdes sem matas/ sobre bandeiras azuis de céus sufocantes/ sobre bandeiras amarelas de raiva/ sobre bandeiras brancas manchadas de sangue” e “numa selva escura e sem saída, sem onça pintada/ sem lobo-guará, sem tatu-peba, sem rola-bosta”. Cabe destacar que, na menção à selva escura e sem saída, há uma citação da poética de Dante, mais especificamente, dos versos iniciais da *Divina Comédia*, o que reitera, por meio do resgate de referências, a princípio, superficiais da tradição (de Dante por Drummond e dos dois anteriores por Assunção) a imagem recorrente de um espaço limiar no qual o eu poético se encontra aturdido e que prenuncia o mergulho no lugar para o qual ele vai e na sua própria interioridade.

Uma hipótese de leitura é de que a versão da tradução pela qual Assunção teve contato com a *Divina Comédia* (ou, de modo mais específico, a que ele se apropria para repensar a encruzilhada de Dante) é a de Augusto de Campos. Nela, a solução para o verso “ché la diretta via era smarrita” é “solitário, sem sol e sem saída”, transcrição que reflete, em grande medida, os símbolos de negatividade da poética de Campos. Por sua vez, especialmente no poema de Assunção, a expressão “sem saída” é resgatada, o que adiciona mais uma camada de leitura da tradição poética brasileira pelo autor e intensifica a sensação de enclausuramento, de impossibilidade de fuga provocada pelo poema frente ao governo bolsonarista.

De todos os modos, nos versos que remetem à bandeira, há dissolução, material e simbólica, da caracterização positiva do Brasil, advinda da sua diversidade cultural e ecológica: as cores do brasão deixam de ser signos da prosperidade nacional e passam a indicar sua franca decadência, que é reforçada, pelos versos seguintes, com a enumeração dos elementos faltantes da fauna brasileira encabeçados pela preposição “sem”. No nível formal, esse caráter negativo é adicionado à imagem da bandeira por meio da reiteração da preposição

versos do poema, e retoma brevemente o contexto em que elas foram proferidas. Disponível em: [Bolsonaro em 25 frases polêmicas – DW – 29/10/2018](#)

“sobre”, que emula a sobreposição de camadas negativas (distópicas) a esse símbolo nacional (utópico), sendo elas: o desmatamento, a falta de perspectiva, o ódio e a violência, aludidos cromaticamente pelas cores da bandeira. Junto dessas figuras da degradação, outro aspecto que ganha relevo é a presença de figuras para as quais se atribui outra temporalidade, como Madalena e Hitler (“um idiota completo que berra nos ouvidos de madalena” e “um fuhrrerzinho mal alambrado em talho tosco”), mas que, no poema, são tratadas como contemporâneas, sendo incorporadas aos eventos recentes da política brasileira, como paciente ou agente da violência, respectivamente. Essas intersecções histórico-literárias complexificam a compreensão de tempo em *Assunção*: o poeta reconhece tais nomes como figuras que foram recuperadas pelo presente e ganharam uma dimensão recursiva de atualidade, ligadas ao conjunto complexo que circunda, por sua vez, o nome de Bolsonaro: não foram poucas as vezes em que Hitler, e, metonimicamente, o fascismo, foram aproximados da figura do ex-presidente, ou, de modo mais indireto, que a figura marginalizada da mulher, retomada a partir de Maria Madalena, apareceu como vítima do discurso bolsonarista. A “atualidade” do poema, portanto, o “calor” de sua urgência, faz de Bolsonaro mais uma dessas figuras do presente, personalizada, mas, ao mesmo tempo, capaz de dar forma a um determinado espaço e momento cultural perturbado pelo “idiota” que obstrui a passagem.

Ao fim do poema, um dado sonoro chama a atenção: no nível semântico, os versos finais (“e a turba trevosa e tenebrosa entra em transe/ e afia as facas e estala as esporas e engatilha as armas”) apontam para uma atmosfera pessimista, na qual o início de um conflito violento parece iminente, ideia reforçada pelas aliterações em “t”, que emulam o som de golpes, e em “r”, “f” e “v”, “s”, que replicam o som do uso de objetos cortantes; outras repetições, por sua vez, dão diferentes nuances para o confronto: as assonâncias em “e”, que vão, paulatinamente, sendo substituídas pela reiteração sonora da vogal “a”, movimento de abertura articulatória, são análogos à ação de abrir caminhos, por meio da poesia e da violência, frente ao tempo desesperançoso anteriormente descrito. Esse dado sonoro dramatiza uma espécie de antecipação dos fatos históricos (ou, ao menos, do desejo de alguns desdobramentos históricos) pelo autor, a saber: a queda de Bolsonaro, concretizada pela sua não reeleição e pela sua possível condenação política. Talvez esteja nessa figuração, mais do que a força de sua atualidade, a expressão de um desejo de contemporâneo latente na poesia: frente ao caos do momento e ao que parecia um caminho sem saída, o poema parece reconhecer o espaço vazio, ainda não concluído, de seu presente, como voltagem a partir da qual projeta outra configuração para o futuro, por meio de um gesto de intervenção que,

naquele momento, apenas pode se realizar na imaginação. O texto poético, no entanto, guarda ainda algumas tensões internas. Nos versos finais, em tom de asco e cansaço, o eu poético conclui: “um idiota tão maligno e digno de pena/ que nem vale o esforço de um poema”. Se a afirmação rima com o tratamento depreciativo destinado ao “idiota”, ela apresenta uma inerente contradição: o “idiota” que não merecia “o esforço de um poema” é, paradoxalmente, a condição para que este poema, assim formulado, exista. A denúncia da vileza parece estar conectada à incapacidade de se calar, à necessidade de dizer aquilo que não vale a pena sobre o presente, e, não obstante, é incontornável. O espaço do poema é o lugar para dramatizar o empecilho no meio do poema, como condição de sua formulação sobre o presente. O encontro violento entre o sujeito poético e o idiota, por sua vez, revela algo do desejo de confronto que possibilita a mobilidade frente ao contemporâneo, corresponde a uma espécie de desejo potencial de vida de quem declara o apelo ao conflito como forma de atribuir-lhe um renovado sentido: “desço dos céus para beijar / os lábios quentes da fera” (Assunção, 2012, p. 13-14).

Esse procedimento pode ser visto, também, em poemas como “Coronel U.”, que, novamente, aludem a uma figura da história do Brasil: o coronel brasileiro Carlos Ustra, ex-chefe dos centros de tortura e assassinato aos opositores da ditadura militar, de 1970 a 1974:

vale mais um canalha
ou um homem justo?

– eles riram e sequer
esperaram a resposta

e o primeiro soco já
arrebentou o nariz

o segundo fraturou
a mandíbula e eles

foram em frente com
as pilhérias e bateram

com vontade bateram
até o rosto virar uma

mousse de sangue
e carne disforme

e se divertiram com os
urros de dor e deram

choques no cu na língua no pau
e não pararam com as pilhérias

nem quando o corpo desabou
no pau-de-arara quando

a cabeça pendeu
para o lado eles só

pararam um pouco para
reanimar algo que ainda

insistia em viver naquele
corpo e depois o sentaram

na cadeira do dragão
e colocaram os bagos

numa prensa e foram
apertando devagar *bem*

devagar que é pra dor
ser mais aguda – eles

disseram e riram com
as bocas escancaradas

enquanto arrancavam
as unhas com um alicate

trazido pelo ferreiro um
alicate com pontas de ferro

quente e o empalaram
com um cassetete duro

trazido pelo comandante
do destacamento e nem

quando a vida naquele corpo
já estava por um fio eles

cessaram com as pilhérias
as zombarias os insultos

e o coroaram com uma coroa
de espinhos de ferro e quando

o fio só se mantinha ainda
por milagre ou capricho

sabe-se lá de deus
ou do demo eles

trouxeram os pregos
e o ergueram na cruz

– dizem que depois de
tudo depois de todas

as pilhérias as zombarias
os insultos e as torturas

o céu se fechou e durante
doze horas seguidas uma

chuva torrencial caiu
sobre a terra sobre

os montes sobre os jardins
e sobre o sangue da cela

– mas aí já era tarde
já era tarde demais (Assunção, 2021, p. 64-67)

Estruturado em 33 dísticos, o poema relata e descreve uma cena de tortura na qual tanto o prazer do torturador, quanto o sofrimento do torturado estão presentes. As cenas são caracterizadas por um detalhamento imagético e a estrutura das estrofes em dois versos parece sugerir o movimento de resposta e contra-resposta, um possível interrogatório, ainda que o turno de fala, por vezes, seja interrompido, como nos versos 3 e 4: “eles riram e sequer/ esperaram a resposta”.

O primeiro verso estrutura-se em forma de questionamento, “vale mais um canalha/ou um homem justo?”, e, em tom retórico, coloca em questão o paradigma do valor, o qual, em certo sentido, já aparece no final do poema anterior, “Um idiota no meio do caminho” (“um idiota tão maligno e digno de pena/ que nem vale o esforço de um poema”). As consonâncias não se limitam à conclusão sobre o valor dessa alteridade (a figura do torturador e do ex-presidente Bolsonaro, respectivamente), mas podem ser observadas, também, na alusão ao coronel Ustra, que, embora esteja temporalmente mais distante da publicação da obra, teve sua imagem e seus feitos reavivados por Bolsonaro, de modo a se tornar, novamente, contemporâneo. Esse resgate do passado que se funde com o contemporâneo e o produz revela-se (e também se reforça) em outros elementos do poema, a saber: a alusão ao regime ditatorial com a cena de tortura e os paralelos traçados entre essa violência e a crucificação de Cristo, cuja dinâmica de tempo funde passado-presente, visível no uso do pretérito perfeito e, paradoxalmente, no ato de leitura, que presentifica a ação.

Nos versos finais, “chuva torrencial caiu/ sobre a terra sobre/ os montes sobre os jardins/ e sobre o sangue da cela”, um comentário que foge à temporalidade, mas que explicita uma linha de força da poética de Assunção é a personificação da natureza, que parece reprovar a violência humana e expressa sua indignação de modo igualmente (ou até mais) violento. Essa espécie de novo dilúvio (final épico) que reforça a presença da narrativa judaico-cristã no discurso do poema, representa, contrariamente, um dado de pessimismo, perceptível nessa atmosfera apocalíptica e irreversível reforçada pelo encerramento do texto e pela repetição da impossibilidade de salvação: “– mas aí já era tarde/já era tarde demais”. O

tom profético liga-se a um sentido de castigo deflagrado pelo crime fundamental, personificado pelo sacrifício de Cristo. A cena coloca dramaticidade à tortura, espaço de violência atenuada pelo discurso contemporâneo que passa a saudar a figura do Coronel e evocar uma fantasmagórica “volta à ditadura”. A chuva de sangue, nesse sentido, cai ao mesmo tempo num passado não pacificado e num presente, como se a força da vingança estivesse ainda em vias de acontecer: outro modo da poesia dramatizar o espaço vazio do tempo como ponto de impulso para o desejo de intervenção na realidade.

A reiteração desse cenário sem-saída, responsável pela atmosfera predominantemente distópica nos poemas de Assunção, bem como do desejo de vingança, sobretudo nos poemas que versam sobre a contemporaneidade, por vezes se estabelecem a partir de outras incidências e angulações, como pode ser percebido em “Marielle” (Assunção, 2021, p. 75-77):

teu olho
é a lâmpada do teu corpo

se teu corpo está bem,
todo o teu corpo está lúcido

se teu olho não estiver,
todo o teu corpo está tenebroso

pois se a luz que tens em ti
são trevas,
como não vão ser as próprias trevas?

JESUS CRISTO
traduzido por Paulo Leminski

balas matam o corpo
não matam

a fome
a fome de tudo

) os matadores riem
fazem chacota (

palavras parecem pouco
o corpo, enfim, está morto

a vida
bruscamente interrompida

sem volta, sem
um aceno de despedida

) tocaia, estampido
de balas, covardia (
o riso aberto, franco
lindo, magnético

pode ser destruído
 pelo dedo no gatilho

 porém, sua luz,
 a curva dos lábios, a covinha

 nas bochechas, os dentes
 à mostra, a alegria

 genuína, que se projeta no ar,
 e acende outro sorriso, jamais:

 este o triunfo
 inviolável

 dos que sabem sorrir

 e o horror
 insuportável

 dos que só sabem matar

) quando para eles
 também vier

 o momento fatal (

 pois se a luz
 que os matadores)

 e seus mandantes (

 têm em si
 são trevas

*como não vão
 ser as próprias trevas?*

De forma semelhante aos anteriores, o poema apresentado alude (desta vez, explicitamente) a uma figura da história brasileira recente, a ex-vereadora de esquerda Marielle Franco, que foi brutalmente assassinada a tiros, em 2018, ano da eleição de Jair Bolsonaro. Esse cruel episódio, em certa medida, condensa o modo de funcionamento da política atual do Brasil: por um lado, abre-se espaço para um ambiente mais diverso, no qual uma mulher negra e periférica pode ocupar uma posição de poder; por outro lado, no entanto, a partilha do espaço da *polis* parece ser sempre parcial, pois, caso se mostre perigosa aos interesses dominantes, é rapidamente interrompida com mais violência. Essa sombra do retrocesso que acompanha os progressos político-sociais (e, à vezes, sobrepõe-se a eles) apresenta-se como imagem, no poema, pelo contraste entre Marielle e os seus assassinos,

visível na contraposição entre luz e trevas, respectivamente, presente desde a epígrafe do poema, tradução livre⁴¹ do Evangelho de Mateus, pelo poeta Paulo Leminski (1984).

No entanto, apesar do tom disfórico do poema, em razão da violência denunciada pelo poeta, há um aspecto que torna evidente a possibilidade de utopia: trata-se de uma esperança latente, que não se confunde com uma utópica possibilidade de reversão do ato concreto de violência que assassinou Marielle, e não diz respeito apenas ao desejo de vingança contra os criminosos, sugerido ao final (“quando para eles / também vier / o momento fatal”). Mais especificamente, a esperança sugerida traduz-se como o “triunfo inviolável dos que sabem sorrir”. O nome de Marielle exibe um gesto de resistência que não seria exatamente sinônimo de vitória, e, apesar de partir de sua imagem, não se reduz a sua figura, circundando todos aqueles que fazem comunidade com ela, irmanando-se pelo ato triunfante de sorrir. Tal comunidade, não obstante, funda-se a partir de uma interrupção, no caso, da vida da própria Marielle: “a vida / bruscamente interrompida / sem volta, sem / um aceno de despedida”. Apesar de interrompida, a herança dessa figura se estende como a dos galos cabralinos tecendo a manhã, segundo observação de Roquete-Pinto, no prefácio de *RF* (Assunção, 2021, p. 8): “o riso aberto / franco / lindo, magnético / pode ser destruído / pelo dedo no gatilho / porém, sua luz / a curva dos lábios, a covinha / nas nochechas, os dentes / À mostra, a alegria / genuína, que se projeta no ar, e acende outro sorriso [...]”. A despeito do “lugar-comum” do poema (em partes, ligado ao fato de se tratar de uma homenagem à memória de Marielle), a sutileza da imagem coloca em jogo, a nosso ver, uma outra forma de performar certo desejo do contemporâneo: trata-se do desejo de herdar o que se perdeu e reconfigurar a herança dando movimento ao gesto frágil, mas luminoso, que corta a noite escura, permitindo uma diferente perspectiva e, assim, um diferente sentido para o próprio porvir.

5.2. Dia vs. Noite

Com o último poema, intitulado “Marielle Franco”, podemos perceber um procedimento recorrente na poética de Assunção: a contraposição entre luz e trevas, oposição do senso-comum da tradição cultural e filosófica ocidental que o poeta utiliza para a lógica interna de sua poesia. No entanto, se, no poema supracitado, o autor faz um uso convencional dessa dicotomia – luz como elemento de positividade (vida, esperança, beleza) e trevas, de negatividade (morte, violência, horror) – em outros poemas, ele a tensiona, atribuindo ao

⁴¹ Nos termos de Campos (1992), esse processo pode ser denominado de “transcrição”, na medida em que a tradução não se trata apenas do trânsito de um mesmo conteúdo entre diferentes línguas, mas, sim, do trabalho ativo-criativo, cujo resultado é propositalmente diverso do “original”. Vale destacar que a citação de Leminski refere-se ao evangelho de Mateus, capítulo 6, do versículo 22 ao 24.

ambiente diurno a luz do progresso, visto como sinônimo de barbárie, e ao noturno a ruptura dessa atmosfera claustrofóbica do dia, cuja luminosidade, em lugar de ampliar os limites da percepção, reduz-os à lógica moderna. Vejamos o poema “El dia” (Assunção, 2012, p. 70):

o deserto nos fere
a face, a cidade nos
desmembra, a paisagem
se desloca, humanos
se destroçam, dói
uma dor de não sei
onde, uma voz que não
chega a tanto, mínima
mímica de um gesto mudo,
fala perdida num mundo
maluco

Estruturado em uma única estrofe de 11 versos, o poema enumera imagens que remetem a um cenário caótico, marcado pela violência e pela fragmentação (a face ferida, a cidade desmembrada, a paisagem deslocada e os humanos destroçados), culminando em um estado de extrema confusão mental, cujos efeitos são a incapacidade de identificar a própria dor (“dói/ uma dor de não sei onde”) e de atuar efetivamente para a mudança desse estado (“mínima/ mímica de um gesto mudo”), resultando em completa falta de sentido (“fala perdida num mundo maluco”).

A associação do caos à luz do dia fundamenta-se no título do poema, “El dia”, e na primeira imagem do texto poético, o deserto, que não raro aparece como *tropos* da técnica e da modernização na tradição da poesia moderna (Siscar, 2009). Além disso, a imagem do deserto pode sugerir, ainda que indiretamente, um certo diálogo com a poesia de Cabral, na qual os signos do deserto e da luz se entremeiam, como assinala a leitura que Secchin faz da obra cabralina em seu livro *João Cabral: A Poesia do Menos* (1999). Vale destacar que essa sugestão é possível, uma vez que Assunção responde poeticamente, de forma mais ou menos direta, a Cabral, como veremos na subseção intitulada “decomposição”, na qual se analisará o poema-resposta do autor araraquarense ao recifense, denominado “Parapsicologia da decomposição”, constante no livro *Risca faca*.

Outro argumento que reafirma a reestruturação dessa dicotomia, em que o poeta se aproxima da noite em lugar do dia, é a co-presença, na mesma obra e também na mesma seção (neste caso, na quarta noite do diário do ventríloquo), do poema “La notte”. Antes de analisá-lo, entretanto, cabe observar como as relações entre luminosidade, ordem, progresso e violência são reafirmadas em “Fábula do futuro” (Assunção, 2021, p. 107):

nossos poemas sumirão na latrina do esque

cimento farelos desperdiçados no solo estéril
do cimento robocopes manterão a ordem e
a segurança nenhum vestígio de quixote ou
sancho pança condomínios murados barrei
ras portarias fortalezas sem baderna revoltas
rebeldias nossas casas serão limpas higiênicas
e automáticas um pequeno deus dirá faça-se
a luz e a luz se fará o mesmo pequeno deus di
rá quero som e o som ecoará nossas vozes ecos
pelos cômodos tão limpos espelhos serão sem
pre nossos melhores amigos falaremos com
nossas bocas e ouviremos com nossos ouvidos
tudo tão correto e certo nem um zunzum de
mosquito a grande arte será a magnífica
ciência do umbigo

Em uma única estrofe, o poema assume, a partir do título, um tom profético, reforçado pelas previsões pessimistas lançadas ao futuro, a começar pela inexistência (resultado do apagamento pelo tempo) da poesia e, de modo mais amplo, da literatura, como denunciam os versos: “nossos poemas sumirão na latrina do esquecimento” e “[...] nenhum vestígio de quixote ou/ sancho pança” – ou, ainda, de um certo tipo de poesia, aquela que busca despertar o espírito quixotesco, a imaginação aventureira, especialmente em contraposição à “ciência do umbigo”, conhecimento autocentrado que reduz as possibilidades imaginativas. Por meio da ausência do personagem quixotesco, o eu poético parece denunciar que não há, nesse futuro, espaço para a fantasia e para o sonho, traços definidores da grande obra espanhola, e o locativo “na latrina” desqualifica a poesia produzida, dando o tom ao desprezo a ela dirigido. Nessa projeção temporal, a arte considerada “grande” será apenas a “magnífica ciência do umbigo”, ou seja, aquela que se conforma à técnica científica e a ideia de humano como produtor dessas ferramentas, de maneira a eliminar (ou, ao menos, subjugar) compreensões que levem em conta aspectos além das margens da utilidade e do progresso.

Essa arte autocentrada reflete o estéril ambiente, muitas vezes urbano, no qual ela se produz (o “solo estéril/do cimento”), cujos ideais são tecnologia avançada e controle de corpos e espaços (“robocopes manterão a ordem/ e a segurança”, “condomínios murados barrei/ras portarias fortalezas sem badernas revoltas rebeldias”), além do princípio higienizador (“nossas casas serão limpas higiênicas/ e automáticas”). O homem assume o lugar destinado à divindade, uma espécie de “pequeno deus”, e passa a coordenar o que o rodeia como visível na paráfrase que o eu poético faz de gênese (“um pequeno deus dirá faça-se/ a luz e a luz se fará”). Entretanto, sob o discurso de um manto da clareza que protege (“tudo tão correto e certo”), oculta-se a asfixia por ele provocada, denunciada pelas imagens de clausura associadas ao futuro no poema. Nesse sentido, a noite aparece como elemento que

retira esse manto e possibilita, novamente, a passagem do ar, como em “La notte” (Assunção, 2012, p. 69):

a noite nos
revela, a noite
nos resvala, a noite nos
enleva, a noite
nos prepara para
a Grande Noite
que nos para
lisa: olhos
vítreos, lágrimas
no vídeo, os sapatos
sobre a mala

Esse poema – que alude, em seu título, ao filme homônimo italo-francês de 1961, dirigido por Michelangelo Antonioni, referência reforçada nos versos finais, na enumeração de imagens que fazem lembrar cenas da produção audiovisual (“olhos/ vítreos, lágrimas/ no vídeo, os sapatos/ sobre a mala”) – versa sobre o impacto da noite no sujeito, responsável por: i) trazer à superfície o que fora ocultado, recalcado em si (“a noite nos/ revela”); ii) sugerir um contato corporal, ainda que sutilmente (“a noite/ nos resvala”); e iii) produzir arrebatamento, encantamento a partir desse movimento (“a noite nos/ enleva”). Nesse sentido, o cenário noturno é dotado de um protagonismo positivo que é reforçado por alguns elementos da estrutura do poema. No nível formal, o cavalgamento dos versos parece performar os movimentos anunciados pelos verbos “revelar”, “resvalar” e “enlevar”, aspecto corroborado pela similitude dos termos, nos quais as assonâncias internas (inicialmente em “e” e, depois, em “a”), emulam, pela abertura sonora, a potência da noite, que “revela”, “resvala” e “enleva”, ampliando as margens do ser. Além da capacidade reveladora, impactante e sedutora, à noite é atribuído um traço pedagógico e, também, fatal, como é visível nos versos: “a noite/ nos prepara para/ a Grande Noite”. A personificação da noite, a potência do seu desvelar e a associação dessas ideias com a morte são reiteradas em “Montanhas são frias quando a noite cai” (Assunção, 2021, p. 31):

numa noite sem nome
a severa senhora de olhos escuros
toca-nos a face
com seus dedos de pelica
e vai arrancando, uma a uma,
todas as máscaras
que vestimos

e nessa hora sem hora
até o mais valente dos valentes
sente um tremor, ainda que leve,
na mão que empunha o revólver

Esse poema, cuja organização dos versos se divide em apenas duas estrofes, reitera, em sua septilha, os temas supracitados: a personificação da morte e o seu caráter revelador, valendo-se da imagem da “severa senhora de olhos escuros” – cuja aliteração em “s” corrobora, no nível sonoro, com o aspecto sinistro dessa figura, haja vista o mistério, reforçado pela sibilante, que causa um efeito de “sussurro” ao verso – com “dedos de pelica” – imagem que reforça a personificação da morte na medida em que lhe confere materialidade, uma vez que a figura imaterial da morte ganha contornos com a sugestão da luva vestida. Munida de tato, arranca, devagar e continuamente, “uma a uma,/ todas as máscaras/ que vestimos”, deixando o sujeito em sua face desnuda, sem artifícios selecionados por aquele que os veste.

Por sua vez, a quintilha redireciona o tema da morte do seu agente personificado (a morte, severa senhora) para o alvo de sua potência final. Os primeiros versos da estrofe (“numa noite sem nome ” e “e nessa hora sem hora ”) sugerem a imprevisibilidade do fim da vida, o fato de que, embora seja uma “hora esperada”, a morte não acontece com “hora marcada”, o que justifica, em alguma medida, o medo “até [d]o mais valente dos valentes”. Apesar disso, os versos finais, que dão sequência ao anterior (“sente um tremor, ainda que leve,/na mão que empunha o revólver”) criam um ponto de inflexão: se a mão que empunha o revólver realiza a própria morte ou a de outro, em que medida a imprevisibilidade dessa morte “sem hora marcada” se mantém?

Esses questionamentos, se não respondidos, podem ser reorganizados a partir do poema “Cabeza de Toro” (Assunção, 2021, p. 59-60), em que a morte aparece, ainda que indiretamente, mais uma vez, personificada, e a sua relação com o coronel, que dá nome ao título, revela-se estreita e longínqua:

*un rato, un ratito, un poco más de vida,
un poco más de esa vida sucia y cruel –
foi o que disse o coronel cabeza de toro
quando sentiu a agulhada da morte*

o coronel cabeza de toro tinha sangue
muito sangue nas mãos e sequer viu
de qual arbusto partiu a flecha que entrou
pelo peito e varou-lhe as costas

o coronel cabeza de toro teve sede
de prata e ouro e esmeraldas a vida toda
mas agora tinha sede de água, água
mesmo – não whisky, não rum, não tequila

o coronel cabeza de toro sentiu as vistas
turbas, a picada da agulha, as pernas

bambas, a cabeça do coronel cabeça
de toro rodopiou no meio do redemunho

e então o coronel cabeça de toro viu
o gato negro no meio do redemunho
se aproximando num rodopio e a febre
e o delírio e a sede da prata e a sede do ouro

tudo rodopiando os barris de rum roubados
os rios de tequila, os riachos de whisky,
o sucesso nas batalhas sangrentas, muitos
homens perdidos, a glória da guerra, uma

vida de aventuras, uma vida de assassinatos,
cabeças cortadas, braços decepados, *en nombre
del rey, en nombre de la santa madre*, em nome
de porra nenhuma, em nome de ouro e prata

e riquezas e queijo camembert e presunto parma,
e trufas da França, e azeites de Portugal, *¿no era
eso lo que querías?, ¿no fue eso lo que me pediste?*
e a cabeça do coronel cabeça de toro rodopiava

a camisa ensopada de sangue, as agulhadas,
a febre, o gato negro na névoa um homem
de terno roto, um cavanhaque quase ridículo
pendendo do queixo magro e a areia da ampulheta

escorrendo rapidamente, quanto mais perto
do fim, mais rápida, mais rápida, *y ha llegada
la hora, no hay más tiempo, ven, ven que aquí estoy
para llevarte a la noche oscura que te espera*

Acompanhamos, pelo poema, a agonia dos últimos momentos de vida de um coronel, apelidado de “Cabeza de Toro”, que encarna a figura do “conquistador”, cujo enriquecimento se pautou na morte e exploração tanto da natureza, quanto dos povos nativos. O texto remete ao período da colonização das Américas, aludido pela língua do dominador (o espanhol, como deixa entrever a súplica por mais vida “un rato, un ratito, un poco más de vida,/ un poco más de esa vida sucia y cruel—”), pela situação que provocou sua morte (um possível ataque de um indígena: “[...] e sequer viu/ de qual arbusto partiu a flecha que entrou/ pelo peito e varou-lhe as costas”), pela menção à matéria que o enriqueceu (“[...] teve sede/ de prata e ouro e esmeraldas a vida toda”) e pela menção ao rei (“[...] *en nombre/ del rey, en nombre de la santa madre [...]*”).

A figura do coronel aglutina a contradição apresentada no poema anterior (a mão que sustenta o revólver e a imprevisibilidade de morte), uma vez que encarna, em momentos distintos, o agente e o paciente do fim, da morte: o primeiro, em sua trajetória de enriquecimento às custas da vida de outros, pela exploração e pela chacina empreendida; o segundo, no momento em que é atingido pela flecha por um outro, marcando o encontro com

a morte iminente, movimento alheio ao seu controle e ao seu desejo como outrora. Assim, de modo a retomar uma dialética semelhante da cadeia alimentar, na qual o predador pode virar a presa e vice versa, o espaço da morte, a figura que a encarna também está sujeita, na sua frágil condição, a ser por ela afetada. Essa inescapabilidade do fim da vida, mesmo naqueles atuam como “pequenos deuses” e legislam sobre a possibilidade de vida alheia, é uma fatalidade que se transforma em vingança contra os opressores na poética de Assunção.

Em relação aos procedimentos do poema, alguns aspectos chamam a atenção, a saber: i) a ordenação não linear dos acontecimentos, ii) o contraste entre o discurso capturado do coronel em contraposição ao eu poético e iii) o uso da língua espanhola e os seus desdobramentos. Em primeiro lugar, a alternância entre diferentes temporalidades (do passado mais distante ao mais recente e, também, na última estrofe, ao presente), que emula o estado de confusão do coronel, derivado do possível veneno da flecha que o atingiu (“o coronel cabeça de toro sentiu as vistas/ turvas, a picada da agulha, as pernas/ bambas, a cabeça do coronel cabeça de toro rodopiou no meio do redemunho”); em segundo lugar, a dissonância de vozes, que desmente o discurso e evidencia a ganância do coronel (“[...] *en nombre/ del rey, en nombre de la santa madre*, em nome/ de porra nenhuma, em nome de outro e prata” e “[...] teve sede/ de prata e de ouro e esmeraldas a vida toda/ mas agora tinha sede de água, água/ mesmo – não whisky, não rum, não tequila”); e, em terceiro lugar, a intromissão de trechos em espanhol, que ora capturam o discurso do coronel em sua provável língua materna, ora apresentam comentários que parecem alheios a sua persona, como na oitava e na nona estrofe: “[...] *¿no era/ eso lo que querías?, ¿no fue eso lo que me pediste?*” e “[...] *y ha llegada/ la hora, no hay más tiempo, ven, ven que aquí estoy/ para llevarte a la noche oscura que te espera*”.

O destaque a essas falas – marcado tanto pela língua estrangeira, quanto pelo itálico – produzem pistas que ajudam a compreender a dissonância da voz da morte, cuja incorporação transita entre vencedores (ou, nos termos do poema “Marielle”, daqueles que só tem trevas) e vencidos. Em resposta à morte injusta dos derrotados, cuja vida interrompia os interesses dos poderosos, Assunção, em sua poética, parece dar à morte, por meio da relação íntima que ela estabelece com a noite, a capacidade de se vingar dos opressores. A indissociação entre morte, noite e vingança reaparece e é reforçada nos poemas “A noite dos Exus” e “A noite das bruxas”, respectivamente:

cavalos de exu trancam as ruas, escopetas
cospem línguas de fogo, o mar avança
sobre as marquises dos bancos, coiotes atacam

pastores nos templos, caem as muralhas
 dos shoppings de Tebas, a brisa esfolia
 o escalpo dos credores, o sol mergulha
 num ocaso de trevas, pilantras se ferram
 na noite de horrores, ferve no inferno
 o sangue dos larápios, centauros libertam
 refêns nas UTIs, os gângsteres
 dos planos de saúde são devorados, os cabos
 das tevês estão todos cortados (Assunção, 2012, p. 61)

agora o espelho reflete nada, corujas
 chiam na noite nenhuma, vozes distantes
 ecoam na praia, navios fantasmas
 deslizam na bruma, agora escuto
 os blues das baleias, asas negras voam
 bem longe, o mar bravio espanca as
 escarpas, cavalos escapam do curral
 das sereias, agora todas as têves
 estão desligadas, o céu cobriu-se com
 um manto de nuvens, corsários
 atracam no cais tenebroso, cachorros
 malucos uivam pra lua, agora rolam
 cabeças no morro, piratas atacam
 sem dó nem piedade, todas as leis
 estão revogadas, não resta nem sombra
 da triste cidade (Assunção, 2012, p. 62)

Os dois poemas apresentados estruturam-se de forma semelhante: uma única estrofe de 12 e 16 versos, respectivamente. Essa organização dialoga com a atmosfera criada, em que a noite – presente, também, no título de ambos poemas – atua como espaço de libertação e de revolta, elementos acentuados pela organização dos versos em apenas uma estrofe, o que confere a essas imagens a potência de um movimento único, de um jorro. Nesse ínterim, a escolha dos protagonistas da noite, os exus e as bruxas, como deixa antever o genitivo dos títulos, mostra uma tomada de posição do autor que, simultaneamente, cria alianças e explicita rechaços. Essas figuras, que são muitas vezes associadas a elementos demoníacos, ao caos e à destruição, são eleitas, desde o título, como protagonistas do poema, e a sua caoticidade é percebida nas imagens de extermínio que elas evocam (a língua de fogo, o mar que avança, os coiotes que atacam pastores, etc), materializando o horror daqueles que os temem. Nesse gesto, Assunção erige um cenário de aflição para aqueles que excluem outras formas de religiosidade e, nessa materialização, produz sua vingança ao provocar o mais profundo temor. Cabe destacar que um paralelo a ser traçado entre essas figuras é o fato de que ambas são marginalizadas pela tradição judaico-cristã, uma vez que fogem às suas convenções político-religiosas, além de serem mais próximas de uma cosmovisão marcada pelo elo entre o humano e o mundo natural, o que alimenta os versos nos quais há a revolta da natureza (“o mar avança”, “coiotes atacam”, “a brisa esfolia”, “o sol mergulha/ num ocaso de trevas”, “o mar bravio espanca as/ escarpas”, “o céu cobriu-se com/ um manto de nuvens”).

Os inimigos nomeados (as marquises dos bancos – metonímia para aqueles os banqueiros –, os pastores, os credores, descritos como “pilantras”, “larápios”), contra os quais se insurgem os elementos da noite (não só os exus e as bruxas, mas também os centauros, os gângsteres, os piratas), são na e pela noite confrontados (“pilantras se ferram/ na noite dos horrores, ferve no interno/ o sangue dos larápios”). Vale destacar que a figura do “exu”, segundo a tradição iorubá, é designado como orixá da comunicação, sendo responsável pela mediação entre homem e divindade, espaço limiar assumido pelo eu lírico de muitos poemas de Assunção, que busca o encantamento da vida em detrimento ao desencantamento das mídias. Não por acaso, ambos os poemas apresentam a ruptura, via corte ou desligamento (“os cabos/ das tevês estão cortados” e “agora todas as tevês/ estão desligadas”), do contato com a televisão, símbolo da alienação promovida pelas novas tecnologias na primeira década do século.

O promoção de tanto caos – que também aparece em “A noite das bruxas”, adotando uma estética mais próxima ao surrealismo (como pode ser observado, por exemplo, nas imagens: “navios fantasmas/deslizam na bruma, agora escuto/ os blues das baleias”, “cavalos escapam do curral/ das sereias”, etc) – não tem como objetivo uma violência arbitrária, mas uma espécie de vingança, como vimos ao longo da argumentação, que parece ter como resultado um novo começo, alheio às normas e à tristeza da antiga configuração: “todas as leis/ estão revogadas, não resta nem sombra/ da triste cidade”. Vale destacar que essa nova forma de existência é reforçada pelas imagens surrealistas, que contribuem para a desautomatização do olhar, e provocam, pela estranheza de sua forma, uma espécie de reinvenção do mundo.

Em suma, o conflito da noite parece ser fundamental para a possibilidade de um novo começo, em que a memória dos vencidos é vingada e, assim, pode-se, de fato, vislumbrar um novo mundo, uma utopia. Esse movimento de calma após a tempestade, que é anunciado desde a epígrafe de *A voz do ventríloquo* (“O pior dos temporais aduba o jardim”, fragmento da canção de Sérgio Sampaio), é reforçado pela quinta noite do diário do ventríloquo, seção imediatamente posterior à apresentação dos poemas supracitados, na qual, nos últimos versos do poema em prosa, lê-se: “*No pain. No war. No sadness. Just violet pills. And my doctor says I’ll be alright*”⁴².

⁴² Tradução nossa: “Sem dor. Sem guerra. Sem tristeza. Apenas pílulas violetas. E meu médico diz que ficarei bem.”

5.3. Eternidade vs. Perenidade

Como observa Pinto no prefácio do livro *Risca Faca* (Assunção, 2021, p. 6), Assunção se vale, em um dos seus poemas, do provérbio latino *ars longa, vita brevis*, uma retomada significativa na medida em que o poeta adota, como uma das linhas de força da sua poética, a reflexão sobre a possibilidade de eternidade da arte em contraste com a perenidade da vida. Os dois pólos desse conflito bem sedimentados pela tradição, no entanto, são revolvidos por Assunção, que parece transitar titubeante entre eles, como mostra o poema “Armadura em carne mole” (Assunção, 2012, p. 72):

deus me salve da idade madura,
e me sirva o que passa, a brisa
que perdura, gesto escrito com
brasa, pintura além da moldura,
deus me salve, não me serve, o
amarelo que logo apodrece, a boca
coberta de musgo, não é isso
que almejo, os cravos de Cristo, o fraco
pulso do amortecido, persigo
o que persiste, no ontem,
no quando, no não-sei-onde, um
texto-percevejo, traça que rói
a couraça, torre de onde avisto
e percebo, o não-visto que sempre
provo, quanto menos prosa
trovo, a língua que travo
trinca, recolho vida em verso, e
transmuto treva em rosa

Estruturado em uma única estrofe de 18 versos – como se não houvesse espaço para segmentações, resultado de uma urgência em dizer, talvez pela consciência da fugacidade do tempo – o poema instaura um paradoxo desde os versos iniciais: “deus me salve da idade madura/ e me sirva o que passa, a brisa/ que perdura [...]”. A contraposição entre o passageiro e o durável, elementos dos quais o eu poético deseja se servir, parecem rimar, ainda que por linhas tortas, com o título do poema “Armadura em carne mole”, imagem que sobrepõe brandura à rigidez, de modo a forjar, com a urgência de uma brasa que precisa ser direcionada, o gesto de escrever.

Se os versos subsequentes apontam para uma adesão completa do rechaço ao perene, as figuras da traça e do percevejo, reivindicadas pelo eu poético, no entanto, criam um ponto de inflexão em relação à tomada de partido nessa dicotomia. Esses animais minúsculos, que evidenciam a perenidade da matéria orgânica, com o seu movimento destrutivo, podem alcançar o núcleo do objeto, que parece ser lido, como procedimento poético, na depuração da língua e na sua transformação como substrato para a matéria do poema. Nesse sentido, não

deixa de chamar à atenção certa proximidade estabelecida pelo eu poético entre essas figuras que estão no limiar entre a superfície e o núcleo, o fim e o início, como no caso dos vermes em “Vovó devia ter avisado” (Assunção, 2012, p. 81):

tarde demais, tarde demais, a prometer que jogava ovos
podres nos travecos putas e camelôs das calçadas
de Copacabana descobriu que o carro zero
os contatos descolados o duplex quitado
e a convivência com celebridades não
impediriam o almoço dos vermes
no Cemitério do Caju

Nesse poema de apenas sete versos – cuja forma diminuta parece emular o corpo quase invisível desses seres, bem como o movimento de descenso da figura que protagoniza o poema – a impossibilidade de escapar da morte aparece, mais uma vez, como uma espécie de vingança frente à pretensão de soberania sociofinanceira da “prometer” – evidenciada pela enumeração dos elementos possuídos: “carro zero/ os contatos descolados o duplex quitado/ e a convivência com celebridades”, cuja aglutinação resultante da ausência de vírgulas reforça a ideia de acúmulo por meio do qual essa figura esbanja poder – e da sua falta de ética – “a prometer jogava ovos nos travecos putas e camelôs das calçadas/ de Copacabana”. Cabe destacar que tanto a construção negativa dessa figura, quanto a sua ruína são arquitetadas pelo eu poético. No que tange a sua decadência, ela é prenunciada no verso inicial, cuja repetição da expressão “tarde demais” somada à metáfora da morte “não/ impediram o almoço dos vermes/ no Cemitério do Caju”, adquirem uma dicção irônica, vingança do e pelo poema.

Em tom de escárnio, o poema faz lembrar, novamente, a perenidade da vida, adicionando-se à impossibilidade de contornar a morte pela futilidade dos bens e das relações. A poética de Assunção retoma, constantemente, a certeza da morte, a fim de chamar a atenção para a vida. Não à toa, a insistência nesse tema aparece, inclusive, em alguns títulos de seus poemas, como em “A vida passa pela janela de um trem” (Assunção, 2012, p. 71) – em que a brevidade da vida é comparada com a captura visual do aceno de um passageiro em um trem em movimento, ou, com o tempo de reprodução de um filme em uma sessão de cinema: “e na última janela a vida passa e acena,/ chapéu de flores, sorriso nos lábios, por detrás do vidro, a límpida face,/ nos convidando pra próxima sessão de cinema” – ou em “A vida é uma só” (Assunção, 2021, p. 27) – em cujos versos finais o poeta conclui: “mas quando a lua lunesciente/ engole a paisagem/eu bebo a brisa e sei que isso é só a vida/uma vida só”.

É preciso destacar, entretanto, que a consciência acerca da perenidade da vida não impede a busca pela eternidade, ou, ao menos, a possibilidade de projeção da obra e de seu

autor para além de seu tempo de existência terrena. A arte, lida em sentido amplo, isto é, não apenas como poesia, é percebida, como já dissemos anteriormente, como grafia do instante. Em seus poemas, sobretudo em *Risca Faca*, que apresenta uma seção denominada “Retratos”, Assunção elege, resgata e relança algumas figuras históricas e artísticas, de modo a vivê-las e revivê-las pelo e no poema, como em “Blind Willie Johnson” (Assunção, 2021, p. 57), no qual a figura e os versos do guitarrista de blues gospel ressoam:

a voz rascante
de um negro cego e pobre

soando
no lado de fora

de uma pequena igreja
em beaumont

*i want somebody
to tell me*

*answer
if you can*

*i want somebody
to tell me*

*what is
the soul of a man*

De forma semelhante, em “Juvenal Pereira” (Assunção, 2021, p. 72), Assunção resgata a potência dos cliques do fotógrafo mineiro que dá nome ao poema, enfatizando, pela rapidez dos versos – derivadas de seu tamanho curto e de suas contínuas segmentações, que, ao invés de interromper o fluxo, lançam o leitor em um impulso para a próxima imagem – a brevidade da cena capturada pelo olhar e pela câmera, de modo a servir como metonímia para a própria vida:

o olhar atento
se demora

no instante
que já foi embora

olho no olho
a vida é rápida

a cena muda
a foto capta

não a dança
mas a música

o clima
 fina névoa
 de cigarro
 (algo
 em silêncio
 sobrevoa)

Se a arte é capaz de capturar o instante – e, talvez, como mostra o poema anterior, mais do que apenas capturar, ao ser lançada para a posteridade, a imagem flagrada pode ser revivida de novas formas, rearticulada por um novo olhar – tal possibilidade de captura é instável, ao menos em um dos sentidos, na sua projeção para tempos futuros, uma vez que foge ao controle do artista essa decisão. A incerteza do impacto futuro (e, até mesmo, presente) das obras configura-se como uma das preocupações de Assunção, o que se reflete na adoção de eu líricos oscilantes: ora convictos da eternidade da arte, ora duvidosos dessa mesma capacidade, como em “Arthur Rimbaud” (Assunção, 2021, p. 54):

sumir aos poucos
 estrela decadente
 no céu da Rússia
 no inferno de Dante
 no deserto da Abissínia
 ou no sertão do crato
 que droga, que saco
 lento destino triste sina
 melhor sumir de vez
 sem deixar rastro⁴³

O impulso de “sumir de vez/ sem deixar rastros”, no entanto, é frustrado pelo próprio poeta, que, ao grafar a sua insatisfação em forma de poema, contribui para perpetuá-la. Essa afirmação, que projeta uma voz no cume da sua indignação, assume outro formato no poema “Declaração de bens” (Assunção, 2012, p. 9), que relê, de modo mais ponderado, a questão:

talvez cinco ou seis destes poemas
 prosperem na eternidade
 talvez mais, talvez nenhum

⁴³ Neste poema, embora a figura anunciada pelo título remeta ao poeta Arthur Rimbaud, podemos identificar alguns ecos da dicção da poesia de Leminski, sendo alguns eles: a escolha da concisão e da simplicidade dos versos – ao mesmo tempo em que se vale de um repertório erudito, remetendo a figuras da tradição literária, como Dante –, o uso de um humor irônico permeado por expressões coloquiais (“que droga, que saco”), a criação e a valorização de contrastes (“no céu da Rússia / no inferno de Dante”) e uma certa melancolia existencial, especialmente acentuada nos últimos versos (“melhor sumir de vez / sem deixar rastro”).

já o esquecimento será eterno

exceto o instante, este istmo, este agora
que se grafa na pele, na palma, na pálpebra
e se esgarça no mar do espanto

Síntese dessas discussões, “Declaração de bens” traz, desde o seu título, a contraposição entre o peregrino e o eterno, especialmente no que tange à poesia. Frente à morte, o eu poético considera necessário declarar, e, assim, lançar organizadamente para a posteridade, seus “bens”, a materialidade que não se desfaz, ou, ao menos, cuja vida perdura mais que o seu dono. Nesse sentido, mostra-se significativa a posição do poema, no início do livro *A voz do ventríloquo*, pois antecede os diários que marcam o início das seções da obra, como uma espécie de testamento que se entrega antes dos bens: os poemas subsequentes.

Outro aspecto que chama à atenção, ainda derivado do título, é a simultânea presença entre escrita e oralidade, pois a atividade de declarar evoca uma voz, ainda que seja grafada em uma superfície de papel. Assim, os bens declarados possuem uma dupla faceta, concorde com o nome desta subseção, volátil e perpétua, pois, como lembra o aforismo latino: *verba volant, scripta manent*. Desse modo, se a escrita pode ampliar a longevidade do registro – uma vez que, diferentemente da fala, pode prescindir de outros mecanismos, como a memória exata daquilo que se teve contato – a sua ativa perpetuação é incerta, como veremos na análise do poema, pois, ainda assim, depende de seus leitores, exigindo que, em consonância com o nome da obra, ocupem o espaço do poema, manipulem o ventríloquo e ativem a sua voz.

Com a análise dos mecanismos do poema, podemos perceber que a incerteza, que se mostra na primeira estrofe, é anaforicamente reforçada pelo advérbio de dúvida “talvez”. No entanto, as aliterações em sibilantes, “talvez cinco ou seis destes poemas/ prosperem na eternidade/ talvez mais, talvez nenhum”, parecem prenunciar um novo estado, em consonância com o som que simula um sussurro, como se antecedesse, em crescente, uma grande enunciação. Essa hipótese parece se confirmar na estrofe subsequente, em que o eu poético apresenta uma mudança de tom: se, em um primeiro momento, o poema era dominado por um discurso de incertezas, agora, ele assume uma postura assertiva, marcada pelo advérbio “já”. Essa postura assertiva, por sua vez, embora pareça perpetuar o tom pessimista do poema, utiliza o pessimismo para combater a ideia de inércia: uma vez que estamos destinados ao fracasso, devemos, ao menos, tentar fracassar da melhor forma possível. Tendo em vista a efemeridade da vida (e, por extensão, a impossibilidade de fuga da morte), devemos perceber a importância do “instante”, do “agora”, que revela, em alguma medida, um lampejo de esperança, de utopia.

O momento presente, como aponta Assunção, perdura por meio da escrita, apresentada poeticamente no verbo “grafa”, que, por sua vez, estimula o envolvimento do corpo, perceptível no encadeamento dos elementos “pele”, “palma” e “pálpebra”, que, através da aliteração em “p”, reforçam esse impacto, na medida em que o emulam por meio do prolongamento oclusivo. Esse alongamento das percepções também é reforçado pelos signos eleitos, partes do corpo que evocam diferentes dimensões sensoriais, como a visão e o tato. Assim, os ecos sonoros dos termos parecem rimar com o “esgarçar” dessas sensações, cujas reverberações, se não as eternizam por completo, salvam-nas, por mais tempo, de sua perenidade imediata. Em termos gerais, este poema, além de sumarizar a questão desta subseção, é significativo também para o argumento que perpassa os diferentes momentos da dissertação, isto é, o fato de que Assunção evoca a matéria orgânica, visando resgatar a dimensão do sensível, nesse caso pela imanência do corpo.

Portanto, a reivindicação de Assunção pelo momento presente, pelo “agora” mostra-se um desdobramento do seu projeto poético-político em que a utopia não está em um horizonte inalcançável, mas deve ser construída e vivida no momento em que se luta. Com isso, o futuro não é descartado, tampouco a busca pela eternidade, a qual se apresenta como possibilidade no âmbito da arte. No entanto, tanto para a concretização dessa utopia imanente, quanto para a projeção posterior dos seus “bens” anteriormente declarados, é preciso o espanto, que deve ser apreendido desde o seu significado inicial, etimológico – do latim *expantavare* ⁴⁴(*ex-*: *fora*; *-pantavare*: ligado ao temor, medo) –, até a sua concepção mais contemporânea, como expressão de admiração. Em outros termos, é por meio da externalização do medo, o que pressupõe o conflito interno e externo contra os agentes que o provocam, que se faz possível lançar-se no espaço imponderável do futuro, sem excluir a noção de seu fim: é ao inclui-lo, que o gesto poético pode reconhecer o ciclo de sobrevivência da matéria que o compõe. Nesse sentido, a tensão entre eternidade e perenidade também pode ser lida como um modo de elaboração do discurso poético de Assunção a propósito da própria destinação da poesia: se o horizonte de expectativas da força poética torna-se indefinido ou insustentável, são pelas figuras negativas da corrosão, do desaparecimento e da degradação que o poema pode vir a se constituir como um “acontecimento” que expande o seu instante e faz sobreviver o seu legado como uma herança lançada aos pósteros.

⁴⁴ Etimologia disponível em: [espanto | Palavras | Origem Da Palavra](#). Acesso dia 06 de fevereiro de 2024.

6. Poema

6.1. O lugar do poeta e do poema

A poesia de Assunção está marcada pela reflexão sobre as questões políticas de seu próprio tempo, bem como das condições que conformam o presente – como vimos, especialmente, na primeira seção do capítulo anterior, denominada “Contemporâneo” –, o que inclui um olhar atento ao lugar ocupado pelo poema e pelo poeta na contemporaneidade, haja vista a postura de indissociabilidade, reivindicada pelo autor, do poético e do político. Assim, uma das linhas de força de sua obra é a avaliação e a reavaliação da linguagem e do papel social desempenhado por aquele que a constrói, o que se traduz na quantidade expressiva de metapoemas presentes em seus livros, de maneira a assinalar o seu aparente esforço de investigar o *valor* da poesia no universo em que se insere. Esse exercício reflexivo é apresentado diretamente nos últimos versos de “Economia de Mercado” (Assunção, 2021, p. 37-38):

meio quilo de cerejas, uma lata
de salsichas, uma garrafa de cerveja,
dois quilos de linguiça,

duas dúzias de tomates, um quilo
de picanha, uma barra de chocolate,
cem gramas de maconha,

uma garrafa de vinho, um litro
de leite, uma peça de toucinho,
uma lata de azeite,

um vidro de azeitonas, um terno
de tergal, um frasco de acetona,
um tubo de creme vaginal,

uma garrafa de tubaína, um maço
de marlboro, um grama de cocaína,
duas barras de ouro,

dois quilos de batatas, uma bacia
de abacate, um passeio de fragata,
três pés de alface,

uma panela de pressão, cem gramas
de muçarela, cinco quilos de feijão,
meio metro de flanela,

uma caixinha de mentex, uma lata
de aveia, um pacote de jontex,
um saco de areia,

um DVD pirata, uma pizza
de calabresa, um anel de prata,
um pudim de sobremesa,

uma xícara de louça, uma caixa
de maisena, tudo vale alguma coisa
qual o preço de um poema?⁴⁵

O poema enumera uma série de itens banais – salvo poucos momentos em que alguns desses itens geram um pequeno estranhamento por destoar do caráter ordinário predominante – e essa recorrência é acentuada pelo ritmo do poema, que, ao propiciar certa estabilidade melódica, reforça, sonoramente, o caráter trivial dos produtos listados, os quais, ao serem enumerados, remetem a uma lista de compras. No entanto, os versos finais surpreendem por inserir uma comparação indireta entre mercadoria e poema, o que nos leva a questionarmos qual seria o elemento que os une. A provocação final, “[se] tudo vale alguma coisa, / qual o preço de um poema?”, incita a reflexão sobre o paradigma ao qual pertence a poesia, vista como inútil sob a lógica do mercado. Assim, o poema sintetiza o problema da poesia moderna: a incapacidade de adequação a uma noção de valor como mercadoria.

O acúmulo de itens listados em conjunto com título do poema “Economia de mercado” – expressão que se refere a um modelo econômico no qual a economia é controlada pela iniciativa privada, que maximiza o lucro e a oferta – parece denunciar alguns sintomas do sistema capitalista, que estabelece como norma o consumo desenfreado e a submissão de todas as coisas à lógica mercantil, aspecto socioeconômico criticado ao longo de todo o projeto poético de Assunção. A singularidade deste poema, entretanto, consiste no fato de colocar em questão a relação tensa entre a poesia e o sistema econômico capitalista nos mesmos termos dessa lógica econômica, isto é, sob os termos “preço” e “valor”.

Nesse poema, essas noções de “preço” e “valor” são relidas em uma ótica qualitativa, e não quantitativa. Em outras palavras, ao questionar “qual o preço do poema”, Assunção aponta para a dificuldade de se perceber a importância da poesia em uma sociedade que atribui valor apenas àquilo que é dotado de utilidade prática, o que contribui para uma

⁴⁵ Neste poema de Assunção, parecem ecoar os versos de “Não há vagas”, escrito em 1963, do poeta Ferreira Gullar. Neles, o autor denuncia a atenção menor que a poesia de seu tempo confere ao aspecto material da vida, aos itens de primeira necessidade para a sobrevivência do corpo: “O preço do feijão/ não cabe no poema. O preço/do arroz/não cabe no poema./Não cabem no poema o gás/a luz o/telefone/a sonegação/do leite/da carne/do açúcar/do pão”. Nesse sentido, a crítica do autor se cristaliza na imagem do poema fechado, em que “Não há vagas”, título-anúncio que reforça a crise social na medida em que impossibilita o acesso ao trabalho e à possibilidade de obtenção desses bens de subsistência. Em “Economia de Mercado”, a escassez não está presente na ausência desses itens de sobrevivência, que são enumerados em abundância pelo poema, mas, sim, na aparente falta de importância de bens imateriais que possibilitam, mais que a sobrevivência, o enriquecimento da vivência subjetiva, dentre eles, o poema. Desse modo, em prol do capitalismo, ambos poemas parecem denunciar que, nessa “Economia de mercado”, a lógica da escassez, para aqueles que não pertencem entre a minoria rica, perpetua-se, material e imaterialmente. Frente a esse gesto reducionista, no entanto, os poetas persistem em sua luta pela abundância, o que passa, necessariamente, pelo atendimento das necessidades primárias, sem, porém, limitar-se a elas.

situação de impasse em relação à figura do poeta, uma vez que os seus esforços de criação parecem ser previamente rechaçados em razão dessa mesma lógica. Nos termos de Candido em seu conhecido ensaio “O direito à literatura” (1995, p. 173), a poesia (e a literatura, em geral) não é tida na nossa sociedade como “bem incompressível”, isto é, indispensável e inalienável ao direito humano (como alimento, casa e roupa) em contraposição a itens supérfluos (como cosméticos, enfeites), os quais são nomeados pelo autor como “bens compressíveis”. Como o crítico literário aponta, a definição do que cada sociedade atribui como prescindível ou imprescindível é variável, sendo influenciada por diversos fatores de ordem social:

Certos bens são obviamente incompressíveis, como o alimento, a casa, a roupa. Outros são compressíveis, como os cosméticos, os enfeites, as roupas supérfluas. Mas a fronteira entre ambos é muitas vezes difícil de fixar, mesmo quando pensamos nos que são considerados indispensáveis. [...] O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra. (Candido, 1995, p. 173)

Em consonância com Candido, nesse poema provocativo Assunção estimula o leitor a pensar sobre a definição de “compressibilidade” e “incompressibilidade”, o que necessariamente exige uma mirada excêntrica ao paradigma econômico, que perceba valor também no que se afasta de uma lógica utilitarista e de consumo. Assim, o poema sintetiza uma das principais reivindicações do projeto poético de Assunção: a poesia como direito⁴⁶ e o poeta como agente fundamental da vida social, pois, como nos lembra Candido (1995, p. 173-174):

[...] são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão, etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer, e por que não, à arte e à literatura. (Candido, 1995, p. 173)

⁴⁶ Cabe destacar que a relação entre poesia e justiça está presente em toda a obra de Assunção, podendo ser percebida na encarnação da figura do justiceiro pelo eu poético – que se mune de violência para combater a violência sofrida –, no desejo de combater as instituições que propagam a injustiça social, financeira e intelectual e na volição de tornar público os saberes, pois os considera ferramenta de emancipação do sujeito, e busca torná-los públicos por meio de seu trabalho poético. Como exemplo, sobretudo em relação ao caráter combativo em prol dos vencidos assumido pelo eu poético, podemos tomar o poema “Orfeu no Quinto dos Infernos” (Assunção, 2012, p. 50), cuja análise encontra-se no artigo “As reminiscências órficas na figura do poeta: análise de ‘Orfeu no quinto dos infernos’, de Ademir Assunção”, publicada na *Revista Mosaico*, em 2021, e disponível em: As reminiscências órficas na figura do poeta: análise de “Orfeu no Quinto dos Infernos”, de Ademir Assunção | Valandro | MOSAICO (unesp.br). Acesso em: 01 de outubro de 2024.

A exposição dos abusos do capitalismo e uma certa “decadência linguística” que a poesia assume também são temas presentes em “Na cova dos leões” (Assunção, 2012, p. 21). Desta vez, no entanto, salientando outro motivo frontalmente criticado pelo poeta: a fusão, um tanto herética, do dinheiro e da religião, isto é, o capitalismo na chave dos mercadores do templo:

após sete dias e sete noites de intensas
torturas psíquicas nos subterrâneos da seita
capitalismo transnacional do oitavo
dia de glória onde pastores viciados em jogos
de dados e executivos de grandes corporações
praticavam a arte da extorsão do estelionato
e do entretenimento cultural o domador-de-leões
paulo de tharso escreveu em sua epístola
aos que ainda não abandonaram o barco e insistem
em beber sozinhos no canto mais escuro
do balcão

“de costas pra deus
de frente pro caos”

e no nono dia fez-se o verbo, e o verbo
virou verborragia, palavras inúteis,
sílabas apenas sílabas, letras,
desenhos, grafias

Outra vez em diálogo com o texto religioso, ou com certa oralidade religiosa, esse poema configura-se como uma espécie de pregação às avessas, na qual a conversão não é passe livre para a glória eterna, mas o sistema religioso parece apontar para a sua própria ruína, calcada nas heresias e imoralidades que o estruturam. Elementos que retomam as narrativas religiosas aparecem desde o título do poema, que resgata o caráter invencível de Daniel, personagem bíblico que, segundo a mitologia judaico-cristã, caracteriza-se pela sua indestrutibilidade, pois, mesmo ao ser lançado na cova dos leões, não é devorado e sobrevive de forma milagrosa. Essa invencibilidade, no poema, aparece em dois momentos distintos entre si: no primeiro, associado à paródia representada em: “seita/ capitalismo transnacional/ do oitavo dia de glória”, que se apropria da narrativa religiosa e a transforma em “entretenimento cultural”; no segundo, ligada à figura de “paulo de tharso”, qualificado como “domador de leões”, que, pelo discurso proferido na continuação, opõe-se às “torturas psíquicas” levadas a cabo pelo sistema econômico.

Frente à adesão da dicção do discurso religioso, ainda que modificado, por essa “seita” – vale lembrar a emulação da estrutura da criação no mundo presente em Gênesis capítulo 2,

versículo de 2 a 3⁴⁷: “após sete dias e sete noites...”– o profeta expõe a sobreposição do econômico ao religioso, postura que justifica o cenário caótico apresentado: ““de costas pra deus/ de frente pro caos””, sentença que retoma a primeira noite do diário do ventríloquo: outra vez, há o abandono do homem, não mais pela Poesia como personagem, mas, sim, pela religiosidade, a fim de atender aos interesses econômicos. Cabe destacar que essa atmosfera caótica, que pode ser lida como distópica, reaparece na primeira estrofe do poema “Última liquidação”, cujas imagens descritas apresentam um cenário obscuro e sem perspectiva: “quase mais nada a dizer/ a não ser os súbitos lumes/ dessas luas opacas, cabeças/ de bonecas destroçadas,/ clarões de nenhum lugar em chamas/ na noite escura”. (Assunção, 2012, p. 76)

Apesar de salientar a captação de todas as esferas de sociabilidade humana pelo capitalismo (ou, talvez mais precisamente, a partir disso), o poema se encerra com a performance da dissolução da linguagem. Após a glória “do capitalismo transnacional”, o verbo nada mais diz e se desfaz em uma gradação que conduz à incomunicabilidade, à *inania verba*⁴⁸: “e no nono dia fez-se o verbo, e o verbo/ virou verborragia, palavras inúteis,/ sílabas apenas sílabas, letras,/ desenhos, grafias”. As linhas finais de “Na cova dos leões” parecem ressoar nos poemas “Última liquidação” e “Flash”, em especial em seus últimos versos, respectivamente: “sílabas caídas, penduradas, frases/ que não dizem nada, ante o rugir das labaredas/ e o cheiro de gasolina queimada” (Assunção, 2012, p. 76) e “quando palavras não dizem/ mais nada/ e tudo o que resta é uma ode ao silêncio” (Assunção, 2012, p. 44)

Cabe mencionar que, apesar de reiterar um possível esgotamento da linguagem, o esforço para defini-lo de diferentes maneiras parece contradizer a sua afirmação inicial. O último verso citado, por exemplo, embora afirme que a única coisa restante é uma “ode ao silêncio”, constitui-se, formalmente, como o verso mais longo do poema. Assim, nesse ponto limiar de tensão parece se encontrar a poesia de Assunção: à beira do esgotamento, o eu poético se afasta para aproximar-se novamente.

Nesse sentido, um aspecto que chama a atenção na obra de Assunção é a oscilação do discurso sobre a potência da poesia e do poeta, que ora são descritos como imbatíveis, ora como quase mortos. Essa duplicidade aparece em “Na cova dos leões”, especialmente na figura de Paulo de Tharso: se, no texto poético, a personagem bíblica atesta a impossibilidade de escapar do caos sob o paradigma econômico, falhando com seu objetivo enquanto propagador da fé, evidencia-se a sua coragem, tal qual um domador de leões, ao verbalizar o

⁴⁷ Para consulta desse fragmento, recorremos à tradução da Bíblia Sagrada de João Ferreira de Almeida, denominada: *A BÍBLIA SAGRADA, contendo o Velho e o Novo Testamento*, publicada em 1864.

⁴⁸ Expressão latina que remonta à *Eneida*, de Virgílio, e significa “palavras vazias”. Também é o nome de um poema de Olavo Bilac, no qual o poeta manifesta a dificuldade de expressão pela língua.

que parece não ser passível de verbalização dentro dessa lógica. É preciso lembrar que o apóstolo é aquele que penetra o “campo inimigo” para espalhar a palavra. Assim, ainda que os últimos versos do poema apontem para uma dissolução da linguagem, a voz do profeta-poeta convida-convoca a remontá-la, não da mesma forma como antes, mas devolvendo a capacidade criadora do verbo, que remonta, segundo a tradição, à criação do mundo por Deus⁴⁹.

De forma semelhante ao poema anterior, “Tô fraco tô fraco tô fraco”⁵⁰ (Assunção, 2021, p. 26), como o próprio título deixa entrever, captura o momento de enfraquecimento do eu poético –ou, mais precisamente, da sensação de enfraquecimento vivida por ele–, focalizando o cenário em que se encontra e a busca por outro lugar:

O caminhar é lento o ar está pesado
A brisa não tremula o corpo quase afunda
O mar de todo dia invade o barraco
A lama e o lodo já vêm batendo na bunda

Nenhum aviso bom num riso franco
O rio desagua mágoa e torto espanto
Galinhas de Angola ciscam no terreiro
Nas redes sociais troveja o berreiro

Tô fraco fraco fraco fraco fraco
A alma anda tonta o pulso quase para
Nem Deus encontra o fio no falatório
Nem o Diabo sana o insano sanatório

São tantas as mentiras no whatsapp
No face instagram jornal rádio tevê
Todos ouvem falar e ninguém vê
Os índios mortos na caçamba da picape

Os carros não avançam na avenida
As cartas já marcadas antes da partida
Não há mobilidade dança sorte ou som
Lanço ao mar o barco a proa a quilha

⁴⁹ A linguagem divina como potência criadora é explorada no ensaio benjaminiano “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. Em síntese, a diferença da linguagem divina para a humana é que a primeira cria ao nomear e a segunda, limitada à veiculação do sopro divino, sem, no entanto, constituir-lo primariamente, apenas nomeia o que já existe.

⁵⁰ Este poema parece aludir ao texto poético musicado “A galinha d’Angola”, de Vinicius de Moraes, presente no livro infantil *A arca de Noé*, de 1970, no qual se leem os versos: “Coitada, coitadinha / Da galinha-d’Angola / Não anda ultimamente / Regulando da bola / Ela vende confusão / E compra briga / Gosta muito de fofoca / E adora intriga / Fala tanto / Que parece que engoliu uma matraca / E vive reclamando / Que está fraca”. A protagonista da canção, assim como o eu poético de Assunção, encontram-se em um cenário caótico, confuso, em uma vida de excessos – no caso particular da galinha, de comida, de bagunça, de caca, de reclamação, aspectos em alguma medida partilhados pelo no cenário poético descrito por Assunção, em que o excedente advém, em grande medida, das redes, pois ainda que certas confusões sejam criadas externas ao mundo virtual, nele ganham um novo contorno, que as amplia. Nesse constante ruído, soma-se o do lamento quase inevitável – instintivo, animal– “tô fraco”, que, se, por um lado, revela as influências dessa desmesura de violências, por outro lado, transforma-se em mais um ruído, que, ao se transformar em mero barulho, ao mesmo tempo, abafa a reclamação e amplifica a incompreensão.

Quem sabe a saída seja aquela ilha

Tô fraco fraco fraco eu sei bem fraco
 É certo um pouco triste um tanto breaco
 Ainda não leio os sinais desse idioma bronco
 O sol não entra nas sombras desse buraco

Todos os filhos meus judeus ateus
 Palestinos tupis nagôs também os teus
 Me pedem uma opinião sobre esse caos
 Exigem um remédio para aliviar a dor
 Assim como se eu fosse o anjo salvador

Aurora boreal floral acupuntura
 Nada sutura essa ferida aberta
 Invoco proteção acendo a vela
 Pra mim pra ti pra nós nessa fundura
 E peço aos céus que se refaça a luz
 Com a invisível linha que faz a costura

As duas primeiras estrofes –marcadas por imagens que remetem à imobilidade, à falta de esperança e ao afogamento: “ar pesado”, “brisa não tremula”, “corpo quase afunda”, “mar invade o barraco”, “nenhum aviso bom”, “rio deságua mágoa”, “torto espanto”– caracterizam o cenário claustrofóbico em que o eu poético está imerso, o que explica seu estado de falência, percebido nos versos da terceira estrofe: “Tô fraco fraco fraco fraco fraco/ A alma anda tonta o pulso quase para”. Vale lembrar que essa atmosfera de cansaço e descrença também converge com os versos iniciais de “Flash”, nos quais se lê: “ilhas/ ilíadas, olhares/ vozes no murmúrio macio/ das madrugadas, passos/ na areia do tempo, pessoas/ que se cansam de cruzar/ os desertos, ou desistem/ de acender seus incensos”.

A emulação do som da Galinha-d’angola configura-se como um esforço do eu lírico para se fazer ouvido frente aos ruídos das mídias (“whatsapp”, “rádio”, “tevê”), cuja profusão e a mescla de vozes impossibilita o entendimento, gerando apenas um tumulto sonoro–“Nem Deus encontra o fio no falatório/ Nem o Diabo sana o insano sanatório”. Trata-se, no entanto, menos de uma confusão do que de um projeto, uma vez que a circulação de informações (ou, talvez, a tomada de posição frente a elas) é sempre parcial, como expõe o eu poético ao fazer menção ao assassinato dos povos nativos (“Todos ouvem falar e ninguém vê/ Os índios mortos na caçamba da picape”).

Apesar do cenário claustrofóbico, que parece ser impossível de ser superado (“As cartas já marcadas antes da partida/ Não há mobilidade dança sorte ou som”), o eu poético, embora um “pouco triste [e] um tanto breaco”, em um gesto de esperança, de busca por uma alternativa, por um outro ambiente, lança “ao mar o barco a proa a quilha”, afinal, “Quem sabe a saída seja aquela ilha”. Frente às solicitações de respostas e de pontos de fuga (“Todos

os filhos meus judeus ateus/ Palestinos tupis nagôs também os teus/ Me pedem uma opinião sobre esse caos”), o eu poético é requerido, como uma espécie de engrenagem fundamental para o início de um processo diaspórico, em busca de um espaço que possibilite a vida (“Exigem um remédio para aliviar a dor/ Assim como se eu fosse o anjo salvador”). Embora pareça se inclinar a um discurso pessimista, no qual afirma que “Nada sutura essa ferida aberta”, tal como um xamã pela sua comunidade, o eu poético invoca a proteção acendendo “a vela/ Pra mim pra ti pra nós nessa fundura”, e, novamente, clama pelo poder transformador da linguagem, da capacidade de erigir novos mundos: “E peço aos céus que se refaça a luz/ Com a invisível linha que faz a costura”.

Em “Como ela é” (Assunção, 2021, p. 29), sobretudo na primeira e na terceira estrofes, o eu poético evidencia, assim como no poema anterior, as expectativas de encontro de uma solução (de uma tradução) pelo poema (no poema). Como uma espécie de resposta prévia a esse anseio (que se desdobra em mais incertezas), há, no primeiro verso, novamente a marca da arbitrariedade, presente na expressão “nem todo dia encontramos”, que adquire um tom melancólico ao longo do poema, especialmente no verso final, no qual se conclui: “tantos dias de glória pra só morrer a míngua”:

nem todo dia encontramos
algo que nos traduz, lâmpada
de aladim, no fim do túnel luz

leve asa, brasa breve, mar bravio,
velas rompidas na tempestade atroz,
rasante de gaivota, fome de albatroz

uma ilha utópica pra descansar
os ossos, miragem que seja, água
limpa, açude, gosto de cereja

digo a mim mesmo um outro nome
penso o que não penso em outra língua
tantos dias de glória pra só morrer a míngua

A aparente melancolia não inibe, porém, a capacidade de projetar saídas, de “lançar uma garrafa ao mar”, o que pode ser percebido na insistência, ao longo do poema, de imagens cuja natureza permite a ruptura (ainda que provisória, breve e mágica) da dureza do real (podemos citar: a “lâmpada/ de aladim”, o “túnel luz”, “uma ilha utópica para descansar/ os ossos”). Cabe destacar que a possibilidade de imaginar escapes, presente nas imagens anteriores, ao contrário do que pode parecer em um primeiro momento, não se confunde com um delírio fantasioso do eu poético, como uma “fuga da realidade”, mas se ampara nela, na medida em que reconhece as suas limitações –como expõe o primeiro verso e o título do

poema, cujo verbo ser no presente do indicativo aponta para um traço inerente desse sujeito, que não se nomeia no poema, mas que pode ser lido como a poesia ou a própria vida— e procura alternativas à altura das grandes limitações impostas pelo “real”.

Outro mecanismo de enfrentamento da hostilidade do “fora do poema” é a reivindicação de uma “natureza poética” igualmente dura, o que conduz à leitura do poema e do poeta como espaços de resistência frente ao embrutecimento. Esse movimento de endurecimento do texto poético pode ser percebido na segunda estrofe do poema, “leve asa/ brasa breve, mar bravio,/ velas rompidas na tempestade atroz/ rasante de gaivota, fome de albatroz”, em que há uma gradação imagética do suave ao brutal.

De modo distinto, no poema “x” (Assunção, 2021, p. 36), essa brutalidade ganha protagonismo poético. Vejamos o poema:

um poema duro
como diamante

breve
como flor da noite

explosivo
como dinamite

fatal
como um haraquiri

certeiro
como um cruzado

de muhammad ali⁵¹

Nesse poema, há o predomínio da forma breve: as estrofes em dísticos e os versos são concisos, limitando-se a, no máximo, dois versos e três palavras, respectivamente. Essa forma sintética coincide com a proposta do poema - “duro”, “breve”, “explosivo”, “fatal”, “certeiro”, cujos termos evocam-situações de velocidade, de perigo e combatividade. A estrutura do poema é delineada pelo uso da comparação direta, sendo o “poema” o objeto a partir do qual se estabelece a comparação.

⁵¹ Os últimos versos deste poema parecem fazer alusão à canção “Um índio”, de Caetano Veloso (1976), presente no álbum “Bicho”, mais especificamente ao verso: “Virá impávido que nem o Mohamed Ali”. Cabe destacar que a maneira de perceber o indígena parece ser convergente entre Caetano e Assunção, isto é, como uma figura à frente do seu tempo “Mais avançado que a mais avançada / Das mais avançadas das tecnologias”, que pela ótica da modernidade, tem seus conhecimentos e sua existência subjugados, mas que “Surpreenderá a todos, não por ser exótico/ Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto/Quando terá sido o óbvio”. Os indígenas são alçados pela poética de Caetano e Assunção à condição de profetas do caos e os seus saberes como possíveis “discos voadores” – para usar a metáfora de Caetano (“Do objeto, sim, resplandecente descera o índio”) – que, se não são capazes de proporcionar a fuga desse cenário apocalíptico, podem deslocar a perspectiva, de maneira a manter viva a possibilidade de encontrar uma saída.

O verso inicial, “um poema duro/como um diamante”, parece evocar a voz drummondiana, especialmente de seu soneto “Oficina irritada”, do livro *Claro Enigma* ([1951] 2022), cujos versos iniciais são “quero compor um soneto duro/ como poeta algum ousara escrever”. Em “ $\aleph$ ”, Assunção, devora esse desejo drummondiano, ainda que não sob a forma de um soneto, e o transforma em ação, convocando o leitor a adotar uma postura igualmente ativa, haja vista o título do poema, símbolo que evoca ser decifrado.

Uma das possíveis leituras para o símbolo “ $\aleph$ ”⁵² é a de que ele faz menção à primeira letra do alfabeto hebraico, denominada “alef”, que tem como traço definidor a ideia de princípio, de divindade e de força, pois, além de marcar o início do alfabeto, é também a primeira letra da palavra “Deus” em hebraico. Essa leitura, além de corroborar semanticamente as imagens de potência do poema, reforça a tese do caráter demiúrgico do eu poético de Assunção, aspecto trabalhado no subcapítulo “Vozes”, e, ao fazer isso, evidencia a concretização do desejo drummondiano: o poema de Assunção mostra-se um “claro enigma”, cuja análise, na medida em que revela, cria novos espaços ocultos.

Como observa Roquette Pinto no prefácio de *Risca Faca*, o poeta, “pela alquimia do verbo” (Assunção, 2021, p. 7), transforma o diamante em dinamite, a força da palavra em potência de luta. Essa volição transformadora aponta para a indissociabilidade, como já vimos anteriormente, da política e da poética na obra de Assunção. Em outros termos, o poeta posiciona-se, mais uma vez, em prol dos subjugados, ainda que não se conforme a essa posição, e veja, por meio da luta poético-política, uma possibilidade de impacto artístico-social. No entanto, se o poema é alçado à condição de *arma* com a qual combate seus inimigos, os vencedores, o seu impacto é breve, tal qual a brevidade da vida, cujo tema exploramos no capítulo anterior. Dito de outro modo, o poema pode ser comparado às imagens que ele próprio evoca: a explosão da dinamite, a breve flor da noite, a fatalidade quase instantânea do haraquiri e a rapidez do cruzado de Muhammad Ali, que evidenciam como a possibilidade de atuação é um lampejo, e, por essa razão, deve ser precisa, letal.

É após esse gesto “certo” que se pode vislumbrar a suspensão do tempo, a capacidade de captura do instante possibilitada pela poesia. Em termos formais, esse espaço suspenso apresenta-se no uso de um único monístico ao fim do poema, depois do golpe. Nesse “cruzado”, movimento emulado pelo cavalcamento dos versos, parece haver a síntese do projeto poético de Assunção: luta-se, brutalmente, em busca de um movimento preciso, cujo impacto, assim como após um golpe, provoca, além da queda do adversário, um momento de

⁵² Mais informações sobre “ $\aleph$ ”: Alef $\aleph$ - A Primeira Letra do Alfabeto Hebraico | Curso de Hebraico (rudacruz.com). Acesso em 25 de janeiro de 2024.

congelamento no tempo, no qual se pode disfrutar de uma vitória, ainda que consciente da latência de um novo embate, assim que o oponente se levante.

Vale destacar que Assunção reivindica a figura do pugilista e a presença imagética de Muhammad Ali, que recebe, na seção “Retratos” do livro *Risca Faca*, um poema homônimo. Nele, a figura do eu poético funde-se à do lutador, destacando a sua resiliência frente ao conflito – “sou torto/ não a ponto de estar morto” e “derrubado/ saio da lona num zas trás” – e à vida – “me deprimos/ mas não rimo murro com rosa nem arrumo” (Assunção, 2021, p. 81). Em tom de ameaça e, ao mesmo tempo, de desafio, nos versos finais, o eu poético evoca o conflito: “tente socar a cara do cão de uma vez/ se for capaz” (Assunção, 2021, p. 81). Essa promessa de vingança e a sua concretização reaparecem, respectivamente, nos poemas “V de vingança” e “Orfeu no quinto dos infernos”, ambos de *IV*.

Em “V de vingança”⁵³, explora-se a ambiguidade da imagem do vento, que evoca a sensação de suavidade, de leveza e de invisibilidade – “v – meu nome é vento,/ passo sem ser visto/ aliso crinas, enlaço dalias, resisto, despisto” (Assunção, 2012, p. 83) – sem deixar, no entanto, de ser sagaz e violento quando considera preciso – “mas quando me enfureço/ derrubo muros, esmurro rimas, usinas, destruo/ São Paulo em chamas, caóticas esquinas/ o edifício da Fiesp em ruínas” (Assunção, 2012, p. 83). Essa contraposição de características, a um primeiro olhar, totalmente opostas, reforça a ambiguidade não só das figuras poéticas de Assunção – neste poema, encarnada pela figura do vento – mas também do projeto poético do autor, que, como Pinto observa no prefácio de *RF* (Assunção, 2021, p. 5-10), alinhava a delicadeza do zen à dicção caótica e violenta da cidade.

Nesse poema, não é diferente: posicionando-se, outra vez, em prol dos vencidos – o eu poético espalha e arrasa o acúmulo de riquezas: “espalho teu ouro, arraso tua herança”; além de se inserir em um meio artístico considerado no cenário urbano como marginal, o grafite: “e deixo inscrito em grafite no topo da torre do céu” – o vento, elemento recorrente na poesia oriental, assume uma face violenta, urbana, por meio da inscrição: “v de vingança”. Cabe destacar que os vários “v’s” se desdobram no poema de distintas formas: seja por meio do som fricativo, que antecipa o riscar de facas do livro quase dez anos posterior, ou por meio dos termos a ele associados ao longo do texto: “vento”, “vingança” e, também, com alguma liberdade, “verso” por meio da qual a fúria vingativa se concretiza.

⁵³ O poema parece aludir ao quadrinho homônimo, de 1977, escrito por Alan Moore e desenhado por David Lloyd. Assim como o eu poético de Assunção, o protagonista do quadrinho, “V”, também se encontra em um cenário ruído, uma espécie de futuro distópico, e o seu principal objetivo é a derrubada do Estado.

Em “Orfeu no quinto dos infernos”⁵⁴, partilhando de uma dicção semelhante em relação ao poema anterior, o eu poético também se descreve de forma impassível. A diferença, porém, reside no fato de que, para alcançar esse *status* de invencibilidade, a voz do poema precisa se submeter às profundezas infernais – “para saber quem eu sou, preciso descer até o inferno” – e, por meio do enfrentamento das criaturas que habitam esse espaço – “lá encontro o Homem do Nariz de Ferro/ o mais tenebroso dos internos”, “jogo pôquer com o rei das profundezas/ e com o escroque especialista em safadezas”, “vejo o velhaco encurralando a vil marmota/ e o desespero do banqueiro em bancarrota” – alcança o mais elevado grau de insuperabilidade, atingido após um processo de tensionamento dos limites – “e quando volto do inferno, quase em farrapos/ sou invencível [...]”.

Esse caráter inexpugnável, reforçado pelas imagens subsequentes – “[...] sou fogo sobre a relva”, “eu sou o matrimônio da luz e da treva”, “eu sou o barco e o barqueiro/ o alvo, a flecha e o arqueiro”, “eu sou a mandíbula do tubarão/ e o grito de dor do surfista”, “a mentira na manchete do jornal/ e a bomba do atentado terrorista”, “eu sou a faca que atravessa/ o peito do político traidor”, “e as ruínas queimadas do tempo/ do vigarista mercador” – explica-se, pelo poema, em razão de duas potências: a primeira, o autoconhecimento da dimensão infernal que lhe habita e que move a ação do eu poético; e, a segunda, o caráter órfico dessa voz poética, que resgata o limiar entre homens e deuses, elevando-o a uma posição mais que humana, além de reafirmar a potência da poesia, haja vista que o poder dessa figura mitológica está no seu domínio das artes, cujo encantamento, quase hipnótico, permite o acesso verdadeiro a uma alteridade, sobre a qual exerce uma força de afetação.

Embora consciente das limitações de um poeta de “carne e osso” – como nos lembra, mais uma vez, o poema “Auto-retrato” (Assunção, 2021, p. 91-92), que expõe o cansaço do eu lírico e a carência econômica: “cansado das batalhas/ e das festas”, “nada/ nas mãos”, “muito pouco/nos bolsos”, “exausto de guerras”, “velho, arqueado”, “o sapato/ todo furado” – o eu poético de Assunção não deixa de reivindicar a potência órfica da poesia, isto é, sua capacidade de produzir fissuras no outro – ou, talvez, escancarar as aberturas já existentes e penetrá-las –, de impactar a *polis*, aspecto frequentemente reiterado em nossas análises.

Para isso, no entanto, é preciso transformar, de modo contínuo, a linguagem; arejá-la, continuamente, devolvendo-lhe seu caráter vivo, o que parece ser possível apenas por um caminho descontínuo, pelas “linhas tortas” da poesia – vale lembrar que o traço definidor do

⁵⁴ Este poema foi detidamente analisado no artigo “As reminiscências órficas na figura do poeta: análise do poema ‘Orfeu no quinto dos infernos’, de Ademir Assunção” pela revista Mosaico em 2022.

verso é a dobra e a sua insubordinação a qualquer critério externo ao poema. Desse modo, a rebeldia do verso é, também, a rebeldia do poeta, que, apesar de tudo, segue: “eu sou poeta e sigo em frente/ em linhas tortas/ eu não lido com palavras mortas”.

A falta de linearidade do caminho poético traduz-se em outras imagens intempestivas, como a tempestade, presente não só em poemas como “Ulisses na tormenta”, como também na epígrafe de *A voz do ventríloquo*, advinda da canção de Sérgio Sampaio, na qual se lê: “O pior dos temporais aduba o jardim”. Essa ideia de que os resíduos, orgânicos ou inorgânicos, são potência de transformação está presente em toda a obra de Assunção. No poema supracitado, aparece relacionada aos destroços marítimos:

mestre em disfarces, finjo
que vou tocando o barco

mastro em meio à tormenta
sigo mirando os destroços

o casco cada vez mais roto
o mar cada vez mais bravo (Assunção, 2012, p. 45)

Enquanto “Auto-retrato” captura imageticamente a possibilidade do retorno desse herói a sua ilha de origem, como anunciam os versos iniciais – “talvez, uma noite/retorne”, associação reforçada pela menção a Ítaca no poema – ítacas/ revisitadas – “Ulisses na tormenta” apresenta o direcionamento da personagem ao conflito por meio da metáfora de navegação – “mastro em meio a tormenta/ sigo mirando os destroços”. Outra vez, reaparece a ideia de que é imprescindível o enfrentamento do caos e que a alternativa ao conflito – ou, talvez, a zona mais favorável ao combate – é a poesia. A capacidade de fingir, tão cara ao poeta, como lembram os versos de Fernando Pessoa, torna capaz a navegação: o mar não se abrandava, o casco não está inteiro – “o casco cada vez mais roto/ o mar cada vez mais bravo” –, mas a persistência, presente no gesto contínuo de Ulisses de voltar para a sua casa, produz movimento.

A resiliência heróica, quase inumana, do eu poético de Assunção – mesmo no ápice do desespero, a ponto de desistir, como em muitos dos poemas anteriores – advém, paradoxalmente, da consciência e da incorporação da falha enquanto experiência inevitável, o que se mostra de forma mais notável em “Defeitos de fabricação” (Assunção, 2021, p. 30):

besteira passar uma borracha nos erros,
pensar em acertar sempre, seguir passos corretos,
alguém sempre vai encontrar defeitos em você

perda de tempo subir as escadas do paraíso,

usar a dose perfeita de artifício, disfarçar a dor,
alguém sempre vai encontrar defeitos em você

tentar viver a vida pra agradar o outro, ora bolas,
no fim te sobra a cara no muro, talvez um murro,
e alguém sempre à procura de defeitos em você

ninguém viu, ninguém vai ver, o gesto gratuito,
o olhar perplexo, o carinho explícito, o calor expresso,
e alguém sempre à procura de defeitos em você

alguém sempre vai te chamar de filho da puta,
alguém vai te servir vinho, champanha e cicuta,
alguém sempre vai encontrar defeitos em você

o rio corre porque tem que correr, a água escorre,
desvia das pedras, e nem adianta se perguntar o *por quê*,
alguém sempre vai encontrar defeitos em você

Nesse poema, a reiteração da estrutura “alguém sempre vai encontrar defeitos em você” e de suas variantes “e alguém sempre à procura de defeitos em você” transformam-se em uma espécie de refrão, que assinala a continuidade do gesto, a sua inevitabilidade por parte dessa alteridade inquisidora. O eu poético, no entanto, parece aderir ao erro, transformá-lo em potência definidora da experiência humana – “besteira passar uma borracha nos erros, pensar em acertar sempre, seguir os passos corretos”. Por meio desses passos desviantes, como dissera outrora, traça o caminho da poesia e, assim, com uma dicção oswaldiana de quem se vê como fruto de todos os erros, compõe o poema.

Porém, o não entendimento público dos descaminhos da poesia faz com que os seus poetas sejam relegados a uma posição dupla que se retroalimenta: a reiteração negativa daquilo que se interpreta como “erro” e, ao mesmo tempo, o apagamento e o não reconhecimento da herança poética – “o gesto gratuito,/ o olhar perplexo, o carinho explícito, o calor expresso,”. Se, no primeiro caso, a reapropriação do que se considera equívoco possibilita a sobrevivência do poeta, a partir de uma postura flexível, no segundo caso, a desmemória (ou, mais precisamente, o projeto de esquecimento) apresenta-se como uma das principais críticas de Assunção, como em “Caso o acaso” (Assunção, 2021, p. 34):

caso eu tome o trem para o além
entre flores, amores, bichos, plantas
não me venham com bobagens:

não me rendam homenagens

escutem, em cada dobra do poema
entre dores, olores, uivos, silvos
o que cala ou diz meu verso rente:

poeta bom é poeta vivo

Em uma espécie de síntese do pensamento de Assunção sobre o fazer da poesia e a figura do poeta, nesse poema, o eu poético dirige-se diretamente ao seu interlocutor e expõe seus desejos pós-morte, que se traduzem como um apelo pró-vida: exige-se a valorização do poeta antes de seu fim, antes de que esse “tome o trem para o além”. Vale destacar que a descrição desse cenário além-vida resgata elementos do imaginário utópico, idílico: “entre flores, amores, bichos e plantas”, que se contrasta com a descrição das “dobras do poema”, cujos traços definidores são “dores, olores, uivos, silvos”. As sensações experienciadas no vivido, ainda que sofridas, parecem se contrapor, na perspectiva do eu poético, à homenagem, cuja sacralização isola, plasticamente emulada pelo monástico, o poema e o poeta do contato com o humano. Por essa razão, Assunção clama pela sensibilidade de escutar: “poeta bom é poeta vivo”.

6.2. Decomposição

Esta última seção do trabalho irá se centrar no poema final de *RF*, intitulado “Parapsicologia da decomposição”, o qual parece aglutinar muitas das questões levantadas ao longo da dissertação, produzindo uma síntese do projeto poético de Assunção até o presente momento. Após elaborarmos tanto em âmbito espacial, quanto temporal, e, por fim, metapoético, o que parecem ser as principais tendências e linhas de força do discurso poético do autor, caberia, enfim, uma tentativa de sintetizar o que poderia corresponder à elaboração utópica da poética de Assunção, repleta de pontos de tensão e movimentos complexos que, para além de expressar contradições, explicitam, de certo modo, a singularidade de seu pensamento poético, o qual merece ser revisitado e analisado com atenção.

Como já foi dito com certa recorrência, a poética do autor se opõe a determinadas heranças racionalistas da técnica e da modernidade, sobretudo no que diz respeito ao modo como tais aspectos produzem “utopias” do progresso, as quais, no entanto, resultam como efeito numa série de violências e planificações excludentes dos sujeitos. Diante do fim das utopias e das vanguardas mais tradicionais, porém, o projeto poético do autor não cai em leituras que afirmam o “fim da história”, ou que enxergam o fim do horizonte de expectativas como um presente vazio em que nada acontece. Desse modo, a posição do autor parece tentar se colocar entre a potência que guarda algo da mobilização vanguardista - um fantasma de caráter utópico - e uma retração latente, ora pessimista, ora melancólica, mas, na maior parte das vezes, realista, ciente das suas limitações e das possibilidades do próprio estado de coisas.

Portanto, o primeiro aspecto a ser reforçado seria o de que a utopia de Assunção, se pode ser adjetivada de maneira mais geral, coloca-se em oposição ao idealismo (por vezes perverso) de uma metafísica utópica. Os projetos de modernidade fundam aquilo que somos, mas também deixam ruínas no caminho, restos que não se resumem a abstrações de um tempo múltiplo, mas pretensamente sem alteridades, violências e disputas. Pelo contrário, aquilo que somos confunde-se com os restos heterogêneos e materiais da modernidade. O projeto poético de Assunção, assim, apenas pode conceber um movimento utópico em que o seu “não lugar” se dê a partir da concretude desses restos. Trata-se de uma utopia que precisa ser, ao mesmo tempo, imanente.

Por imanência, referimo-nos, inclusive, ao seu sentido filosófico: segundo o Dicionário Oxford, trata-se da “qualidade do que pertence à substância ou essência de algo, à sua interioridade, em contraste com a existência, real ou fictícia, de uma dimensão externa”. Diferentemente da externalidade da transcendência, ligada de maneira mais direta a um horizonte utópico (a um “outro lugar”), a internalidade da imanência dá atenção ao corpo da substância, a matéria restrita dos elementos da realidade, os quais existem e não fundam paraísos pacificadores na Terra. O que o poeta parece sugerir, a todo momento, é o fato de que a possibilidade utópica apenas pode se dar a partir dos materiais que nos conformam. O resquício de utopia, no entanto, ainda se encontra em seu pensamento: está, nesse sentido, na razão arquitetural de sua poesia, a qual intervém no espaço e no tempo por meio da reorganização desses produtos. Não por acaso, a lógica interna dos poemas de Assunção não deixa de lado uma certa razão do poema, uma escolha retórica que dá estrutura a determinado pensamento e posicionamento diante dos assuntos mais diversos, mesmo quando se aproxima da exibição do caos, ou de uma dicção surrealista. Desse modo, tanto a razão cabralina, quanto a *práxis* concretista, especialmente de Augusto de Campos, funcionam como referências paradigmáticas ainda reconhecíveis na obra de Assunção. Tal desejo organizador, todavia, difere-se por se sustentar a partir dos processos físicos de degradação de construções que não estão imunes ao tempo, ou às violências de contatos externos. É justamente sob essa angulação que a lógica estruturante da arquitetura dos poemas de Assunção se aproxima - e chega a figurar diretamente - os processos orgânicos de síntese e degradação dos materiais.

Por orgânico, podemos associar a tendência do poeta de dar atenção, por exemplo, às crises climáticas e às cosmovisões de povos originários, excluídos pelo projeto moderno, e que anunciam formas de “adiar o fim do mundo”. No entanto, um aspecto que chama a atenção é o fato de que, apesar dessas sugestões de adesão à perspectiva ameríndia, não há, nos poemas de Assunção, a criação de um universo em que se radique a presença do

capitalismo em favor de uma utopia dos povos originários. Há, pelo contrário, uma dramatização do confronto desses modos de ver e agir no mundo, reconhecendo suas heranças – tanto de destruição (práticas imperialistas), quanto de manutenção da vida (práticas ameríndias) – o que torna o espaço do poema uma espécie de arena de luta, um ringue, reforçando a metáfora do eu poético como pugilista. Além disso, como já dissemos, a razão estruturante de sua poesia não exclui um princípio ligado à tradição moderna, de maneira que não parece estar incluído em seu desejo utópico a possibilidade de uma volta ao natural, ou de volta à natureza. A ideia de “origem”, portanto, não parece estar diretamente em questão para o projeto, ao menos não se considerarmos por “origem” um princípio reversível de “exclusão da técnica”. Pelo contrário, os ritos xamânicos, retomados poeticamente por Assunção, assim como fez Piva, são entendidos como “técnicas extáticas”, formas de montagem e de intervenção ritualística que permitem, a partir disso, experienciar o sensível e a relação com as distintas epistemologias de maneira complexa e conjunta, repleta de deslocamentos e hibridizações. O termo “orgânico”, assim, não remonta de maneira tão geral aos diversos pressupostos que estariam ligados a uma “utopia da natureza”, e não está associada tão somente à dimensão natural das coisas. Retomando mais uma vez o dicionário Oxford, “orgânico” remete tanto a elementos ou procedimentos “não artificiais”, quanto ao que diz respeito aos órgãos, ou aos seres organizados. O “orgânico” remonta, por exemplo, aos procedimentos de síntese de elementos químicos ou de micro-estruturas e, ao mesmo tempo, está diretamente conectado aos processos mais amplos de degradação e decomposição das matérias primas, sejam elas sintéticas ou não. A dimensão do orgânico diz respeito, mais especificamente, aos ciclos de desagregação e síntese que complexificam o limiar entre o natural e o artificial, o vivo e o inanimado, a unidade e a dispersão. Está nesse conflituoso limiar o processo técnico da poesia de Assunção, que aponta para a combinação de restos que se diferenciam e se confundem, mas coabitam um espaço comum a partir do qual é possível transmutar um diferente corpo de dentro da imanência do real. A questão está bem figurada no poema “Pantâno” (Assunção, 2012, p. 57-58), em que o ecossistema referido no título encena a poética de processar e transmutar essas forças contrárias, que, entretanto, coexistem:

Há uma serpente enrodilhada nas ramagens
do poema:

cauda verde-turquesa, escamas
mitológicas, cabeça
de névoa.

Há um cemitério de aviões de caça da Segunda Guerra:
fuselagens corroídas

por vermes replicantes, ranhuras
de ferrugem,
pontas preparadas para rasgar a carne
dos incautos.

Há um piloto kamikaze e uma mulher seduzida
pelas palavras mágicas do Talmud,

uma rainha louca que trepa
com o próprio filho,
uma princesa lasciva,
cuja diversão é dizimar exércitos mouros
e praticar *fellatio*
no irmão mais novo.

Há prostitutas chinesas
exímias na arte secreta dos punhais.

Há ciladas, armadilhas, areias movediças
no pântano, entre raízes,
do poema.

Há um monstro de folhagens
e couro cru de crocodilo
pronto para emergir
ao simples toque
da sineta de Pã.

Como alicerce que sustenta o poema e os vários elementos díspares que o configuram, cuja variedade e quantidade se fazem visíveis no procedimento da enumeração, há a figura da serpente, que dá sustentação às imagens. Essas imagens são envolvidas pelo seu corpo de escamas mitológicas e, ao mesmo tempo, enclausuradas por ele, obrigando-as, por mais diferentes que sejam, a entrarem em contato-confronto e, no limite, a se fusionarem. Outra vez, há o reforço do poema como um espaço fechado do qual não se pode escapar ileso – imobilidade evocada, também, na ideia de submersão e de não visibilidade, presentes na imagem no pântano – reiteradas nos versos: “Há ciladas, armadilhas, areias movediças/ no pântano, entre raízes,/ do poema”.

Como resultado dessa fusão – que, desde já, aponta para o processo de decomposição – surge a figura de um monstro ameaçador, cuja caracterização, ao incorporar elementos do mundo natural (as folhagens, o couro cru de crocodilo), adere também à força intempestiva da natureza, preparada – como o vento, em poemas anteriores – para destruição. A fúria indomável do monstro que se encontra em estado de suspensão, possivelmente adormecido, prestes a ser despertado pela sineta de Pã, apresenta-se, ainda que de modo diverso, na figura

do eu poético de “Balada para Chatotorix⁵⁵” (Assunção, 2012, p. 97-98), em que outra linha de força da poética de Assunção, a crítica, une-se ao orgânico e à decomposição:

No Jantar das Artes, um menu
bem magro, a fome firme berra
ao lado, palmas a um pedante nato,
quantos risos de hiena, meu Deus,
malas são malas, em Brasília ou Viena.

Bravo! Balança a pança um crítico
sancha. Grande poema!
Sim, penso eu, um poema
digno de pena! E que poeta crica!
rumino, de ressaca, na maior larica.
Basta – neste prato não como!
Mas como? – peida o vetusto. É comida
boa, congelada, transgênica,
da mais alta visada, sequinha,
crocante, gema semântica.

Basta – chega de bosta! Tenho fome.
Me gusta um banquete farto,
não esse biscoito seco. Quero filé e vinho,
uvas, saladas, damasco, farofa, mulheres
e um salmão bem temperado com cominho.

Cala-te, demônio – bufa o medonho –,
tenha bons modos e cumpra a etiqueta.
Mantenha a colher à direita, a faca à esquerda.
Aqui se come pouco, biscoito e alface.
Não viu o aviso inscrito na tabuleta?

Sem paciência, esfomeado, alcanço o garfo
e espeto a mão do desgraçado.
O bafafã se instala, uma pálida top model
pia fraco como um periquito, já à beira
de um faniquito. Enquanto interrompo

a farsa com um estrondo – um ruidoso
ronco do estômago.

Nesse poema, há uma contraposição entre a figura do crítico e a do poeta, pois, embora ambos se encontrem no “Jantar das Artes” – cuja grafia em letras maiúsculas prenuncia a afetação contida nesse evento – o primeiro julga tudo que lhe é oferecido como delicioso– haja vista a metáfora do banquete, alusão imagética ao julgamento literário, em especial, de um poema: “Bravo! Balança a pança um crítico/ sancha. Grande poema!/ Sim, penso eu, um poema/ digno de pena! E que poeta crica!/ rumino, de ressaca, na maior larica.” – enquanto, o segundo não se satisfaz e revolta-se, como pode ser percebido pela reiteração da

⁵⁵ Personagem da história de quadrinhos francesa *Astérix*, criada por Albert Uderzo e René Goscinny, em 1959. Chatotorix é um bardo que irrita os moradores da aldeia quando, com a sua harpa, canta e toca suas odes. Ao final dos episódios, como resultado da irritação dos moradores, ele sempre termina amarrado em algum canto das festas, que geralmente marcam o final de cada arco da saga.

interjeição “basta”, bem como pelas afirmações intempestivas da voz poética: “Basta – neste prato não como!” ou “Basta – chega de bosta! Tenho fome.”.

Novamente, um cenário de clausura apresenta-se, ainda que essa sensação de clausura seja distinta em comparação ao poema anterior, motivada, desta vez, pelos “bons modos” e pela “etiqueta”. O falso banquete não sacia a fome, pelo contrário, aumenta-a e alimenta a raiva do poeta, que, no ápice de sua impetuosidade, fere o crítico: “Sem paciência, esfomeado, alcanço o garfo/ e espeto a mão do desgraçado.” A partir disso, o caos instala-se e a ideia de requinte é desfeita (ou, com alguma liberdade, decomposta) em razão do atendimento de uma necessidade primária, saciar a fome. O monstro emergente, encarnado, neste caso, na figura do eu poético faminto, apresenta uma outra versão para o toque da sineta de Pã, a qual desperta a sua violência: um ruído interno, o “ruidoso/ ronco do estômago”.

A metáfora da deglutição – tão cara ao poema, somada ao gesto de lançar-se ao inimigo, materializado na figura do crítico, utilizando como arma um talher – parece aludir à ideia de antropofagia de Oswald Andrade. Essa possibilidade de leitura ganha força com a percepção de menções indiretas ao autor – “não quero esse biscoito seco”, que parece resgatar a afirmação de Oswald de que “a massa ainda há de comer o biscoito fino que fabrico”, além da reiteração desse *topos* na obra de Assunção, a exemplo de “Parapsicologia da decomposição” (Assunção, 2021, p. 118-129), no qual a ideia de decomposição e devoração se aproximam por meio da crítica, em especial, da releitura por Assunção do projeto poético de Cabral.

Ainda em relação ao gesto de devoração, em consonância com leituras mais contemporâneas sobre a antropofagia oswaldiana, podemos pensar na possibilidade antropofágica como um diálogo tenso com sua tradição, com tudo aquilo que fora escrito antes e, ao ser posto em questão, sobrevive como resquício transformado em diferença para o futuro. Trata-se, em alguma medida, do esforço dialético de tensão, apropriação e transformação para com uma alteridade, para com um fator “estrangeiro”, não apenas por vir de outro país, mas por ser essencialmente outro, que, ainda assim, nos produz.

O antropófago – talvez desde sempre, mas sobretudo a partir de Oswald de Andrade – não é propriamente um indígena, mas, antes, um *aglomerado indígena-alienígena*, definido, antes de tudo, pela impossibilidade de um gesto puro, como se trouxesse, embutida na sua mão, outra mão, mão-fantasma, e coincidindo totalmente com a sua carne, a cada passo, a cada ato, e mesmo, ou sobretudo, no repouso, outra carne, a do inimigo devorado, longe já de toda “identidade”, em qualquer sentido simples da palavra, realizando, na inextricabilidade entre corpo e pensamento, isto é, no seu im-próprio corpo-pensamento, nessa convergência encarnada de sintoma e símbolo que “ele” agora é, o teatro dialético do eu e do outro, do próprio e do alheio, do ser e do nada (Sterzi, 2022, p. 206).

Tendo isso em vista, antes de procedermos à análise do poema, cabe assinalar alguns aspectos da poética de Cabral, em especial, do poema “Psicologia da composição”, que subjaz de algum modo sob as camadas do poema de Assunção, quem, de modo complexo, propõe, nos termos provocativos do título, “Parapsicologia” e “Decomposição”, uma complexidade de reflexão sobre a poesia.

Em 1977, Cabral concedeu uma entrevista para o jornalista Araken Távora, veiculada no programa “Os Mágicos”, na extinta TVE-RJ. Nessa conversa, surge a conhecida afirmação cabralina de que, na altura dos seus 18 anos, com o desejo de ser crítico literário, mas na falta de repertório para se dedicar à análise das obras, o autor decidiu tornar-se poeta. Essa volição, no entanto, como ele mesmo reconhece, nunca foi completamente superada e compõe parte fundamental do seu projeto poético de uma poesia crítica. Dito isso, para compreender quais os andaimes em que se estruturam sua visão literária, é necessário resgatar o ensaio “Poesia e composição”, de 1952, elaborado para uma conferência na Biblioteca de São Paulo.

Desde o início de seu texto, Cabral (1997, p. 52) expõe as dificuldades de delinear uma teoria da composição. Dentre elas, talvez a mais saliente, seja “a ausência de um conceito de literatura, de um gosto universal” determinado pela exigência dos indivíduos para quem se faz literatura. Para o autor, sem nenhum tipo de normatização estética, tanto o crítico quanto o poeta carecem de padrões nos quais sejam capazes de amparar as suas produções. Em meio a essa situação, a preocupação em comunicar, que deveria ser, na perspectiva cabralina, o objetivo da obra de arte, foi substituída pelo anseio de exprimir. Este gesto, por sua vez, afeta não só a qualidade artística, mas também anula a figura do leitor.

Na continuação de sua conferência, Cabral demonstra nostalgia pela época em que a psicologia dos autores estava pautada em uma visão estética compartilhada, com um fundo comum, isto é, quando a norma pairava como horizonte do projeto artístico. Na modernidade, isso não é mais possível, pois cada poeta tem a sua própria psicologia, que deriva das experiências singulares de cada indivíduo. Frente a isso, na tentativa de apreensão das produções culturais que lhe são contemporâneas, Cabral decide segmentar os poetas em dois grupos: fáceis e difíceis. No primeiro caso, os autores são movidos pela inspiração e suas produções poéticas surgem de forma espontânea; já, no segundo caso, o rigor formal está na base de seus projetos e, como consequência, o produto da espontaneidade é considerado de menor valor.

Com esse breve panorama do ensaio do autor, é necessário destacar que tanto a valoração atribuída ao que Cabral chama de “autores difíceis”, quanto a importância que ele

atribui à norma estética não são feitas desprovidas de interesses. Por um lado, a descrição feita dos poetas cuja obra é valorizada pelo trabalho com a forma coincide com o seu próprio projeto poético, que costuma ser lembrado pelo seu rigor formal, pela objetividade e pelo trabalho com a concretude das coisas. Por outro lado, o desejo de instituição de um parâmetro literário mostra-se, em alguma medida, atingido pela sua obra, que instituiu um relevante paradigma na literatura brasileira. Vale destacar, na década de 1970, a recorrência de poetas que se denominavam como anti cabralinos, por exemplo, a poeta Ana Cristina César. Esses artistas, embora negassem o rigor formal de Cabral, estavam, a todo tempo, em diálogo com a produção poética do autor, ainda que por negação (Siscar, 2018).

Desse modo, para compreender a postura poética adotada por Assunção frente ao legado cabralino, vejamos o poema “Máquina pensante” (Assunção, 2021, p. 14):

um poema que se pensa
a si mesmo, como eu penso nele
neste momento

organismo vivo pensante
moto-contínuo em pleno funcionamento
quando quem o pensou

já não esteja mais aqui

a linha pensa, a ponte pênsil,
a escrita persa, nada
que a prosa versa

palavra com nome de estrela
cometa que não se derreta
no atrito com a atmosfera

pura música das esferas

algo do tamanho de um grilo
som mais forte que o grito
lógica, mágica e delírio

a noite avança, o pensamento
passa, traça, asa, grafia
nada sobrevive

além do além da poesia.

Ao observarmos, com atenção, a quarta estrofe, há uma ambiguidade que se revela produtiva em termos interpretativos. Podemos perceber que a palavra “pensa⁵⁶” adquire dois possíveis significados: i) o ato de refletir, fruto do verbo pensar, que atribuiria um aspecto

⁵⁶ Para aprofundar a ideia de que o verso ao pender, isto é, no *enjambement*, emula o gesto de pensar, indica-se a leitura do ensaio de Giorgio Agamben “O fim do poema”, em que o pensador italiano estabelece a indissociabilidade desses dois movimentos.

anímico ao substantivo inanimado “linha” ou ii) o gesto de inclinar, cair, tender, produto do verbo pender, que adicionaria a noção de instabilidade à linha. Embora ambos casos sejam justificados do ponto de vista etimológico, cuja origem remonta para o verbo comum *pendere*, a segunda alternativa corresponde à adoção de uma postura diversa à estável e rigorosa arquitetura poética cabralina. Nesse sentido, a instabilidade da construção de Assunção, que remete à não rigidez de sua forma poética, é reforçada, ainda no mesmo verso, pela imagem da “ponte pênsil”. Vale frisar que essa dupla possibilidade de leitura, em certo sentido, sumariza a hipótese desta análise: as consonâncias e as divergências entre os autores não se apresentam de forma dicotômica, como linhas adjacentes de força e tensão, mas, sim, por meio da sobreposição, algo porosa, da mão poética de Cabral sobre a de Assunção. A tensão se dá, nesse modo, em um jogo de coincidências e não coincidências.

Outro exemplo dessa porosidade pode ser observado na enumeração do último verso da sétima estrofe: “lógica, mágica, delírio”. Nele, assim como ao longo de todo texto poético, somos conduzidos por uma série de imagens arquitetadas por Assunção na tentativa de compreender a máquina do poema, preocupação partilhada também por Cabral. No entanto, a escolha dos elementos descritivos divergem radicalmente: a objetividade e concretude cabralina – características em alguma medida questionáveis⁵⁷, mas que moldaram uma forma mais hegemônica de leitura do legado de Cabral (e parece ser a essa leitura que Assunção responde) – cedem espaço, na poética de Assunção, para domínios que vão além da materialidade. Se a lógica é ponto de partida para o autor, como podemos presumir ao observar a ordem das palavras elencadas, ela não é seu destino final: o incontrolável, que Cabral reconhece e tenta, em sua poética, dominar (Barbosa, 2002, p. 296), é, para Assunção, fonte produtiva para pensar o objeto-poema.

Nessa mesma linha argumentativa, que visa destacar os aspectos dissonantes (e também consonantes) da poesia de Assunção em relação à poética de Cabral, podemos notar no autor de *Risca faca* atribuições de características orgânicas (passíveis de observação na adjetivação do poema como “organismo vivo”) e noturnas (como pode ser observado na presença da noite no texto poético) ao seu poema. Embora os exemplos extraídos sejam apenas do objeto anteriormente analisado, o poema “Máquina pensante”, a reiteração desses signos ao longo de todo o livro (e, também, de toda a poesia do autor) compõem o quadro da poética de Assunção. Juntamente ao “combate da defesa do antilirismo”, como pontua Pinto (2021, p. 9), o poeta de “Parapsicologia da Decomposição” contrapõe-se à visão de poesia

⁵⁷ Ensaio como “A máquina de João Cabral”, de Marcos Siscar, por exemplo, contribuem para desestabilizar essa leitura.

cabralina que atribui um caráter menor a esses elementos. Nesse sentido, vale resgatar a leitura que Secchin faz em seu livro *João Cabral: A Poesia do Menos* (1999) tanto da noite, quanto da organicidade na obra de Cabral, em especial, no seu livro *Psicologia da Composição* (1947):

[...] João Cabral identifica o orgânico (vegetal) ao noturno, e o inorgânico ao diurno: “fonte” e “pedra” são elementos refratários à temporalidade, e por isso coabitam, cada um ao seu modo (um pela transparência, outro pela opacidade), um “tempo claro”, suspenso “na fábula”. O vegetal, ao contrário, é visto como resquício de uma herança noturna (“Ali, nada sobrou da noite/ como ervas”), e, assim, deve ser eliminado, em busca de uma “terra branca”, sintagma que reforça o vínculo entre o inorgânico e o diurno (Secchin, 1999, p. 53).

É importante destacar como o desprestígio atribuído por Cabral ao orgânico relaciona-se, em última instância, com o tempo. O orgânico é destituído de valor porque, ao ser perecível, ao estar sujeito à deterioração e à decomposição, é, segundo a visão do autor, temporalmente limitado. Por isso, na tentativa de compor uma poesia que seja perene, o poeta seleciona elementos inorgânicos, a fim de produzir “um tempo claro”, “uma terra branca”. Nesse sentido, a postura adotada por Assunção é frontalmente diversa: é, na adesão ao orgânico, ao temporalmente limitado, que a sua poesia pode, no processo de decomposição, perpetuar seu movimento vital. Desse modo, podemos perceber que o tempo dos dois poetas é distinto: se, por um lado, Cabral almeja o “tempo suspenso”, em que a matéria não esteja sujeita às leis da decomposição, por outro lado, Assunção reivindica a natureza deterioradora do tempo e, com isso, evoca-a de duas formas distintas: i) pela transformação (via decomposição) da matéria orgânica do poema, que dará origem a outra composição e ii) pela atuação no momento presente, que tem como impulso a consciência da necessidade de ação imediata frente à efemeridade da vida.

Após termos tomado contato com a requisição, feita por Assunção, do caráter orgânico da poesia, que não se limita apenas ao seu projeto poético, mas, segundo a leitura do autor, estende-se às entranhas do mecanismo do poema, vejamos como esse organismo vivo é passível de decomposição. Dito de outra maneira, a leitura do poema de Assunção visa mostrar como a composição do poema de Cabral, destituída da inorganicidade a que geralmente é atribuída – tanto pela natureza dos elementos que a compõe (o deserto, a pedra, a luz, etc.), quanto pelo lugar literário que ela ocupa (o cânone, a tradição) – é passível de decomposição (de devoração) pela contemporaneidade. Vejamos o poema “Parapsicologia da decomposição” (Assunção, 2021, p. 118-129):

*Entro no meu poema
como quem suja as mãos.*

Não tem trema, não tem métrica,
não tem esquema,
na paisagem trêmula
(do poema),

tem treta com a polícia,
tiros na surdina das noites,
sangue, urina, esperma,
vísceras lambidas
por língua de cão,

cheiro de pólvora na carne,
não-deserto, não-arquitetura, brisa seca,
cimento-sim, concreto
lavado de sangue,
tripas, tendões,
músculos
tingidos pela mesma água podre,
densa, espessa,

imagem invertida
no espelho
que sempre se embaça,
imagem
que nunca se alcança.

2
Mas, calma, vendaval,
furacão,
vamos de parte em parte,
até o osso, medula,
costela,
e o que recobre tudo,
futuro pasto de vermes,
matéria
pronta pra combustão.

Sim, por partes,
que todos sabemos,
a vida é breve,
e o que sobra é arte,
se tanto,
gesto pleno de espanto.

3

De parte em parte,
sem pressa, sem rebuliço,
a carne, por dentro,
expõe seus vícios,
planta vistosa, raízes
quebradas
na terra devastada.

4

Não há pureza na palavra

bala. Faca enferrujada,
lâmina cega. Não há pureza
na palavra estéril,

(tão suja de história)

picos de febre, projétil
lançado em direção ao corpo
(ao nada)
que ainda vibra,
por um segundo ou mais.

Corpo, carne,
que vai se decompor,
exalando o fluido pútrido,
o bolor adocicado do açúcar da cana,
pele viva sobre o asfalto pedra
(a exatidão da palavra
fóssil),
(o engenho da palavra
agronegócio).

5

A palavra pele
incita a música, *a flauta vértebra*.
A palavra pele
ainda viva, cascos em trote louco
nas madrugadas.

Não há refúgio, Senhor dos Desertos.
Há travestis, talhos de gilete,
garotas chocantes engolindo nuvens,
batedores de carteiras, biriteiros
e golpistas (engrenagens vivas
na maquinaria da noite).

Há palavras travestidas,
(plumas)
que também apodrecerão,
bananas esquecidas na geladeira,
morangos mofados na fruteira.

6

Aviões colidem no céu
de brigadeiro,
fuselagens espatifadas,
ferrões de abelhas clonadas,
mosquitos transgênicos,
soja contrabandeada.

Os cavalos da poesia
querem explodir o tempo escuro,
romper o hímen opaco,
a mentira engendrada
nas manchetes dos jornais.

*(O descuido será pago
com a semente da podridão,*

*outro sonho passou, deixando
trapos, fraturas expostas
e coágulos de trapaças.)*

7

Na tela do computador
se trava uma guerra
contra a morte dos líquidos
no corpo ainda vivo.

O corpo, seus líquidos,
lágrima, suor, esperma,
água de engrenagens vivas
sob o sol amarelado
posto no lixo, descartado.

Na tela do computador
palavras valsam a dança de Shiva,
a dança da chuva,
a dança do feiticeiro esquimó
(a ninfa febril subindo aos céus
com *seu manto de plumas*,
trovões e tempestade
desabando sobre a areia do deserto).

Na tela do computador
o vendaval derruba cercas
e nunca cessa antes da hora.

8

A camisa vazia
vestia um vivo
antes do zunido da bala.

Talvez um morto-vivo
mas ainda vivo.

Talvez neblina de *crack*
devorando o corpo, estátua
catatônica, *flashes*,
luzes negras sob nuvens negras,
um corpo (seu acúmulo
de memórias) germinando
os vermes
que o devorarão.

A camisa vazia
que o vivo antes vestia
não era um manto de plumas,
não era sequer um manto
de Artur Bispo do Rosário,

um gesto, talvez insano,
que tornava o morto
(quando ainda vivo)
quase transparente.

Não só a camisa

mas a calça também vazia,
o espaço, onde o gesto
do ainda vivo, agora
,também vazio.

9

E como seria o voo
do pássaro
sem o pássaro?

Qual seria o tempo
do deserto
sem o tempo?

Quando a miragem
do nômade
antes da sede?

Antes que o tempo
do voo
fosse asa?

Como a morte
do vivo
sem a bala?
10

Calma, poeta, muita calma
nessa hora,
senão (ainda) vão botar defeito,
e vão será o efeito,
do ritmo, istmo, irregular,
símile do pulso
cada vez mais fraco,
no corpo (sangue)
estirado no chão.

O título do poema de Assunção adiciona dois sufixos, “para-” e “de-”, às palavras que compunham o poema de Cabral, “psicologia” e “composição”. Apesar das poucas sílabas adicionadas, a significação dos nomes é inteiramente modificada. Se, por um lado, o lexema “psicologia” tem como objetivo o estudo dos processos mentais e comportamentais do ser humano em ação com o ambiente físico e social, por outro lado, a palavra “parapsicologia” investiga fenômenos que parecem transcender as leis da natureza, tais como telepatia, premonição e psicocinese.

Além disso, ao observar o outro termo, “decomposição”, podemos perceber o acréscimo de camadas interpretativas que contribuem para a análise do poema. Em um primeiro sentido, decompor refere-se ao processo de separar em fragmentos menores, movimento que é reforçado, de forma retórica (pelo reforço do dizer) e prática (pela execução do fazer), no poema de Assunção, como pode ser percebido em sua segunda e terceira partes: “mas calma [...] vamos de parte em parte”, “Sim, por partes”, “De parte em parte,/ sem

pressa, sem rebuliço”. Esse gesto assinala ao menos duas características devoradas de Cabral: por um lado, o ato de decompor a estrutura do poema rima com o movimento de produção técnica da arte poética; diz respeito a uma determinada “razão” que sintetiza sua estrutura. Por outro lado, a decomposição associa-se à análise crítica, pois, como vale lembrar, ao analisar, separa-se a composição em partes para observá-las com mais cuidado, o que parece sugerir a potência antropofágica desse tipo de análise. Assim, a devoração se dá como uma espécie de reafirmação de uma poética, que se constrói em contraste com a que devora, mas, ao fazer isso, transforma e incorpora a figura do devorado. É um confronto e uma homenagem ao mesmo tempo; por outro lado, o “dizer-fazer”, teorizado por Barbosa (1974, p. 136) ao pensar sobre a poética de Cabral, mas que pode ser adotado para categorizar a postura adotada por Assunção de performar o dito, reforça, mais uma vez, as rumações cabralinas pelo autor.

Outro sentido possível e produtivo do termo “decomposição” é seu uso como dissolução técnica da matéria orgânica. Se, como defendemos anteriormente, a poesia de Assunção é percebida como um “organismo vivo” (Assunção, 2021, p. 14) e, nesse sentido, seria passível, como matéria orgânica, de ser decomposta, há, por sua vez, de fato, a performance de um corpo no poema, como pode ser verificado, desde a primeira parte, pela enumeração dos líquidos vitais, “sangue, urina, esperma,” pela evocação do odor corporal, “cheiro de pólvora na carne”, e pela enumeração das partes que o compõem, “tripas,/tendões,/músculos”. Vale ressaltar que a presença do corpo na poesia de Assunção e sua performance no espaço do poema, como já observado pela análise do livro *A Voz do Ventriloquo* (2012) por Busato (2016), é um tema-procedimento recorrente no projeto poético do autor. Dito isso, faz-se necessário compreender a movimentação desse corpo em “Parapsicologia da decomposição”, mapear suas ações e sua relação com o espaço do texto, que, também, deve ser investigado.

No que concerne à caracterização do espaço, há, em alguma medida, desde a epígrafe, a marca de urbanização, posto que uma das inscrições iniciais do poema é a canção “A cidade”, do pernambucano Chico Science, na qual se lê: “A cidade não para/ A cidade só cresce/ O de cima sobe/ O de baixo desce”. Esse trecho destaca duas características do espaço urbano: a sua constante expansão e as injustiças sociais que o permeiam. Na letra, Science mostra como a cidade é um ambiente plural, em certo sentido, pois abarca a heterogeneidade da população; no entanto, essa adesão ao corpo da cidade é feita de maneira disforme, sem políticas que garantam o bem viver de todos os cidadãos. Em outras palavras: alguns vivem, enquanto outros sobrevivem à/na cidade. Essa multiplicidade de pessoas e de violências tematizam o espaço do poema de Assunção, como pode se perceber nos seguintes versos:

“tem treta com a polícia/ tiros na surdina das noites” (vs. da parte 1); “[...] projétil lançado em direção ao corpo” (v. da parte 4); “Há travestis, talhos de gilete,/ garotas chocantes engolindo nuvens,/ batedores de carteiras, biriteiros/ e golpistas [...]” (vs. da parte 5). Esses elementos são justamente os que constituem as “[...] (engrenagens vivas/ na maquinaria da noite)”, o corpo do poema. Em certo sentido, podemos pensar que o movimento de decomposição realizado sobre a lógica da poética cabralina, visível na adoção de elementos que remetem ao orgânico da noite, ainda assim, é guiada por um princípio defendido por Cabral: a necessidade de que o poema deve comunicar (Melo Neto, 1997, p. 67), neste caso, comunicar as injustiças desse ambiente. Com isso, permanecem as tensões e as porosidades relativas às coincidências e as não coincidências entre o devorador e o devorado.

Nesse sentido, um aspecto coincidente entre os críticos na leitura de Assunção é de que, frente à necropolítica instituída pelo neoliberalismo, a poesia do autor, afiada com o contexto em que se insere, adota uma postura igualmente violenta, embora a volição destrutiva de sua linguagem não vise a perpetuação do caos, mas, sim, o seu combate efetivo, de modo a lançar mão, para isso, das mesmas armas: novamente, combater o inimigo por meio de sua devoração, do gesto antropofágico. Essa característica de sua poética aparece, também, no poema analisado, cujos primeiros versos são: “Entro no meu poema/ como quem suja as mãos”, resultado da devoração da estrofe inicial do poema cabralino “Psicologia da composição”, na qual se lê: “Saio de meu poema/ como quem lava as mãos”.

A imagem de sujeira, no caso de Assunção, ou de limpeza, no caso de Cabral, é significativa para a compreensão da postura frente à linguagem por parte dos autores. Por um lado, em seu poema, Cabral adota uma política de “higienização”: o edifício-poema aparece construído sem arestas, com extremo zelo formal; ele almeja imagens concretas, iluminadas, o que remete à lucidez. Por outro lado, Assunção opta por uma linguagem “suja”, que toma como mote a cidade com seus excessos, que alimentam e/ou destroem a humanidade; o autor prefere a noite, período em que se pode observar o ambiente urbano despido das máscaras diurnas, da luz, que, em certo sentido, ofusca a cidade. Como podemos perceber, desse contraste, propositalmente antagônico na retórica do poema, entre as poéticas dos poetas, explica-se o desejo, em certo sentido (e apenas em certo sentido, como podemos perceber ao longo deste trabalho), da aparente negação de Cabral por Assunção – embora o ato de construir pelo negativo, como defende Secchin em seu livro *João Cabral: A poesia do menos* (1999), é um gesto tipicamente cabralino. Podemos dizer, portanto, que Assunção, em grande medida, repete um dos movimentos da história literária, isto é, um dos possíveis gestos do contemporâneo: negar a tradição (neste caso, Cabral e sua poética). Assim, Cabral parece

ignorar, segundo a leitura de Assunção, em seu anseio de construir uma poesia que seja pautada no/a “nao-deserto, não arquitetura, brisa seca/ cimento-sim [...]” (vs. da parte 1), que, para “lavar as mãos”, é necessário tê-las sujado em algum momento, isto é, o fato de que a poesia do “Senhor dos Desertos” (v. da parte 5), vocativo que Assunção possivelmente usa de modo remetendo à Cabral, não deveria ser alheia às questões de cunho social – ainda que, autores como Barbosa (2002, p. 253), especialmente em seu texto crítico “A Lição de João Cabral”, reconheçam essa envolvimento nas entranhas de uma poesia que se mostra impermeável, à primeira vista, pelo político-social.

Além disso, outra leitura cabralina que contribui para a percepção política de um dos signos da poesia de Cabral, o deserto, é fruto da análise que Sterzi (2014) faz desse elemento. Na percepção do crítico literário, o deserto cabralino pode ser interpretado como resgate ao espaço poético de “The Waste Land”, poema de T. S. Eliot, feito no pós-guerra, em que se descreve a esterilidade da Terra provocada pela violência dos seres humanos. Segundo o pesquisador, haveria, na poesia de Cabral, uma espécie de transmutação do *topos* do autor inglês ao espaço do deserto cabralino (ou, em seus termos, a imagem eliotiana persiste na poética cabralina), operação que pode ser feita pois ambas as apropriações imagéticas (a terra desolada e o deserto) atuam com os signos da negatividade. Por sua vez, essa negatividade engendra a modernidade, o que permite a aproximação do deserto (de Cabral) à cidade (de Assunção) (Sterzi, 2014, p. 101-102).

Nesse momento, fica mais evidente a relação contraditória de aproximação e afastamento de Assunção e Cabral, o que se mostra, nesse caso, pelo signo da cidade, o qual condensa e, ao mesmo tempo, reflete um paradigma comum aos dois autores, a herança eliotiana, apesar de Assunção utilizar esse signo, em um primeiro momento, para se contrapor ao suposto afastamento social de Cabral. Vale frisar que a aproximação, nesta análise, desses dois espaços poéticos, o deserto e a cidade, que são, em um primeiro momento, completamente distintos, não é feita de modo arbitrário, mas é embasada na triangulação Eliot-Cabral-Assunção, cuja possibilidade de realização decorre da menção do *topos* de Eliot por Assunção: “planta vistosa, raízes/ quebradas/ na terra devastada. (vs. finais da parte 3)”.

Por meio da análise dessas menções à poética de Cabral feitas por Assunção, não é descabido depreender que a “flor vistosa”, cujas raízes estão “quebradas”, pode representar, imageticamente, segundo a visão do poeta contemporâneo, também a poesia de Cabral. Frente à “terra devastada”, as posturas adotadas são algo semelhantes: Cabral, ainda que desprovido de lirismo, embeleza sua flor, atribui-lhe uma arquitetura rigorosa, de modo que se sobressaia

aos escombros; Assunção, de modo parecido em “Lírio no limo” (Assunção, 2021, p. 21), destaca a beleza alva do lírio mesmo em contato (ou, talvez mais precisamente, a partir do contato) com o limo:

claro — sou difícil — embora simples
 escuro às vezes — avesso às vésperas
 palavras travo — mas destranco ruas
 sou parabrisa de fortes ventos — ou
 contramestre de estranhas posturas —
 carnadura de nervos, fratura exposta
 eco de enigmas de um papiro em dália
 ((((((um leve lírio no limo dos dias))))))

A atualização da imagem da flor cabralina (e/ou da flor drummondiana que fura o asfalto, o tédio e o nojo) faz-se possível em razão de sua composição, ou, talvez, de sua decomposição. Em outros termos, a semelhança sonora das palavras “lírio” e “limo” apontam para outro aspecto coincidente – geralmente esquecido em prol do caráter simbólico desses elementos, a saber: de pureza (lírio) e sujeira (limo) – a aproximação material de ambos.

Sob a via do orgânico, a flor de Assunção dialoga com aquela descrita em “Antiode” (1975, p. 332-337). Podemos dizer, em certo sentido, que a poesia de Assunção, ou, ao menos, o poema “Parapsicologia da decomposição”, é o “cogumelo” de que fala Cabral em seu poema, sendo descrito como: “[...] Espécie/ estranha, espécie/ extinta de flor, flor/ não de todo flor, bolha/ aberta no maduro”. Esse fungo, “imagem de/ duas pontas/ como corda”, atua como uma espécie de ligadura entre a tradição e a contemporaneidade. A flor-cogumelo, com sua “boca que come o defunto”, brota do solo fértil cabralino e devora a sua matéria prima. Esta, por sua vez, é, nos termos de Assunção, “futuro pasto de vermes, matéria/ pronta para a combustão” (vs. da parte 2). Trata-se, assim, da primeira reivindicação que Assunção faz da natureza deterioradora das coisas: a capacidade do corpo decomposto tornar-se matéria prima para outro corpo, neste caso, outro corpo poético.

Ao observar a quarta parte do poema, podemos notar a presença de alguns signos recorrentes na poética de Cabral, tais como a bala, a faca e a lâmina: “Não há pureza na palavra/ bala. Faca enferrujada, lâmina cega. Não há pureza/ na palavra estéril,/ (tão suja de história)”. Esses elementos, que são vistos, sob a perspectiva cabralina, como índices de precisão, imagens que alimentam a sua busca pelo rigor formal, são destituídos da exatidão de sua performance na superfície do poema por meio da adjetivação atribuída, isto é, “enferrujada” e “cega”. Além disso, segundo a compreensão de Assunção de que a busca de Cabral por imagens diurnas, que remetem à luz e à lucidez, ofuscam a percepção da realidade ao invés de iluminá-la, o poeta contemporâneo investe contra a “pureza” e a “esterilidade” da

poesia cabralina, uma vez que os signos linguísticos estão manchados pela história; esta, por sua vez, é permeada por episódios obscuros e violentos. Com isso, sugere-se uma segunda reivindicação feita por Assunção frente à decomposição da matéria: a urgência de enfrentamento, de luta, de intervenção no momento presente em relação à violência cortante da história.

Ainda assim, o fragmento anterior é marcado pela reiteração de elementos negativos de composição (ou, se preferirmos, de decomposição), presentes pelo uso anafórico do advérbio de negação “não”. Como vimos ao longo desta análise, o traço da negatividade caracteriza a poesia cabralina, de modo a demonstrar que, apesar de Assunção opor-se aos signos de Cabral (ou, ao menos, ao seu uso, à sua adjetivação), ele adere ao procedimento do autor recifense. Nesse ínterim, cabe observarmos um fragmento da nona parte do referido poema: “E como seria o voo/ do pássaro/sem o pássaro?/ Qual seria o tempo/ do deserto/ sem o tempo? (Assunção, 2021, p. 120) Nessa seção, é visível a adoção de uma “dicção cabralina”, passível de ser notada pelo uso reiterado de elementos de subtração (nesse sentido, vale lembrar da adjetivação de Secchin (1999) à poética de Cabral como “poesia do menos”), que utiliza como principal recurso a preposição “sem”, empregada, nas estrofes selecionadas, para a exclusão do “pássaro” e do “tempo”.

No entanto, não podemos ignorar a estrutura da composição, que se apresenta na forma de indagações. Estas, por sua vez, valem-se da repetição anafórica do elemento cuja exclusão é colocada como hipótese (o pássaro e o tempo), gesto que parece reiterar a sua necessária presença, e, em certo sentido, seu caráter orgânico – vale frisar que o tempo permeia o processo tanto de composição, quanto de decomposição, de modo a construir, em seu contínuo movimento descontínuo (tendo em vista as diversas ressonâncias de um mesmo evento), a história. Em outros termos: questionar “como seria o voo/ do pássaro/ sem o pássaro” explicita a impossibilidade de recalque do corpo e indagar “Qual seria o tempo/ do deserto/ sem o tempo”, por sua vez, demonstra a incapacidade de manutenção de um “tempo suspenso”, como havia pontuado Secchin em sua leitura de Cabral. Sendo assim, depois de ter caracterizado o espaço do poema e ter percebido a sobrevida da poética cabralina em Assunção, vale a pena se deter, finalmente, no corpo do/no poema.

O corpo faz-se presente desde a primeira parte do poema. Essa inserção, porém, não é desprovida de agressividade: assim como o ambiente no qual se insere, o corpo também manifesta sinais de violência, que sugerem que este teria sido baleado: “cheiro de pólvora na carne” (v. da parte 1). Apesar do impacto dessa ação e de seus possíveis fatais desdobramentos, os segmentos 2 e 3 solicitam, ao leitor, calma: “Mas, calma, [...] vamos de

parte em parte” (vs. da parte 2), “De parte em parte, sem pressa, sem rebuliço” (vs. da parte 3). Esse pedido é pautado na percepção da brevidade da vida, em contraposição à possível perenidade da arte: “[...] todos sabemos/ a vida é breve,/ e o que sobra é arte,/ se tanto,/ gesto pleno de espanto.” (vs. da parte 2). Não deixa de ser curioso, no entanto, que as informações sobre o corpo e reflexões sobre a arte estejam intercaladas, o que sugere uma fusão entre corpo e poema ou, ao menos, uma dupla possibilidade de leitura do corpo: i) como objeto do poema ou/e ii) como corpo do poema.

Na quarta parte, somos atualizados da situação a que o corpo está submetido e temos uma possível solução para a indagação anterior: “picos de febre, projétil/ lançado em direção ao corpo/ (ao nada)/ que ainda vibra,/ por um segundo ou mais” (Assunção, 2021, p. 122). Ao observarmos o uso dos parênteses na estrofe supracitada, percebemos que a construção “ao nada” aparece como uma espécie de complemento substitutivo de caracterização do corpo (“o nada” substitui o corpo baleado). Se retornarmos às estrofes iniciais da primeira parte, visualizamos a mesma notação gráfica, isto é, em meio a parenteses, o adjunto adnominal “do poema”. Esse dado não nos parece arbitrário, de modo a reforçar a hipótese de que o corpo a que se refere o poema é, simultaneamente, o corpo do poema. Essa interpretação parece ser reforçada pela sétima parte, em que o processo de escrita é aproximado da manutenção da vida do corpo:

Na tela do computador
se trava uma guerra
contra a morte dos líquidos
no corpo ainda vivo.

O corpo, seus líquidos,
lágrima, suor, esperma,
água de engrenagens vivas
sob o sol amarelado
posto no lixo, descartado
(Assunção, 2021, p. 125).

A continuação da leitura da quarta parte reforça o entendimento de que, além do corpo-poema padecer com os seus “picos de febre”, ele inicia (ou está prestes a iniciar) seu processo de decomposição. Outra vez, nesse trecho, é possível identificar o resgate de uma imagem cabralina, em que se coloca no mesmo paradigma “a noite” e o “açúcar podre” (Melo Neto, 1975, p. 330), elementos que, como afirma Secchin (1999, p. 53), são rechaçados pelo autor nas suas composições poéticas; Ademir, no entanto, devora esses signos, que utiliza para a descrição dos odores exalados do corpo em processo de decomposição. É significativo destacar que apesar do sofrimento a que o corpo está submetido, ele luta pela vida. Essa

postura beligerante, que afirma e reafirma a presença desse corpo no/do poema, parece entrar em conflito com a oitava parte do texto, que passa a descrever esse corpo com figuras que remetem ao vazio, à falta de vida (ao menos parcialmente), à transparência:

A camisa vazia
vestia um vivo
antes do zunido da bala

Talvez um morto-vivo
mas ainda vivo

[...]

um gesto, talvez insano,
que tornava o morto
(quando vivo)
quase transparente.

Não só a camisa
mas a calça também vazia
o espaço, onde o gesto
do ainda vivo, agora
também vazio (Assunção, 2021, p. 126).

Nessas estrofes, a atenção parece ser redirecionada para o corpo que compõe-decompõe o poema, isto é, o poeta. A imagem da “camisa vazia” remete aos versos “talvez, como a camisa/ vazia que despi” do poema “Psicologia da Composição” (Melo Neto, 1997, p. 328) e, como consequência, retoma a presença (que no poema de Cabral se caracteriza como ausência) do poeta que sai do poema “como quem lava as mãos”. Com isso, acreditamos que as estrofes supracitadas remetem à figura do poeta e ao seu ofício, descrito como um ato possivelmente inconsequente. No caso do poema de Assunção, o poeta vestia “a camisa vazia [...] antes do zunido da bala”, o que parece sugerir que o eu poético de Assunção foi baleado.

Com isso, as estrofes selecionadas colocam-no em uma dupla posição ironicamente antagônica: por um lado, por ser aquele que denuncia a violência do ambiente no qual está inserido, é uma figura propensa ao sofrimento de um atentado (como, no caso deste poema, um tiro); por outro lado, por não atender à mecânica capitalista, o ofício da poesia (e, por consequência, os poetas) parece ser lançado a uma zona cinzenta (ou, melhor, transparente), na qual está presente e atuante, mas não é, muitas vezes, visto. Nessa leitura, a escolha cabralina pelo rigor formal, lida, um tanto simplificada, por Assunção, como abstenção a temas políticos, pode ser interpretada como um gesto de autopreservação de Cabral, pois, como demonstram os versos finais do poema “Parapsicologia da decomposição”, essa postura declaradamente beligerante conduz o corpo-poema-poeta ao seu enfraquecimento e a sua

possível morte: “[...] istmo, irregular,/ símile do pulso/ cada vez mais fraco,/ no corpo (sangue)/ estirado no chão”. (Assunção, 2021, p. 129) Vale ressaltar que a imagem desse corpo possivelmente desfalecido é recorrente na poética de Assunção e aparece representada na capa de seu livro *A Voz do Ventriloquo* (2012).

Outro aspecto que merece destaque, ainda perceptível na leitura da “camisa vazia”, é a sobreposição entre as duas figuras poéticas, Cabral e Assunção. Ao apoderar-se da imagem cabralina do vazio da roupa outrora vestida, Assunção estabelece um diálogo com a tradição que lhe antecede; este fato, por sua vez, ilumina os versos: “A camisa vazia/vestia um vivo”, “Talvez um morto-vivo, mas ainda vivo”. Neles, é possível depreender uma alegoria: o “vivo”, na figura do contemporâneo (em especial, de Ademir Assunção), que veste a “camisa vazia”, na figura da tradição (em especial, de João Cabral), compõe o quadro literário brasileiro que se dá na sobrevida dos mortos por meio dos vivos, de modo que esse corpo pode ser caracterizado como “um morto-vivo”, embora, como salienta Assunção, esse diálogo com os mortos não lhe tira a vitalidade: o corpo da contemporaneidade, graças a esse movimento de devoração antropofágica da tradição, permanece vivo.

Vale dizer, como aponta Sterzi em seu ensaio “Cadáveres, Vagalumes e Fogos-Fátuos” (2012, p. 13-14), que a imagem do morto-vivo, em sua condição “ambígua ou limítrofe do «vivente morrente»”, alude não somente às violências do “fora” do poema, mas também a uma espécie de figura de sobrevivência (“Isto é: do sobrevivente. Isto é: do resistente – da resistência”), o que dialoga com outras obras poéticas da contemporaneidade, além de aludir para o gesto de permanência trans-artística das heranças que se transformam no presente:

[...] qualquer exame atento das artes de nossa «época», pelo menos em suas mais interessantes realizações, demonstra que nelas a crítica da contemporaneidade não se dissocia do que poderíamos chamar de uma estética, que é também uma política, da assombração. Que é igualmente, antes de tudo, uma poética da sobrevivência, se por «sobrevivência» compreendemos a forma extrema de comunicação e indeterminação entre vivos e mortos – mas também, em analogia com esta, a dinâmica trans-histórica intrínseca às artes, e, antes que a elas, a todas as imagens, artísticas e não artísticas. Sobrevive-se a um morto ou sobrevive-se à própria morte: em ambos os casos, é toda uma vida espectral, tão afim à «condição póstuma da literatura» (e das artes em geral), que aí se inicia (Sterzi, 2012, p. 13-14).

Portanto, se a arte é perene, o corpo-poema pode, na sua condição de matéria orgânica, se decompor. É no gesto de decomposição que a sua sobrevida é assegurada, pois a transformação da matéria lhe garante a condição da perpetuação de sua existência: a possibilidade que atue como substrato em novas composições. Nesse sentido, a decomposição levada a cabo por Assunção do poema de Cabral caracteriza o gesto antropofágico do autor,

que leu os escritos cabralinos, apropriou-se deles e, a partir disso, nos termos haroldianos (1992), produziu diferença⁵⁸ na poesia e na literatura brasileira.

Além disso, o fato de que a nova composição, o poema “Parapsicologia da composição”, resulte da decomposição do consagrado texto cabralino “Psicologia da composição”, revela a presença de um corpo comum (comunidade literária), no qual as novas produções resultam do processo de leitura antropofágica das antigas, isto é, do jogo de apropriações e de reapropriações da tradição pela contemporaneidade. No entanto, esse diálogo (ou pretenso diálogo) não é destituído de conflitos e de não compreensões, como pode ser percebido nos versos iniciais da última estrofe do poema, em que o eu poético dirige-se diretamente a um interlocutor específico, o poeta: “Calma, poeta, muita calma/ nessa hora,/ senão (ainda) vão botar defeito,/ e vão será o efeito, [...]”. O diálogo entre tradição e contemporaneidade é, na verdade, um embate, não à toa o corpo do poema foi ferido com uma bala, elemento da poética de Cabral. No entanto, por meio da devoração de outra imagem cabralina, a faca, Assunção lança-se ao conflito, como parece prenunciar o título do livro em questão: *Risca Faca*.

Em suma, “Parapsicologia da decomposição” sintetiza as questões desta dissertação na medida em que dramatiza as tensões articuladas na poética de Assunção. Uma delas sendo o diálogo íntimo da poesia de Assunção com o “fora” do poema, isto é, com questões de ordem político-social, que impactam e são impactadas diretamente pelo poema. Nesse sentido, assume-se como um gesto de resistência da poesia, que, ao defender o poema como espaço fundamental para uma relação mais sensível com o mundo, oferece um novo modo de agir e de perceber a realidade. Visto desse modo, o poema e o poeta seriam aqueles que apontam para a capacidade da linguagem como arquiteta do que se entende por real, e, assim, configuram-se como figuras fundamentais para a desautomatização das percepções do que fora plasmado pela linguagem racional, midiática e capitalista. Outro aspecto que se mostra relevante é a ênfase dada aos mecanismos de funcionamento “interno” do poema, ou seja, as dinâmicas de enfrentamento, mas também de apropriação, que dão corpo, não só ao poema, mas àquilo que se entende por tradição poética. Com esse gesto, que resgata a dimensão sensível da materialidade das coisas – e que, em última análise, irmana o humano dos diversos processos das matérias ditas naturais, sem negar que essa renovada ligação se dá mediante

⁵⁸ Neste momento, referimo-nos à ideia de diferença cunhada no ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, no qual o autor defende uma literatura que pense “o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (Campos, 1992, p. 234). Nesse sentido, uma ferramenta de leitura que proporciona esse movimento é a antropofagia oswaldiana, pois ela permite a relação entre diferentes culturas sem a manutenção da hierarquia econômica preexistente entre elas. Dessa relação, a cultura devoradora subtrai o estrato mais fecundo da cultura devorada e o produto desse processo denomina-se “diferença”.

uma intervenção técnica que complexifica os sentidos de origem e artificialidade – permite a compreensão de um espaço comum que desfaz a falácia de um discurso individual, produzindo a consciência da impossibilidade de inextricabilidade da partilha do espaço, e, também, da partilha de tudo o que pulsa – matéria orgânica ou poética – haja vista a possibilidade de perenidade alcançada a partir da ideia de organicidade, isto é, da morte que gera a vida, da tradição que produz o contemporâneo.

7. Considerações finais

Após o percurso de realização desta dissertação, ficou evidente que o seu principal objetivo era o de produzir uma leitura verticalizada sobre parte da obra de Ademir Assunção, poeta contemporâneo cuja trajetória circunda momentos decisivos do campo crítico e poético das últimas décadas. No entanto, se, a princípio, o interesse pela aproximação de alguns de seus livros a categorias como “utopia” e “distopia” estava mais diretamente associado a referências, imagens e a uma incidência de temas e formas mais imediatas de sua produção (sobretudo em seus livros recentes) - e esperamos que, tanto no caso de *VV*, quanto em *RF*, a tentativa de análise singular e atenta cumpra a tal exigência - logo, essas mesmas categorias revelaram-se ainda mais produtivas, irradiando consequências inesperadas, de maneira mais ampla.

Talvez a primeira consequência mais fundamental para a dissertação foi a de tentar compreender, por trás da profusão de imagens e do caos (ou da melancolia) instalada nos poemas, qual seria a distopia que o projeto poético de Assunção elaborava como questão para o seu discurso poético. Nesse sentido, percebemos que as reiteradas evocações de figuras da atualidade, tanto mais diretamente atreladas ao contexto político, econômico, cultural e religioso brasileiro, quanto em um nível mais global, ligadas ao imperialismo cultural e bélico, à subserviência midiática, ao genocídio ameríndio e à crise ecológica, constituíam as pontas do iceberg nas quais o projeto poético do autor buscava intervir, num diálogo tensionado e direcionado sem grandes sutilezas. Mas, em muitos momentos, de maneira mais sofisticada, o pensamento poético de Assunção dramatizava tais figuras da atualidade como ruínas, partes de um projeto mais amplo de racionalidade moderna e de suas consequências, muitas delas desastrosas, para o nosso tempo. O percurso por entender que os restos de uma civilização aos pedaços apontados pelo poeta são parte de um desejo histórico de uma utopia moderna fracassada, e que, no entanto, parece isso ser o que resta como possibilidade de que algo possa vir a acontecer, contribui não apenas para situarmos a obra de Assunção em diálogo profundo com certas tópicas de uma poética da catástrofe e da crise do século XIX-XX, de Baudelaire a Benjamin, mas também para situarmos sua posição diante de alguns dos principais dilemas do discurso poético de seu tempo, no contexto brasileiro recente. Desse modo, a potência por vezes demiúrgica e destemida, mas também vacilante, de um ímpeto vanguardista da poesia e da possibilidade de sua intervenção social - aquilo que seria mais fortemente utópico da fonte da Vanguarda - parece fruto do entendimento de um poeta que reconhece as dificuldades de sustentar tal potência em um contemporâneo marcado pelo signo

da “pós-utopia”, “da pós-modernidade” e da “pluralidade das poéticas possíveis”, ainda que a poética de Assunção não pareça concordar com o pretensão tom pacificador desse contemporâneo. Pelo contrário, sua apropriação desenfreada por nomes da poesia brasileira com obras de consequências tão singulares quanto Leminski, Piva e Cabral parece ser um modo de responder a tais heranças, dando-lhes outro sentido e destinação, por meio de uma dialeticidade sem síntese concluída, feita a partir da metamorfose ciente de suas aparas, de seus restos. Por isso, entender que o modo como sua poética busca vencer certo discurso de imobilidade a partir de uma reivindicação da deteriorização das coisas - sejam elas materiais ou da ordem do pensamento - passaria por reconhecer a importância da figura da decomposição/reagrupação do corpo como condição fundante de uma utopia imanente, aquela que, para o projeto poético de Assunção, poderia vir a ter lugar no contemporâneo. Por isso, também, a dimensão racional de sua obra, o interesse pela técnica poética e pelo paradigma de poesia como produção também coloca seu entendimento sobre as saídas da poesia de forma bastante singular: ainda que se aproxime do surrealismo e de uma erótica do grotesco, assim como critique o absurdo de uma racionalidade administrada capitalista, não há abandono da técnica e da razão, mas sim o interesse pelo seu uso como forma de explicitar seus limites e de se aproximar de outras matrizes utópicas, como as epistemologias indígenas, sem abrir mão das heranças modernas.

Postos esses aspectos, as possibilidades de continuação desse estudo também se ampliam. Ainda que tenhamos buscado retomar algumas das obras anteriores de Assunção e refazer certo percurso poético e crítico do autor, o recorte analítico sobre dois de seus livros certamente produz uma angulação específica, que pode ser ampliada, ou colocada à prova, à medida que outras obras do autor sejam incluídas sobre o mesmo escopo: tanto *Zona Branca*, quanto a dupla *Pig Brother/Até nenhum lugar*, para ficarmos em três exemplos, parecem ser casos que elaboram de forma relevante a problemática distópica e mereceriam análises mais detalhadas. O mesmo poderia ser feito com suas obras narrativas, ou, ainda, seria possível estabelecer uma análise comparada entre sua poesia e sua prosa, que parecem estar em constante diálogo e equivocação: quais são as aproximações, os deslizamentos e as tensões que esses dois modos de escrita produzem para o seu projeto literário como um todo? Para além da distopia, esse posicionamento utópico conflitivo, o qual, ao menos de acordo com nossas análises, parece ser resultado de uma historicidade específica cara ao campo poético brasileiro contemporâneo, poderia ganhar outras dimensões a partir de outros dos seus livros poéticos, ou mesmo narrativos? Qual o limite dessa coerência interna e quais são suas diferenças e contradições constitutivas?

Vale também pensar que Ademir Assunção não é o único poeta de sua geração que chega a resultados e interesses semelhantes em obras poéticas mais recentes. Poetas como Cláudio Daniel e, talvez ainda mais radicalmente, Fabiano Calixto em obras como *Nominata morfina* (Corsário-Satã, 2014) e *Fliperama* (Corsário-Satã, 2020), também são autores marcados por uma dicção violenta, interessada pela caoticidade urbana, pelas referências à ficção científica e à Indústria Cultural, e a um discurso crítico e combativo para com a própria situação da poesia no presente. Ainda que de uma geração anterior, Régis Bonvicino, por sua vez, lançou recentemente um interessante livro de poesia, com propostas semelhantes, cujo título, *A nova utopia* (Editora Quatro Cantos, 2023), aponta para uma certa coerência nesse debate. Certamente, para além desses pontos iniciais em comum, cada autor apresenta força e singularidades próprias, bem como interesses, consequências e maneiras de resolução específicas para com suas obras. O recorte, mesmo assim, seria possível e possibilitaria entender um discurso distópico *da* poesia e *sobre* a poesia como questão mais ampla de época: ainda que de modos diversos, esses autores, ao se aproximarem de uma certa tópica cultural cara ao contemporâneo a partir da reformulação pop da “distopia” e do “*no future*”, também estão respondendo aos paradigmas históricos das heranças poéticas nacionais e aos seus principais impasses? Além disso, retornar às revistas co-editadas por Assunção, como a *Medusa* e a *Coyote*, parece ser outra opção válida para entendermos de que maneira esses círculos de publicação ajudaram a consolidar uma história marginal de referências partilhadas e de uma organização geracional repleta de nuances e especificidades próprias. Comparar a obra de Assunção com as trajetórias críticas e poéticas de autores que editaram essas revistas ou que foram ali publicados contribui para iluminar uma parte importante da história recente de poesia do Brasil e organizar suas principais intervenções e influências no campo ainda hoje.

Por fim, dentre os muitos nomes com os quais a poesia de Assunção dialoga, reivindica ou critica, aquele que nos pareceu mais produtivo para sua obra - justamente, pela ambivalência apresentada - seria o de João Cabral de Melo Neto. Um primeiro caminho a ser pensado é o de que Assunção parece ler em Cabral certo paradigma poético utópico, do qual reivindica certos aspectos e repele outros. Deixando evidente se tratar de uma leitura de Assunção a propósito de Cabral (ou seja, uma leitura interessada, mas não necessariamente precisa para com o projeto poético do autor pernambucano), ainda assim, a indagação parece produtiva e provocativa: é possível pensarmos em uma utopia em formulação na obra poética de Cabral, levando em conta suas fases internas e diferenças constitutivas? Para isso, seria necessário reler de maneira integral a obra cabralina, a fim de entender, de maneira não

simplificadora, uma possível utopia sobre o poético que bebe tanto de um passado mítico de comunhão entre poeta e público, como o autor evoca em seus textos críticos “Poesia e composição” e “Da função moderna da poesia” (Melo Neto, 1997), quanto do interesse por certo objetivismo que joga com a contingência da alteridade (Siscar, 2010). Se for possível, quais seriam as consequências desse modo de leitura de sua obra para entender as utopias poéticas que se seguiram no Brasil na segunda metade do século XX e do início do século XXI?

Para além disso, como dito anteriormente, de um ponto de vista histórico, a evocação cabralina por Assunção pode ser lida como a marcação de uma presença que tem valor contextual forte, por ter se tornado tanto o nome que localizaria, pelo *negativo*, certa geração de Pós-Vanguarda entendida como “anticabralina” nas décadas de 1970 e 1980, quanto suscitaria uma geração propriamente “cabralina”, interessada pela síntese, pela concisão e por certa autonomia da linguagem poética, ainda nos anos 1990. Ao reivindicar para si tanto a técnica poética, quanto a “faca” como instrumento de precisão, mas colocando-a como elemento “impuro”, destinado às intempéries da matéria e da realidade, Assunção faz de Cabral uma alteridade a quem responde, e, ao responder, a devora, homenageia, critica, por vezes simplifica, mas também a fortalece e a modifica. Em outras palavras, Assunção faz de Cabral uma herança decisiva e lhe dá renovadas consequências ao incluí-la para sua própria obra. Caso observemos de maneira mais próxima como alguns desses poetas da geração de Ademir também se valem de Cabral, reivindicando e se apropriando singularmente das muitas versões da herança cabralina, seria possível encontramos, por sua vez, um interessante paradigma poético e crítico, cujas transformações, tensões e singularidades internas mereceriam ser revisitadas e revistas, ou mesmo formalizadas e reelaboradas. Talvez Assunção e sua decomposição cabralina sejam apenas pontas de outro iceberg, e tanto a (im)potência diante do caos, quanto o desejo arquitetural de controle e razão sigam sendo chaves de interpretação que nos coloquem diante de outras angulações para se pensar o tempo e o lugar complexo da poesia contemporânea brasileira.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. *O Que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Goiânia: Argos, 2009. p. 25-54.
- AGAMBEN, Giorgio.. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- ANDRADE, Oswald. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *Oswald de Andrade Obras Completas — VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concurso e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 75–138
- ALMEIDA, Guido de Antônio. Nota preliminar do tradutor. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido de Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 7-8.
- ARAÚJO, Rogério Bianchi de. A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. *Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, v. 2, ed. 1, p. 2-11, 2011.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Risca Faca*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2021.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Ninguém na praia brava*. São Paulo, Brasil: Patuá , 2016.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Pig Brother*. São Paulo, Brasil: Patuá, 2015.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Faróis no caos*. Edições Sesc, 2015.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *A voz do ventríloquo*. São Paulo: Edith, 2012.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Zona branca*. São Paulo: Travessa dos Editores, 2001.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Adorável criatura Frankenstein: romance*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *A máquina peluda*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *LSD Nós*, São Paulo, Brasil: Iluminuras, 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974..
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: _____. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. In: _____. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1985.páginas?

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. V1. Tradução: Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. V2. Tradução: Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. V3. Tradução: Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.

BUSATO, Susanna. As performances da voz no espaço da poesia brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília (49), p. 233–250, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40184912>. Acesso em: 28/02/2024.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*, v. 4,1992. p. 231-255. Cidade? Editora? Edição?

CAMPOS, Haroldo. Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação o poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 174-175.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre a utopia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, vol. 60, n. 1, 2008.páginas?

CIORAN, Emil Michel. *História e Utopia*. Tradução: Brum, J. T. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. Tradução: Ana Mariza Ribeiro. In: EIKHENBAUN, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

DE CAMINHA, Pero Vaz. *Carta a El Rei D. Manuel*. Dominus: São Paulo, 1963.

DEMARCHI, Ademir. *Protopoetas e orgulho da influência*. Boletim de Pesquisa NELIC, p. 95-108, 2006.

ELIADE, MIRCEA. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução de Beatriz de Perrone-Moisé e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Ana Maria Guedes. Breves reflexões sobre a idade do ouro em Hesíodo. In: VIEIRA, Fátima; CASTILHO, Maria Teresa (orgs.). *Estilhaços de sonhos : espaços de utopia*. Porto: Fac. Letras da Univ., p. 172-186, 2004.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, M. *A História da Loucura na Idade Clássica*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *Freud-O infamiliar [Das Unheimliche]—Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)*. Tradução de Ernani Chaves, Rogério de Freitas e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GOLDFEDER, André et al. *Por uma historicidade distorcida: voz, contradição e lastro em Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Nuno Ramos*. Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível. Belo Horizonte: Quixote+ Do Editoras Associadas, p. 315-364, 2018.

GUIMARÃES, Delfim. Flores do mal: interpretação em verso de poesias de Carlos Baudelaire. 2. ed. Lisboa: Guimarães e C.^a, [1909], 1924.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Tradução de José Antônio Alves Torrano. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

JUNKES, Diana Bueno Martha. Y Pasear en el mar de asombro: Lirismo, política y post-utopia en la poesía de Ademir Assunção. *Nueva revista del Pacífico*, n. 71, p. 94-107, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762019000200094>. Data de acesso: 28/02/2024.

KENAAN, Vered Lev. *Pandora's senses: The feminine character of the ancient text*. Univ of Wisconsin Press, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- LAGE, Patrícia Rodrigues Alves. *A poética de Torquato Neto: tradição, ruptura e utopia*. 2010. Tese de Mestrado (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. Editora Companhia das Letras, 2017.
- LEMINSKI, Paulo. *Jesus A.C.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MARINI, Rui Mauro. Dialética da dependência. *Germinal: marxismo e educação em debate*, v. 9, n. 3, p. 325-356, 2017.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In.: MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 51-70.
- MENESCAL, Ana Alice Miranda. *A Idéia de Justiça e a Formação da Cidade Ideal na República de Platão*. 2009. Tese de Mestrado (Curso de Mestrado Acadêmico em Filosofia) - Universidade Estadual do Ceará - UECE, 2009.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução Denise Bottmann. 1 ed. São Paulo: Penguin-Companhia, 2018.
- NETO, Amador Ribeiro. Parapsicologia da decomposição. *Zona Branca*, 2022. Disponível em: <https://www.zonabranca.com.br/#criticas>. Acesso em: 24 de dez. de 2022.
- NOITES GREGAS. [Locução de]: Claudio Moreno. *Podcast*. Disponível em: [Pandora - Hora do Oráculo #13 - Noites Gregas | Podcast no Spotify](#). Acesso em: 04 de Abril de 2023.
- PAIVA, Raquel. *Novas formas de comunitarismo no cenário da visibilidade total: a comunidade do afeto*. MATRIZES, v. 6, n. 1, p. 63-75, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Celia. *Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão*. estudos avançados, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015.
- PINSKY, Jaime. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- PIVA, Roberto. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 2. ed. Lisboa: Caloustre Gulbenkian, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: the politics of the siren*. Bloomsbury Publishing, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Marcel Lúcio Matias. O gênero narrativa de viagem na literatura ocidental. *Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura*, 13., 207, Salvador, BA. Anais.. Salvador, BA, 2017.

SALES, Handerson Leonidas; SALES, Cyntia Mirella Cangussu Fernandes; CARDOSO, Antônio Dimas. Utopia ou distopia brasileira: origens e reflexões. *Humanidades e Inovação, Palmas*, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2020.

SAN GIL, Davi da Silva. *Os barcos, a tormenta e o motim*. Em *Construção: arquivos de epistemologia histórica e estudos de ciência*, n. 8, 2020.

SISCAR, Marcos. O tombeau das vanguardas: a "pluralização das poéticas possíveis" como paradigma crítico contemporâneo. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 16, p. 421-443, 2014.

SISCAR, Marcos; CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar*. Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. *Texto Poético*, [S. l.], v. 14, n. 25, p. 610–616, 2018. DOI: 10.25094/rtp.2018n25a527. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/527>. Acesso em: 24 dez. 2022.

SOROMENHO-MARQUES, Viriato, *A Utopia de Thomas More. Encruzilhada de Antigos e Modernos. Breves Notas Críticas*, Sessão Comemorativa do V Centenário da «Utopia», de Thomas More, Lisboa, edição conjunta da Academia de Marinha-Academia das Ciências de Lisboa-Instituto de Cultura Europeia e Atlântica, 2017, p. 19-26.

STERZI, Eduardo. Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos. *Celeuma*, v. 1, n. 1, p. 3-14, 2013.

STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. *Remate de males*, v. 34, n. 1, p. 95-111, 2014.

STERZI, Eduardo. O antropófago. In: _____. *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, p. 206-207, 2022.

TONON, Elisa Helena. O arquivo Inimigo Rumor, escolhas e afinidades. *Boletim de Pesquisa NELIC*, p. 137-145, 2008.

ZULAR, Roberto. *Uma flor antieuclediana: o ritmo e o tempo do signo entre Drummond e Meschonnic*. Revista Criação & Crítica, n. 37, p. 54-67, 2023.