

## AS REMINISCÊNCIAS ÓRFICAS NA FIGURA DO POETA: ANÁLISE DE “ORFEU NO QUINTO DOS INFERNOS”, DE ADEMIR ASSUNÇÃO

### *ORPHIC REMINISCENCES IN THE POET'S FIGURE: ANALYSIS OF “ORFEU NO QUINTO DOS INFERNOS”, BY ADEMIR ASSUNÇÃO*

VALANDRO, Valéria Fernanda Ribeiro<sup>1</sup>  
BUSATO, Susanna<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar o poema “Orfeu no Quinto dos Infernos”, de Ademir Assunção, de modo a desnudar o movimento, ora de afastamento, ora de proximidade, da figura do eu poético em relação à figura órfica. Para isso, faz-se necessária a leitura das imagens poéticas, que tendem ao surreal, bem como a compreensão da arquitetura distópica do poema. Motivados pelo caráter metalinguístico do texto, somos conduzidos à reflexão sobre o papel do poeta e do objeto poético na nossa sociedade.

**Palavras-Chave:** Ademir Assunção; Orfeu; Metalinguagem.

**Abstract:** This article aims to analyze the poem “Orfeu no Quinto dos Infernos”, by Ademir Assunção, in order to expose the movement, sometimes of distance, sometimes of proximity, of the figure of the lyric self in relation to the orphic figure. For this, it is necessary to read the poetic images, which tend to be surreal, as well as the understanding of the poem's dystopian architecture. We are motivated by the metalinguistic character of the poem to think about the role of the poet as well as the poetic object in our society.

**Keywords:** Ademir Assunção; Orpheus; Metalanguage.

#### Como citar este artigo?

VALANDRO, V. F. R.; BUSATO, S. As reminiscências órficas na figura do poeta: análise de “Orfeu No Quinto Dos Infernos”, de Ademir Assunção. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 20, n. 1, p. 519-536, 2021.

<sup>1</sup> Graduanda do Curso de Licenciatura em Letras – Português e Espanhol, na Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susanna Busato. E-mail: valeria.valandro@unesp.br.

<sup>2</sup> Professora do Curso de Licenciatura em Letras e Pedagogia, na Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. E-mail: susanna.busato@unesp.br.

## 1 Introdução

A figura de Orfeu é, desde sua criação pela cultura greco-latina, associada ao ser do poeta. Por essa razão, muitos artistas, dentre eles Ademir Assunção, usaram esse personagem mitológico como “motivo” de suas composições. No entanto, o poema “Orfeu no Quinto dos Infernos” apresenta um duplo movimento em relação à figura órfica: ora de proximidade, ora de afastamento, especialmente em relação ao episódio em que o semideus desce aos infernos em busca de sua amada, Eurídice. Nesse sentido, buscamos compreender como essa relação de cercania e de longitude ocorre, de modo a desnudar a releitura da figura de Orfeu neste poema. Para isso, faz-se necessária a leitura das imagens poéticas, que tendem ao surreal, bem como a compreensão da arquitetura distópica do poema. Ao fim, motivados pelo caráter metalinguístico do texto, somos conduzidos à reflexão sobre o papel do poeta e do objeto poético na nossa sociedade, de maneira a analisar que lugar a arte ocupa no mundo contemporâneo.

## 2 Análise

Organizado em 14 dísticos e 02 monísticos, totalizando 26 versos, o poema “Orfeu no Quinto dos Infernos” anuncia, em primeira pessoa, a voz de um eu lírico que desce de uma dimensão superior rumo aos infernos com um objetivo claro: saber quem ele é. Essa volição, que revela um desejo utópico, dada a impossibilidade do autoconhecimento pleno, desencadeará uma série de imagens distópicas que se intensificam ao longo do poema.

Com o seu retorno do ambiente infernal, percebemos que o eu poético atinge o objetivo proposto, isto é, ele alcança o autoconhecimento. Tendo isso em vista, é importante notar o local em que o eu lírico busca o saber. Não se trata de encontrar sabedoria em um ambiente superior, celeste, pelo contrário, é necessário enfrentar o perigo, o estranho, o outro, que o leva a medir seus próprios limites.

Nesse sentido, o inferno atua como essa dimensão nada harmônica, nada tranquila, mas instauradora do caos e do tormento eterno. Por meio da descida, temos a construção subjetiva do inferno pelo eu lírico e percebemos, gradualmente, a partir dos dísticos e dos cavalgamentos de versos, a composição

imagética desse lugar, que se caracteriza pelo horror, pela trapaça, pela ganância e pela violência, características contra as quais o eu poético lutará de forma igualmente violenta. Entretanto, não se trata de perpetuar o caos pelo caos, mas, sim, de combatê-lo munido da mesma arma que ataca, a arma distópica.

Ao observarmos o título do poema, percebemos a reunião de dois elementos díspares: a nomeação de um personagem pertencente à mitologia grega, Orfeu, e a utilização de uma expressão popular, “quinto dos infernos”. Apesar de serem elementos em sua natureza distintos (um personagem mitológico e uma expressão linguística), ao analisá-los mais atentamente, verificamos o componente que os une, o inferno. Para compreender melhor essa relação, devemos relembrar, ainda que brevemente, uma importante história grega, a descida de Orfeu aos infernos.

Filho da musa Calíope e, possivelmente, do deus Apolo (vale lembrar que os mitos, por sua gênese oral, possuem muitas versões), Orfeu era considerado, pelos gregos, o pai de todos os poetas e músicos. Por meio de seu canto, encantava a todos, até mesmo os animais. Nos seus primeiros anos da vida, ganhou de seu pai uma lira, instrumento musical que iria acompanhá-lo em suas aventuras e que tornaria brando até mesmo o coração do rei das profundezas, Hades.

Orfeu casou-se com Eurídice, uma bela ninfa, e viviam felizes, até que um dia a beleza dela despertou desejo em outro homem, Aristeu. Apesar de tê-lo recusado, a ninfa continuou sendo perseguida, de modo a ter que empreender uma fuga que ocasionou sua morte. Quando fugia de Aristeu, Eurídice pisou em uma serpente, que a picou. O veneno foi letal e a ninfa faleceu. Ao saber disso, Orfeu ficou desconsolado e, movido pelo amor, decidiu buscar a alma de sua amada nos infernos.

No mundo inferior, utilizou os seus encantos musicais para adormecer o cão que guardava a entrada infernal e convenceu o rei dos mortos, por meio da sua lábia poética, a permitir o retorno da sua amada ao mundo dos vivos. Hades consentiu, porém, estabeleceu uma condição: até que ambos atingissem a superfície, Orfeu não poderia olhar para trás, isto é, deveria confiar que a alma de sua esposa estava seguindo-o, pois a desobediência dessa ordem ocasionaria no retorno de Eurídice às profundezas infernais. Orfeu aceitou a condição e a cumpria, até que, nos momentos finais, cedeu à tentação de olhar,

desobedecendo a ordem dada. Como consequência, nunca mais pôde ver a sua amada.

Retornando ao segundo elemento constituinte do título, a expressão “quinto dos infernos”, devemos fazer algumas considerações no que diz respeito às possíveis origens dessa expressão linguística. Antes, cabe ressaltar que ela é utilizada popularmente quando estamos com muita raiva de alguém. Nesse momento, movidos por esse sentimento de aversão, desejamos que a pessoa “vá para o quinto dos infernos” por considerarmos esse lugar, dada a tradição judaico-cristã, um ambiente ruim, de “justiça” contra os males cometidos em vida.

A primeira possível origem dessa expressão remonta ao Brasil Colônia durante o ciclo do ouro. Como modo de conter o enriquecimento desenfreado dos nativos, Portugal estabeleceu que todo o ouro extraído no Brasil deveria ser destinado às casas de fundição, onde seria derretido e marcado com o selo da coroa portuguesa. Dessa forma,  $\frac{1}{5}$  das riquezas eram retiradas em forma de impostos, mantendo a concentração do lucro nas mãos do império. Junto a isso, une-se a percepção do Brasil como um lugar inóspito pelos portugueses e, portanto, infernal. Considerar essa interpretação de cunho histórico da expressão linguística em questão parece-nos interessante, pois, além de reforçar o caráter desagradável do inferno, permite-nos verificar, neste poema, a relação com as riquezas e as hierarquias sociais que elas provocam, que é um dos elementos observados pelo eu lírico no mundo infernal que ele visita.

Outra possível gênese da expressão “quinto dos infernos” é a que se refere ao quinto círculo infernal descrito na primeira parte da obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), que data do século XIV, denominada “Inferno”. Nela são detalhados os diferentes níveis infernais, representados pelos círculos, os quais se referem a um tipo de condenação, cuja gravidade dependerá do pecado cometido. O quinto círculo infernal é ocupado por aqueles que pecaram pela ira, sendo a punição a submersão desses indivíduos no Rio Estige, estando, portanto, metaforicamente afundados pelo próprio pecado, além de estarem em uma luta eterna de uns contra os outros.

Os versos iniciais do poema nos revelam algumas informações que serão importantes para compreender de maneira mais aprofundada os sentidos do texto, sendo elas: oposição espacial (dimensão superior vs. dimensão inferior), a

figura do eu poético (Orfeu vs. eu lírico), a presença de um corpo e a razão da descida.

Ao anunciar que descera ao inferno, o eu lírico estabelece, ao menos, duas dimensões diferentes: a dimensão infernal, para qual ele se destina, e a dimensão superior, em que ele se encontra. De maneira distinta ao que ocorre em “O olho azul do mistério”, outro poema de Ademir Assunção, não é especificado o plano do qual o eu lírico parte, isto é, se, no primeiro poema, tínhamos a nomeação do céu, “desço dos céus” (v. 1), neste não há essa delimitação. Isso permite duas interpretações distintas: que o eu lírico parte do ambiente celeste ou do ambiente terrestre rumo aos infernos.

Ao considerar que a figura do eu lírico aproxima-se da figura órfica pelo título do poema, pela catábase, e, como verificaremos posteriormente, pelo ofício e pela falta que o constitui, podemos ser levados a argumentar que ele parte do ambiente terrestre, uma vez que o semideus Orfeu habitava essa dimensão. Quanto a isso, devemos ter muito cuidado. Embora haja uma aproximação entre Orfeu e o eu poético, não se trata efetivamente do personagem mitológico, mas, sim, de um outro, o eu lírico, que apresenta traços semelhantes com a figura órfica.

A figura órfica do mito e o eu lírico deste poema apresentam traços convergentes e divergentes. Ambos convergem no ofício: são poetas e utilizam a arte como arma. Com ela, atravessam o pior dos mundos, o mundo infernal. Além disso, ambos são movidos pela falta, ainda que de natureza distinta. No caso do Orfeu mitológico, a falta de sua amada, que tem a vida interrompida ao pisar em uma serpente ao fugir de Aristeu. Já o eu lírico, a ausência de conhecimentos sobre si, a necessidade de explorar as suas profundezas, resultado de uma possível crise do poeta quanto à sua função social/humana. A carência faz com que essas figuras dirijam-se ao mundo inferior, empreitada que, como aponta Diniz (2015), não é arbitrária, mas configura-se como um dos passos fundamentais para o transcurso do herói:

As ações ocorrem seguindo uma “coreografia”, pois, para cair, faz-se necessária a ascensão do herói: assim como Lúcifer quer estabelecer-se “no ponto mais elevado de Zafon” e é arremessado ao She’ól, Orfeu sobe ao mundo dos mortos e, ao desejar ver o rosto de sua amada, é arremessado à perdição (DINIZ, 2015, p. 12)

Entretanto, cabe destacar que Orfeu e o eu lírico divergem no resultado do seu empreendimento: o primeiro fracassa na missão de recuperar Eurídice, ascende à superfície terrestre, mas não cumpre seu objetivo de resgatar a alma de sua amada; já o segundo alcança tanto a superfície quanto o autoconhecimento, isto é, sai plenamente vitorioso: “Quando volto do inferno, quase em farrapos/sou invencível, sou fogo sobre a relva” (v. 11 e v. 12).

Ainda sobre o eu poético, assim como em “O olho azul do mistério”, neste poema, há, também, a presença de um corpo, o corpo do eu lírico, que pode ser verificado na utilização dos verbos “desço” (v. 2), “encontro” (v. 3), “jogo” (v. 5), “vejo” (v. 7 e v. 9), “volto” (v. 11). Mais uma vez, o tempo e o modo verbal, presente do indicativo, contribuem para a sensação de simultaneidade dos acontecimentos, isto é, por meio dessa escolha linguística, a cada leitura somos conduzidos “em tempo real” às percepções do eu poético, à sua vivência, ou melhor, à sua experiência concreta.

Em relação ao objetivo da descida, ainda em paralelo com o poema anteriormente mencionado, verificamos que se trata da mesma motivação, o autoconhecimento. O que os difere, no entanto, é que, se no primeiro poema o objetivo estava implícito, metaforizado por meio da expressão “olho azul do mistério”, aqui temos a sua explicitação: “pra saber quem eu sou/ preciso descer ao inferno” (v. 1 e v. 2). Em ambos os poemas, “O olho azul do mistério” e “Orfeu no quinto dos infernos”, o mistério está presente. É pela falta, pela ausência de respostas, que o eu lírico (tanto o primeiro quanto o segundo) se sente impelido a realizar a descida à dimensão inferior, ao ambiente distópico. Esse objetivo, no entanto, por si só, é altamente carregado de uma carga utópica, uma vez que a plena compreensão da própria existência por um indivíduo é impossível, já que, enquanto seres mortais, nossa apreensão do mundo e de nós mesmos é limitada.

Entretanto, o eu poético não é um ser comum, ele apresenta traços órficos, por meio da arte, o eu lírico quer e pode cumprir seu objetivo, como, de fato, cumpre. Para isso, ele deve sair de sua “zona de conforto”, precisa descer aos infernos, encontrando o pior de si para finalmente conseguir ver a luz da superfície terrestre, o autoconhecimento. No nível formal, isso é reforçado pela presença da rima interna e pobre dos verbos “saber” e “descer”, isto é, a repetição sonora e da classe morfológica revela uma insistência num movimento que é análogo no poema, a partir da perspectiva deste: o “saber” está condicionado ao

"descer" e não ao "subir", movimento que levaria para um outro ambiente, mais "celestial", análogo ao do conhecimento letrado e erudito. Em suma, há um contraste entre o desejo utópico e o ambiente distópico.

Após sua descida, o eu lírico começa a nos contar o que há nessa dimensão inferior. A primeira imagem com a qual ele se depara é a figura de um "Homem do Nariz de Ferro" (v. 3), que ele descreve como "o mais tenebroso dos internos" (v. 4). Dentre os habitantes do mundo infernal, o mais sombrio deles, característica que formalmente acentua-se na utilização de maiúsculas, é uma mescla de características humanas e inumanas. O nariz, parte do corpo localizada na centralidade da face, é um dos elementos mais importantes para conferir beleza ou feiura a um rosto. Ao atribuir a essa parte corpórea a rusticidade do ferro, temos a criação de uma figura desarmônica. Sendo assim, o Homem do Nariz de Ferro estaria privado de graça, sua rusticidade não lhe concede mais a sensação da vida, do ar, uma vez que habita o inferno, onde apenas se exala a morte, o enxofre.

Em seguida, o eu poético passa a interagir com os habitantes daquela dimensão e ele faz isso por meio do jogo de pôquer, um dos jogos de azar mais populares no mundo terrestre, que se mostra conhecido até mesmo no ambiente infernal: "jogo pôquer com o rei das profundezas/ e com o escroque especialista em safadezas" (v. 5 e v. 6). Esse jogo de cartas é comumente relacionado com as apostas em dinheiro e com os cassinos. Tendo isso em vista, é um jogo que remete ao perigo, à possibilidade de trapaça. Essa característica pode ser observada na rima interna e toante das palavras "pôquer" e "escroque", já que, além de relacionar-se sonoramente por meio das assonâncias, também compartilham como traço semântico a trapaça. Posto isso, devemos observar os adversários do eu poético, que apresentam, entre si, semelhanças e divergências.

O elemento que difere o senhor dos infernos do escroque é a hierarquia: por um lado, há a figura mais importante do inferno, "o rei das profundezas" (v. 5), por outro lado, há a figura de um trapaceiro como tantos outros, "o escroque especialista em safadezas" (v. 6). Entretanto, ambos, ainda que de maneira distinta, representam um desafio para o eu lírico e mostram a ousadia da sua atitude ao jogar com essas figuras, que são importantes nesse mundo. A primeira delas representa o poder, enquanto a segunda a agilidade. No nível formal, essas características podem ser observadas e acentuadas nas rimas pobres e consoantes entre os adjetivos "profundezas" e "safadezas". A aliteração em "a", vogal em

que a altura da língua encontra-se no seu nível mais baixo, pode remeter ao mundo inferior que, como o próprio nome já diz, encontra-se em uma dimensão subalterna, acentuando, mais uma vez, o perigo, a trapaça.

Em seguida, as percepções concentram-se no campo visual, explicitadas pelo verbo “vejo” (v. 7 e v. 9). Nesse momento, há duas figuras traiçoeiras que, apesar de estarem no mesmo “nível moral”, atuam de maneira hierárquica. Uma delas, descrita como “velhaco”, subjuga a outra, nomeada como “vil marmota”. É interessante observar elementos linguísticos utilizados: o adjetivo “velhaco” indica uma pessoa que é vil por definição, enquanto o substantivo “marmota” é o nome de um mamífero que cava buracos e neles mora, ou seja, no subterrâneo, mas também tem o sentido figurado de algo ou alguém feio, desengonçado, desonesto. Sendo assim, o adjetivo “vil” ligado à marmota acentua essa característica. Em suma, nesse momento, temos a presença de duas criaturas igualmente más, mas que perpetuam as relações hierárquicas ao atuar de forma vil.

Além disso, podemos observar que a figura do banqueiro (também ligada aos seres subterrâneos, pois ele é concebido como uma criatura vil, gananciosa, dono do dinheiro, um capitalista por definição e um explorador) sofre o impacto da subversão da ordem do mundo terrestre. Esse ser, cuja fortuna se extinguiu, agora se encontra falido e desesperado: “e o desespero do banqueiro em bancarrota” (v. 8). Essa “quebra” tanto de expectativa quanto de finanças é acentuada pela aliteração da consoante “b” e pelo dígrafo “rr”, a primeira aproximando semanticamente essas duas palavras, isto é, atribuindo proximidade da condição de falência à figura do banqueiro e, a segunda, quase onomasticamente, refletindo a quebra de um objeto, sentido metafóricamente utilizado no poema como sinônimo de grande perda financeira.

Tendo isso em vista, somos conduzidos a acreditar que esse lugar atua como uma espécie de punidor dos que, em vida, atuaram de maneira opressiva sobre os mais fracos. No primeiro caso, aquele que explorou as debilidades alheias teve suas fraquezas expostas, enquanto, no segundo caso, quem extorquiu financeiramente até causar ruína ruiu. Vale lembrar que no poema “O olho azul do mistério” havia também a figura do banqueiro representada de maneira negativa, como um dos grandes exploradores capitalistas: “[...] banqueiros que sugam o vinho/ da vida [...]” (v. 21 e v. 22). Sendo assim, não poderíamos pensar no poema como uma vingança desses seres, já que, se em

vida provocaram sofrimento aos demais, agora, no inferno, eles são os que sofrem?

Os versos seguintes, “lá eu vejo a queda do império da ilusão/ quem banca o esperto logo sai sem um tostão” (v. 8 e v. 9), confirmam o que argumentamos anteriormente, isto é, há, nesse mundo infernal, uma espécie de justiça. Cabe destacar a assonância em “i” da palavra império e ilusão, seguida da rima rica e toante entre o adjetivo “ilusão” e o substantivo “tostão”. Ao se aproximarem sonoramente, aproximam-se, também, semanticamente e reafirmam esse caráter ilusório do poder imperial e financeiro, ao menos no mundo infernal. Além disso, a expressão popular “banca o esperto”, presente no décimo verso, utilizada no sentido de ser trapaceiro, remete, também, por sua similaridade gráfica, à palavra banqueiro, figura que, de igual maneira, atua de forma desonesta, fazendo jus a essa composição linguística.

Após visualizar e experimentar momentos no mundo infernal, o eu poético finalmente retorna à superfície. Não sem nenhuma consequência, pelo contrário, ele volta “quase em farrapos” (v. 12), isto é, a descida foi penosa e árdua, características que são acentuadas pela presença do dígrafo “rr” que remete, sonoramente, à ruptura, ao decomposto. Porém, como argumentamos anteriormente, trata-se de um ser especial, que apresenta e supera as características órficas. Ele, diferentemente de Orfeu, preenche a falta que o move, e alcança o que tanto almeja, o autoconhecimento, e o resultado são as imagens que veremos a seguir. Antes, cabe ressaltar que, para interpretar essas imagens, é necessário antecipar uma informação, o ofício do eu lírico, explicitado no vigésimo quarto verso: “sou poeta”. Por meio desse conhecimento, podemos oferecer uma possível análise das metáforas utilizadas.

A primeira autodescrição feita pelo eu lírico diz respeito à sua invencibilidade, “sou invencível” (v. 12), para, em seguida, utilizar a primeira metáfora, “sou fogo sobre a relva” (v. 12). É interessante observar que, após sair do inferno, um dos primeiros elementos utilizados para sua autonegação é o fogo. De certa forma, ao fazer isso, há o retorno ao imaginário judaico-cristão sobre a dimensão inferior, uma vez que ela geralmente é descrita pelo seu fogo eterno, como está no livro do Apocalipse, no capítulo 14, versículo 11:

A fumaça do fogo que os atormenta sobe para todo o sempre. Ali não há alívio, nem de dia nem de noite, para os que adoram o monstro e a sua imagem, nem para qualquer um que tenha o sinal do nome dele (BÍBLIA SAGRADA, 2015, p. 2134)

Ao inserir a imagem do fogo sobre a relva, há uma exaltação do seu caráter implacável, já que, na natureza, a relva atua como elemento inflamável que alimenta o fogo, tornando-se, por essa razão, muito difícil de ser contido. No que diz respeito à forma é interessante observar que “relva” é uma palavra delicada, poeticamente bucólica; e o “fogo” é ameaçador na aproximação, duas vogais que se repetem, fechadas, uma gutural no meio, e, em contraste com “relva” com essa consoante líquida ligada à vogal /e/ aberta e seguida da bilabial fricativa sonora /v/, a imagem final intensifica o sentido e associa o poeta à violência em gesto.

Em seguida, temos a união de dois elementos antitéticos, luz e trevas: “eu sou o matrimônio da luz e da treva” (v. 13). Ao aproximar duas ideias opostas, o eu poético, novamente, reforça seu caráter implacável, absoluto e, ao mesmo tempo, oferece argumentos que corroboram a hipótese de que ele é agente e produto do caos. Por meio da linguagem poética, ele é capaz de evocar a utopia ou a distopia, mas, ao ser constituído também por linguagem, o eu lírico pode refletir o que o constitui. Quando ele finalmente alcança o autoconhecimento, verificamos que, além de representar, por meio de imagens caóticas/distópicas, o ambiente infernal, o eu poético é composto por aquilo que representa no seu movimento de busca pelo conhecimento. Gesto e sujeito se confundem. Essa afirmação é possível pois a descrição distópica não se limita à dimensão infernal, mas ela permanece após o retorno à superfície terrestre, isto é, as imagens de autodescrição são iguais, ou até superiormente distópicas. Dito isso, podemos nos questionar: o estado distópico seria uma condição permanente na natureza do eu poético ou atuaria apenas como ferramenta de luta contra o caos externo?

Dando continuidade a suas metáforas, o eu poético afirma: “eu sou o barco e o barqueiro/ o alvo, a flecha e o arqueiro” (v. 14). Há aqui, novamente, a ideia de implacabilidade. No primeiro caso, o eu lírico atua como o quê (barco/flecha) e quem (barqueiro/arqueiro) conduz, enquanto, no segundo, ele também é afetado (alvo) pela ação. Ao fazer menção à figura do barqueiro, o eu poético não estaria se referindo a Caronte, o barqueiro dos infernos? Nesse sentido, ao aproximar-se da figura do barqueiro infernal, não seria um gesto revelador de que o poeta necessita navegar, combater, enfrentar o mar da distopia para estar vivo?

Com isso, podemos pensar que a distopia configura-se como alimento do poeta, necessário para a sua sobrevivência, condição sem a qual, talvez, ele não poderia existir. Ao fazer esse questionamento, estamos de acordo com Diniz (2015), que reconhece o conflito, a angústia como características fundamentais para o fazer poético:

A criatividade como origem de um sentimento de conflito interno, de culpa, nos impedirá de classificar, a priori, o angustiado como um neurótico, visto que essa angústia alimenta sua criatividade. **Não haveria, portanto, criação sem esse conflito, e todo criador seria sempre um angustiado** (DINIZ, 2015, p. 19, grifos nossos)

Apesar da natureza faltante do poeta, de sua angústia inerente, podemos afirmar que o mar da linguagem é um mar ambivalente que pode ser utópico e/ou distópico. O poeta é o grande denunciador das características distópicas de uma sociedade, mas, ao fazer isso, ele não é movido por um desejo distópico: não se trata de perpetuar a distopia, mas de mostrá-la para combatê-la. As armas do poeta, nesse caso, são distópicas, mas o que motiva o conflito é um desejo utópico. Neste poema, somos guiados por um mar distópico que se inicia na percepção do ambiente infernal, mas que se estende após logrado o desejo utópico, o autoconhecimento, visto que a autodescrição do eu poético segue caótica, violenta, destrutiva. Sendo assim, somos conduzidos a pensar que a utopia e distopia, na verdade, poderiam configurar-se como faces da mesma moeda, que existem e resistem uma à outra, retroalimentando-se.

No que concerne à metáfora seguinte, “o alvo, a flecha e o arqueiro” (v. 14), é interessante questionarmos: por que o eu lírico coloca-se, também, na posição de afetado (alvo)? Considerando que se trata de uma referência metafórica, a linguagem poética, podemos interpretar que, embora o eu lírico componha a palavra por meio do seu ofício, ele também sofre as suas consequências. A palavra atua como um organismo vivo que o transpassa, fugindo do seu controle e tornando-se um “ser” independente. Temos, portanto, um efeito *boomerang*: ao tentar “expurgar” a poesia de si, ela retorna como um organismo independente e o atinge.

Como podemos verificar, ao anunciar-se como agente e paciente do caráter violento do seu ser que, ao mesmo tempo, coincide com a natureza voraz da sua linguagem, o eu poético empreende uma escalada ascendente de imagens cada vez mais distópicas e violentas, como, por exemplo: “eu sou a mandíbula do

tubarão/ e o grito de dor do surfista” (v. 16 e v. 17), isto é, eu sou aquele que causa o sofrimento, mas também aquele que ecoa esse sentimento. Essa imagem nos leva a perceber que o poeta é um ser total, que morde e grita ao mesmo tempo, ou seja: morde e é mordido, brada e sofre e sofre e brada, mas não se silencia.

Em seguida, o poeta autodenomina-se como: “a mentira na manchete do jornal/ e a bomba do atentado terrorista” (v. 18 e v. 19). Ao aproximar essas duas imagens, o eu lírico chama a atenção para o caráter destruidor da linguagem. A palavra falsa, cuja circulação ocorre por um veículo tão importante de comunicação como o jornal, adquire um valor de verdade, sendo, por essa razão, capaz de causar estragos incalculáveis (vale lembrar que a propagação de uma mentira é muito mais rápida que a sua possível contenção posterior). Nesse sentido, a palavra atua como bomba, como fonte de terror e os que a espalham são comparados a terroristas. Seria o poeta um veiculador de mentiras que atuam como bombas de verdade na sociedade?

Nas próximas metáforas, o eu lírico, por meio de imagens violentas, atua como uma espécie de promotor da “justiça”: “eu sou a faca que atravessa/ o peito do político traidor/ e as ruínas queimadas do templo/ do vigarista mercador” (v. 20, v. 21, v. 22 e v. 23). Mais uma vez, há o paralelo entre o objeto utilizado para vingança, nesse caso, a faca para perfurar o peito do político, e o resultado de um empreendimento vingativo, as ruínas queimadas do templo. Com a experiência infernal, teria o eu poético concluído que há a necessidade de fazer “justiça”, ainda que seja “olho por olho, dente por dente”, já em vida? Somos conduzidos a pensar que sim. No último verso desse fragmento, há, novamente, uma crítica ao que utiliza de qualquer pretexto para lucrar, reportando-se, indiretamente, ao episódio bíblico em que Jesus presencia e se enfurece ao ver os homens utilizando-se do ambiente sagrado, a igreja, para veicular coisas profanas, posses/dinheiro.

Em seguida, o eu lírico anuncia-se como poeta ao dizer: “eu sou poeta e sigo em frente/ em linhas tortas/ eu não lido com palavras mortas” (v. 24, v. 25 e v. 26). Nesses últimos versos, temos, mais uma vez, o reforço da ideia de que o eu lírico, agora na figura do poeta, é um ser resistente e ousado. Para isso, basta observar o verbo “sigo” e as construções que o acompanham: “em frente” e “em linhas tortas”, isto é, o eu lírico-poeta, apesar dos percalços, dos ambientes distópicos que percorre, ele segue com o seu ofício, aventurando-se no mundo

da linguagem que, como ele mesmo afirma, não admite palavras mortas, ou seja, trabalha apenas com o vivo, o pulsante.

Outro aspecto que podemos destacar é que, ao utilizar parte da expressão popular “em linhas tortas”, o eu lírico-poeta coloca-se como um Deus, já que, na íntegra, o refrão popular seria: “Deus escreve o certo por linhas tortas”. Nesse sentido, poderíamos pensar que a figura do poeta é superior à dos demais homens. Por meio da sua percepção/sensibilidade aguçada e da sua destreza ao lidar com a matéria escrita, as palavras, ele é capaz de superar o caos da linguagem e conduzir o homem, ainda que por linhas tortas, à humanização.

Para finalizar nossas considerações sobre este poema, é necessário observar dois elementos: o cavalgamento de versos e a possível crítica à literatura/cultura erudita veiculada pelo eu lírico nos últimos versos.

Em relação ao primeiro, podemos observar que esse é um recurso muito utilizado ao longo do poema. Por meio dele, somos conduzidos de maneira cada vez mais profunda ao ambiente infernal e ao interior do eu poético. A interrupção que ele propicia, além de aumentar a expectativa em relação ao que virá, permite que experienciemos o movimento de descida: somos conduzidos, verso por verso, em um movimento decrescente, ao interior do mundo infernal.

Ainda que, em dado momento, haja uma ascensão espacial do eu lírico, com seu retorno à superfície, o movimento interno continua sendo decrescente: a esfera do macro, a totalidade do eu lírico, afunila-se ao micro: somos conduzidos em uma viagem interna que, pela focalização gradual dos elementos, recurso possível pelo cavalgamento de versos e pela disposição das estrofes em dísticos, amplia, por meio do afunilamento, o conhecimento desse ser de linguagem. Através dos cavalgamentos de versos somos capazes de descer aos infernos junto ao eu poético, sendo ele tanto o mundo inferior quanto as nossas próprias profundezas.

No que diz respeito ao segundo, ao dizer que segue “em linhas tortas” e não lida “com palavras mortas”, o eu lírico pode estar se referindo à literatura erudita e às suas convenções normativas. O culto exacerbado à forma pode reduzir o poema a meros formalismos, despreendendo-o da realidade. Com isso, não queremos dizer que a forma deve ser ignorada, uma vez que também reconhecemos o seu valor inestimável para a composição poética. Porém, ela não é suficiente. Forma e conteúdo devem unir-se em comunhão como elemento propiciador de movimento, de superação das “linhas tortas” da vida. Como

vimos com este poema, não se trata apenas de criar um outro mundo em que os conflitos sejam inexistentes, mas de fornecer, por meio da linguagem, munição para enfrentar o caos, ainda que, para isso, seja necessário utilizar essa arma distópica.

### Considerações finais

O eu poético deste poema, além de um ser de linguagem, anuncia-se como um ser para linguagem, um poeta: “eu sou o que sangra, poeta nato”, revelando o caráter metalinguístico do texto. Esse dado nos é relevante para interpretar o seu movimento ao longo do poema: não há o afastamento do caos por parte do eu poético, pelo contrário, ele vai em direção ao confronto, busca e fomenta, em seu combate, a atmosfera de violência. Com isso, ele estaria perpetuando o caos, contribuindo para a distopia? O que move o poeta para o âmago do conflito, para “o úmido olho azul do mistério<sup>3</sup>”?

Para responder a essas questões, devemos considerar que, ao trabalhar com o conceito distopia, especialmente vinculado ao caráter metalinguístico desses poemas, somos conduzidos, inevitavelmente, à reflexão sobre qual o papel da poesia e do poeta no nosso mundo.

Os artistas, conforme nos diz Pound (2006), em especial, os poetas, são “as antenas da raça” (p. 78). Com essa afirmação ele nos chama a atenção para a sensibilidade inerente ao ofício artístico, que possibilita a esses indivíduos uma capacidade de previsão dos rumos de uma nação, de modo a atuar como verdadeiros “vates”. Essa afirmação ganha força ao observarmos as distopias: é o artista a pessoa dotada da clarividência necessária para enxergar os rumos distópicos para o qual um mundo se conduz; os outros seres vivem de maneira automática, sem perceber o caos a que se encaminham. Vale lembrar que, diferentemente da utopia, a distopia não se realiza depois de um grande hiato de tempo, trata-se de um futuro, mas não muito distante e, como já dissemos, utiliza algumas características do seu meio, as que considera piores, e somente as acentua, ou seja, está mais próxima da realidade.

O poeta norte-americano ainda chama a atenção para o fato de que uma nação que não ouve seus artistas, da mesma maneira que um animal que ignora seus instintos, está fadada ao declínio:

---

<sup>3</sup> Referência ao verso 40 do poema “O Olho Azul do Mistério”, de Ademir Assunção, presente no livro *A Voz do Ventriloquo* (2012).

[...] um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver [...] Uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive (POUND, 2006, p. 78).

Dito isso, podemos depreender que, se uma nação ouvisse seus artistas, ela poderia o estado contínuo de insegurança, de violência, de falta de comunhão entre os homens, pois isso gera conflitos e um estado de completa descrença no futuro. Entretanto, como Pound (2006) afirma: "não há, provavelmente, nenhuma utilidade em dizer isso a pessoas que não podem vê-lo por si mesmas" (p. 78).

Os "poetas malditos", como afirma Paz (1982), "não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar" (p. 285). Estes seres parecem dotados da "maldição de Cassandra", personagem da mitologia grega. Para que compreendamos a analogia, vale lembrar a história dessa sacerdotisa.

Cassandra era uma devota servidora do deus Apolo, que se apaixonou por ela e lhe concedeu o dom da profecia. A paixão do deus, no entanto, não era correspondida pela profetisa, que se negou a dormir com ele. A partir desse momento, ele a amaldiçoou: apesar de ser dotada do dom da profecia, ninguém acreditaria em suas previsões. Vale lembrar que essa personagem alertou os troianos inúmeras vezes do declínio de Tróia. Uma das previsões mais famosas foi a destruição do cavalo de madeira, presenteado pelos gregos, mas ninguém a ouviu e a cidade ruiu.

Nesse sentido, não poderíamos pensar que os poetas são "Cassandras" na nossa sociedade? Embora tenham uma sensibilidade aguçada, que lhes permite atuar como profetas, ninguém acredita nas suas profecias. Junto ao dom, há uma maldição: a incapacidade de serem ouvidos e compreendidos, ao menos, pela maioria das pessoas. Apesar disso, eles não se rendem: sempre estão dispostos a escrever. Para serem ouvidos, lançam mão de uma linguagem cada vez mais provocadora. Se for preciso, escrevem "com porra, com sangue, com mijo nas paredes"<sup>4</sup>, "tocam fogo na cidade"<sup>5</sup>, pois são "osso duro de roer"<sup>6</sup>,

<sup>4</sup> Referência aos versos 23 e 24 do poema "O Olho Azul do Mistério", de Ademir Assunção, presente no livro *A Voz do Ventriloquo* (2012).

<sup>5</sup> Referência ao verso 16 do poema "O Coisa Ruim", de Ademir Assunção, presente no livro *A Voz do Ventriloquo* (2012).

<sup>6</sup> Referência ao verso 10 do poema "O Coisa Ruim", de Ademir Assunção, presente no livro *A Voz do Ventriloquo* (2012).

“caroço faca no pescoço”<sup>7</sup>. Mas por que há tanta resistência ao dizer poético? Qual a razão de o poeta ter sido marginalizado socialmente?

Essas reflexões são pertinentes e necessárias em nosso trabalho, pois estão presentes tanto nos poemas analisados quanto no âmago dos estudos da poesia. Em outras palavras: por que o poema tem sido silenciado ao longo da história? Para responder essa questão, devemos considerar que o poema e o poeta não são seres desconectados da realidade, como muitos costumam pensar, mas, sim, seres históricos, que são profundamente afetados pela realidade, até mais que os seres ordinários, pois possuem uma sensibilidade maior.

A linguagem que alimenta o poema não é, afinal de contas, senão história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens. Ao mesmo tempo, todo esse conjunto de palavras, objetos, circunstâncias e homens que constituem uma história, parte de um princípio, isto é, de uma palavra que o funda e que lhe outorga sentido (PAZ, 1982, p. 226-227).

Desde a modernidade, com a instauração do sistema econômico capitalista, tudo foi reduzido ao valor que poderia ser obtido enquanto mercadoria. Dessa forma, há um movimento de valorização do material em detrimento do espiritual, do humano, lugar que ocupa a poesia, o que conferiu à matéria poética um lugar de subalternidade em relação aos bens materiais. Em outras palavras:

O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é “ninguém”. Isso não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil (PAZ, 1982, p. 296).

Portanto, a situação de marginalidade, para não dizer completo desterro, que vive o poeta e a poesia é um problema estrutural. Nesse sentido, o fazer poético e seus feitores são verdadeiros revolucionários: lutam, constantemente, com as bases de nossa sociedade, pois a arte só terá espaço em um mundo com a mentalidade diferente da nossa, isto é, que valoriza, antes do ter, o ser. Os

---

<sup>7</sup> Referência ao verso 11 do poema “O Coisa Ruim”, de Ademir Assunção, presente no livro *A Voz do Ventriloquo* (2012).

poetas, como seres revolucionários, desejam alterar a ordem vigente de tal modo a consagrar o que, até o momento, era considerado profano:

[...] toda revolução aspira a fundar uma ordem nova em princípios certos e inalteráveis, que tendem a ocupar o lugar das divindades deslocadas. Toda revolução é ao mesmo tempo uma profanação e uma consagração [...] O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens; mas essa degradação é sempre acompanhada de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio (PAZ, 1982, p. 269).

De modo a nos encaminharmos ao fim de nossas reflexões, devemos responder de maneira mais objetiva ao questionamento feito: os poemas analisados comungam e promovem o caos, contribuindo para a distopia? A resposta é não. Embora, como nossas análises mostram, a atmosfera distópica é soberana nos poemas analisados e a atitude do eu poético, frente a esse ambiente caótico, é extremamente violenta, não se trata de perpetuar o caos. Em um mundo embrutecido pela violência, pela redução do homem e de tudo o que é humano em detrimento do capital, para se fazer ouvido, o poeta adota essa mesma linguagem agressiva. Para lutar contra a distopia, o poeta se une a uma arma distópica: a violência de sua linguagem. Dessa forma, ele fala ao seu mundo e, ao mesmo tempo, luta contra ele.

Em suma, podemos dizer que, apesar de adotar uma linguagem agressiva, dotada de imagens violentas, o eu poético não perpetua a distopia. Em seu gesto, ainda que violento, agressivo, distópico, podemos perceber um desejo utópico. A luta poética não visa à perpetuação do caos, pelo contrário, adere a ele para combatê-lo. O poeta e o poema são movidos pela utopia, ainda que “em linhas tortas”, por um caminho distópico.

Por fim, utilizando a alegoria da caverna de Platão, cabe a nós, enquanto sociedade, ouvir nossos poetas. Eles foram os primeiros a se libertar das correntes que os prendiam, prosseguiram em um caminho tortuoso rumo à luz e, ao ter contato com ela, resistiram a sua força que lhes queimava os olhos. Depois de todo esse percurso, puderam contemplar mais que apenas sombras, tiveram contato com a verdade, e, nesse momento, não titubearam em compartilhar o que tinham visto: refizeram seu trajeto para contar aos seus o que vislumbraram. Sendo assim, devemos, enquanto sociedade, diferentemente dos seres da caverna de Platão, não matar nossos poetas após suas revelações, mas,

sim, acreditar em suas profecias e aceitar sermos conduzidos por eles à superfície, pois assim podemos escapar das garras da distopia.

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Rogério Bianchi de. A Revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. In: *Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, [s. l.], v. 2, ed. 1, p. 2-11, 2011.

ASSUNÇÃO, Ademir. *A voz do ventríloquo*. São Paulo: Edith, 2012.

BASTAZIN, Vera. Utopia como ato escritural. In: *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9 dez. 2012, p. 63-81.

BÍBLIA, A. T. Apocalipse. In: BÍBLIA. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução: Pedro Lima Vasconcellos. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2016. p. 2117-2146.

CHAUÍ, M. Notas sobre Utopia. In: SOUSA, C. M., org. *Um convite à utopia*. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Um convite à utopia collection, v. 1, p. 29-45.

CIORAN, Emil Michel. *História e Utopia*. Tradução de Brum, J. T. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DINIZ, F. G. M. A Catábase de Orfeu e a queda de Lúcifer: a identidade do poeta como um herói caído. *Texto Poético*, v. 11, n. 18, p. 209-236, 2015. Disponível em: <<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/410>>. Acesso em: 02 jun. 2021

ELIOT, Thomas Stearns. *De poetas e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991

JACOBY, Russel. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Tradução de Marques, C. Rio de Janeiro: Record, 2001.

KELLER, Estrella López. Distopía: Otro final de la utopía, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, [s. l.], ed. 55, p. 7-23, 1991.

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

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SAGUINÉ, Milene Gomes Sacco. *Expressões do inferno e tecnologias do imaginário: de Dante a Godard*. 2008. Tese de Mestrado (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.