



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LITERATURA - PPGLit**

Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira

**A paisagem distópica no poema épico: uma leitura
da obra *Pig Brother* (2015), de Ademir Assunção**

**São Carlos – SP
2025**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LITERATURA - PPGLit**

Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira

**A paisagem distópica no poema épico: uma leitura
da obra *Pig Brother* (2015), de Ademir Assunção**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos – PPGLit UFSCar – como requisito para obtenção do título de doutorado.

Área de Concentração: Estudos de Literatura
Linha de pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade
Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

**São Carlos – SP
2025**

Oliveira, Thadyanara Wanessa Martinelli

A paisagem distópica no poema épico: uma leitura da obra Pig Brother (2015), de Ademir Assunção / Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira -- 2025. 211f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Wilson Alves Bezerra

Banca Examinadora: Alvaro Luiz Hattner, Angela Rodriguez Mooney, Eduardo Jorge de Oliveira, Jorge Leite Júnior, Wilson Alves Bezerra

Bibliografia

1. Épico. 2. Distopia. 3. Paisagem. I. Oliveira, Thadyanara Wanessa Martinelli. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira, realizada em 03/12/2025.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra (UFSCar)

Prof. Dr. Eduardo Jorge de Oliveira (ETHZ)

Profa. Dra. Angela Rodriguez Mooney (TWW)

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher (UNESP)

Prof. Dr. Jorge Leite Junior (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Wilson Alves-Bezerra, por ter sido ao longo desses anos a minha maior referência acadêmica e literária, além de ter evidenciado, pela via das ações, que a gentileza e a generosidade são uma prerrogativa dos grandes – e verdadeiros – intelectuais.

Agradezco a mi supervisor, Victor Escudero Prieto, por el diálogo, por la confianza y por la amabilidad durante el período que estuve en Barcelona. Sin duda, uno de los motivos para que la experiencia en Catalunya haya sido tan estupenda es porque estaba bajo su supervisión.

Agradeço à Diana pelo amplo conhecimento compartilhado, pelas estimulantes conversas sobre poesia e por mediar meu diálogo com pesquisadores estrangeiros, o que foi fundamental para a concretização do doutorado sanduíche. Sempre serei grata não só por esses, mas por todos os gestos de confiança durante esse tempo.

Agradeço à Melissa pela leitura atenta do texto quando ele estava ainda incipiente e por todas as considerações teóricas feitas, as quais se mostraram relevantes para que este trabalho ganhasse mais corpo e robustez.

Agradeço ao Matheus por matizar os nossos dias com o vermelho vivo de um amor cotidiano e íntimo, a mesma cor do sangue bombeado no peito.

Agradeço à Carolina, à Karina, à Juliana, à Laís, ao Diego, ao Fernando, ao Flávio e ao Said (*in memoriam*) por me confirmarem que a existência, o contentamento e qualquer projeto de futuro ganham amplitude e tangibilidade quando são coletivos e compartilhados.

Agradeço aos meus companheiros de outras espécies Bela, Bingo, Cassandra, Hilda, Lupita, Nina e Pangeia pelos ensinamentos sutis e pujantes sobre outros modos de viver (n)este mundo.

Agradeço aos docentes da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e da Universitat de Barcelona (UB) por toda contribuição para que eu pudesse pensar e chegar más-allá.

Agradeço à CAPES pela concessão de bolsa no programa CAPES Print que permitiu a minha estadia na Universitat de Barcelona (UB).

Agradeço ao IFMG – *campus* Congonhas pelo apoio institucional.

He hecho algo contra el miedo. He estado sentado toda la noche y he escrito.

.....

Porque los versos no son, como cree la gente, sentimientos (éstos se tienen bastante pronto); son experiencias. Para lograr un verso, hay que ver muchas ciudades, hombres y cosas, hay que conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber los gestos con los que las florecitas se abren por la mañana. Hay que poder volver a pensar en caminos por parajes desconocidos, en encuentros inesperados y en despedidas que se veían venir desde hacía largo tiempo; en días de infancia que están aún sin aclarar; en los padres a los que se lastimaba cuando le traían a uno una alegría y no se le comprendía (era una alegría para otro); en enfermedades de infancia que brotan de modo tan extraño, con tantas transformaciones hondas y difíciles; en días en silenciosas y recogidas habitaciones y en mañanas junto al mar, en el mar sobre todo, en mares, en noches de viaje, que susurraban en lo alto y volaban con todas las estrellas; y el poder pensar en todo esto aún no es bastante. Hay que tener recuerdos de muchas noches de amor, de las que ninguna se parecía a la otra, de gritos de parturientas y de ligeras, blancas, durmientes recién paridas, que se cierran. Pero también hay que haber estado junto a los moribundos, haber estado sentado al lado de los muertos, en el cuarto con la ventana abierta y los ruidos intermitentes. Y tampoco basta con tener recuerdos. Hay que poder olvidarlos cuando son muchos y hay que tener la gran paciencia de esperar a que vuelvan. Porque los recuerdos mismos no son aún esto. Sólo cuando se hacen sangre en nosotros, mirada y gesto, sin nombre y ya sin poderse diferenciar de nosotros mismos, sólo entonces puede suceder que, en una hora muy rara, surja la primera palabra de un verso en medio de ellos y a partir de ellos.

Rainer Maria Rilke en **Los apuntes de Malte Laurids Brigge** [1910]

RESUMO

O objetivo desta tese é empreender um estudo do livro *Pig Brother* (2015), de Ademir Assunção, visando a entender de que forma as categorias de imagem, lugar e olhar se consubstanciam na construção dessa obra, formando uma paisagem poética singular na literatura brasileira. A nossa proposta é de que *Pig Brother* pode ser lido como um poema épico com paisagem distópica, com referências e diálogos não só de uma tradição literária canônica, mas também do universo estético das HQs, das produções de ficção especulativa, do mito e do xamanismo. Partindo das relações entre literatura, paisagem e distopia, também procurar-se-á relacionar os poemas de Assunção a uma constelação poética moderna com a qual o escritor dialoga, como Arthur Rimbaud, Sylvia Plath e Jorge Luis Borges. Um *corpus* teórico-crítico diversificado servirá como base às análises e interpretações textuais e será composto, principalmente, por Alves (2013; 2015; 2018), Augé (2003), Bosi (1977; 1988), Campbell (2007; 2009), Collot (2013; 2015), Eliade (1998; 2002; 2007), Hartog (2014), Krenak (2020; 2022), Lima (2022; 2023), Moisés (2019), Moylan (2016), Neiva (2021), Paz (1993; 2012), Santos (1988; 2001; 2005; 2009), Sevcenko (1988), Silva (2017), Sodré (2002; 2016) e Tatar (2022). Além desses autores citados anteriormente, serão convocados muitos outros, pertencentes a campos de conhecimento variados, que nos auxiliem a sustentar as análises produzidas e a refletir sobre os demais aspectos presentes em *Pig Brother* que desenvolvemos neste trabalho, sobretudo no que se refere às relações entre poesia, cultura e sociedade.

Palavras-chave: Poesia brasileira,  pico, Distopia, Ademir Assunção, *Pig Brother*.

ABSTRACT

This doctoral dissertation examines Ademir Assunção's *Pig Brother* (2015), aiming to understand how the categories of image, place, and gaze take shape in the construction of his work and create a unique poetic landscape within Brazilian literature. We propose that *Pig Brother* can be read as an epic poem with a dystopian landscape that references and dialogues not only with canonical literary tradition, but also with the aesthetic universe of comic books, speculative fiction, myths, and shamanism. Taking as a starting point the relationship between literature, landscape, and dystopia, we aim to indicate a connection between Assunção's poems and a modern poetic constellation with which the writer establishes a dialogue, comprised of authors such as Arthur Rimbaud, Sylvia Plath, and Jorge Luis Borges. A diverse critical and theoretical corpus constitutes the foundation for the textual analyses and interpretations, composed primarily of Alves (2013; 2015; 2018), Augé (2003), Bosi (1977; 1988), Campbell (2007; 2009), Collot (2013; 2015), Eliade (1998; 2002; 2007), Hartog (2014), Krenak (2020; 2022), Lima (2022; 2023), Moisés (2019), Moylan (2016), Neiva (2021), Paz (1993; 2012), Santos (1988; 2001; 2005; 2009), Sevcenko (1988), Silva (2017), Sodr  (2002; 2016), and Tatar (2022). In addition to the previously cited authors, several others from various fields of knowledge are also called upon to aid us in supporting the analyses and reflecting on additional aspects of *Pig Brother* explored in this dissertation, especially those concerning the relationship between poetry, culture, and society.

Keywords: Brazilian poetry, Epic, Dystopia, Ademir Assunção, *Pig Brother*.

SUMÁRIO

MEMORIAL INTRODUTÓRIO.....	8
CAPÍTULO 1 – UM MODO DE LER: <i>PIG BROTHER</i> COMO LONGO POEMA ÉPICO COM PAISAGEM DISTÓPICA	13
1.1 POEMA LONGO E ÉPICA	13
1.2 DISTOPIA	34
CAPÍTULO 2 – XAMANISMO, HQS E ESPETÁCULO: A DIMENSÃO MÍTICA DE <i>PIG BROTHER</i>	59
2.1 A IMAGEM VISIONÁRIA – DE RIMBAUD AO XAMANISMO.....	59
2.2 A IMAGEM DOS QUADRINHOS.....	73
2.3 A IMAGEM NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO	80
CAPÍTULO 3 – O LUGAR, A PAISAGEM E O OLHAR – OS CENÁRIOS SUPERPOSTOS DE <i>PIG BROTHER</i>.....	87
3.1 O LUGAR.....	87
3.2 A PAISAGEM URBANA.....	96
3.3 O OLHAR.....	104
CAPÍTULO 4 – UM ENSAIO DE ANÁLISE DE <i>PIG BROTHER</i>	114
4.1 <i>PIG BROTHER</i> E <i>ATÉ NENHUM LUGAR</i> : OPOSTOS COMPLEMENTARES.....	115
4.2 POESIA E JORNALISMO	120
4.3 A PAISAGEM DISTÓPICA	131
4.4 ANTROPOFAGIA E AUTOFAGIA NA CONSTRUÇÃO DE <i>PIG BROTHER</i>	149
4.5 LILI E A MACONHA	159
4.6 LILI E O MONÓLOGO INTERIOR	165
4.7 A JORNADA INICIÁTICA DE LILI MACONHA, A HEROÍNA-XAMÃ	174
4.8 O HORIZONTE UTÓPICO	188
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS.....	201

MEMORIAL INTRODUTÓRIO

Desvio a rota de um enunciado puramente acadêmico – de ordem formal e com tendência à impessoalidade – para compartilhar algumas experiências com *Pig Brother* e como, a partir delas, surgiu meu interesse de pesquisa.

25 de janeiro de 2019. Foi esse o dia em que peguei nas mãos pela primeira vez o livro *Pig Brother*, de Ademir Assunção. No entanto, a minha história com essa obra começa dois dias antes: no dia 23, Ademir apresentou-se no SESC Paulista junto com a banda *Buena Onda Reggae Club* e declamou, em comunhão com o arranjo sonoro do grupo, alguns poemas, dentre eles o “Sombras cambaleando no beco”, que é o quinto monólogo interior de Lili Maconha. Fiquei hipnotizada com o poema e com a apresentação, estando decidida a comprar o livro em que aquele texto estivesse.

Tendo comprado na sexta-feira, nas semanas e meses seguintes já havia lido e relido o livro, ainda tentando racionalizar o quanto reverberava em mim o que estava escrito ali. O primeiro contato com a obra *Pig Brother* deu-se, assim, não numa atitude puramente hermenêutica de sentido, mas sim como produção de presença. Fui elaborar teoricamente sobre esse primeiro encontro com a poesia de Ademir algum tempo depois, mais especificamente após a leitura de Gumbrecht (2010). De acordo com Gumbrecht, a presença

refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido. [...] O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge os nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (Gumbrecht, 2010, p. 9).

Nas semanas em que li o livro de Ademir, estava decidida a estudá-lo mais profundamente. Num primeiro momento, veio a ideia de um artigo, mas a obra, como uma estrutura autônoma que me deslocou enquanto leitora, exigiu de mim um olhar largamente demorado pela forma como ela está estruturada: personagens que se repetem ao longo das páginas, a paisagem reiterada ao longo dos textos, a divisão em círculos e a tentativa de concatenamento entre cada poema e o todo textual. Foi, então, que, ainda em 2019, decidi que me debruçaria por mais tempo sobre *Pig Brother* e estudaria esse livro no doutorado.

Em 2020, o início da minha trajetória de estudos na pós-graduação coincidiu com a emergência sanitária global. No Brasil, sob os podres poderes do clã Bolsonaro e seus asseclas,

passamos por aquele que, provavelmente, foi o mais importante evento histórico de nível mundial, desde a nossa entrada neste século: a pandemia da COVID 19. O vírus nos trouxe o medo de si, o medo do contato físico com o outro e o medo do futuro. No geral, queríamos entender o que estava acontecendo e quiçá a literatura pudesse ser uma possibilidade. Na Itália e na França, a obra *A peste*, de Camus, teve um *boom* de comercialização.¹ No Brasil, Ailton Krenak (2020) lançava um eloquente texto chamado *O amanhã não está à venda*.

Palavras como “distopia”,² “horror”,³ “morte”,⁴ “fim dos tempos”⁵ e “incerteza”⁶ tornaram-se comuns, em variados campos discursivos, para discorrer sobre a vida humana na Terra. Ao mesmo tempo, o desespero entre nós parecia não afetar negativamente os seres que dividem o mundo conosco, como os (outros) animais e as plantas. Durante o isolamento, a poluição do ar diminuiu significativamente no estado de São Paulo.⁷ Em Portugal e no Brasil, a frequência de animais silvestres nas cidades cresceu.⁸ Com a diminuição de turistas e embarcações, os canais de Veneza tornaram-se mais claros e limpos.⁹ Como escreveu Krenak (2020, p. 34) em *A vida não é útil*, “somos muito piores do que esse vírus que está sendo demonizado como a praga que veio para comer o mundo. Somos nós a praga que veio para devorar o mundo. Alguns têm consciência disso e gritam desesperadamente.” Dentre esses que gritam que “a civilização mata”,¹⁰ está Ademir Assunção.

Ainda durante a pandemia, em completo isolamento, tomei a leitura de *Pig Brother* como um ritual.¹¹ Abria o livro recorrentemente e lia, além dos poemas, a dedicatória feita pelo escritor quando adquirir o exemplar da obra em 2019. No miolo do livro, as paisagens urbanas

¹ <https://elpais.com/cultura/2020-03-04/el-brote-de-coronavirus-dispara-las-ventas-de-la-pest-de-albert-camus.html>. Consultado em 08 de fevereiro de 2023.

² <https://www.gazetadopovo.com.br/opinia/artigos/covid-19-e-a-distopia-das-mascaras-saude-publica-pandemia/>. Consultado em 08 de fevereiro de 2023.

³ <https://www.publico.es/sociedad/1221-dias-distancia-viaje-cifras-horror-pandemia-nuestro-pais-emergencia-sanitaria.html>. Consultado em 08 de fevereiro de 2023.

⁴ <https://especiais.g1.globo.com/bemestar/coronavirus/estados-brasil-mortes-casos-media-movel/>. Consultado em 08 de fevereiro de 2023.

⁵ <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/coronavirus-traz-a-tons-praga-de-previsoes-do-fim-dos-tempos/>

⁶ <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-pandemia-radicalizou-o-sentimento-de-incerteza-sobre-o-futuro/>

⁷ <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/04/08/poluicao-do-ar-em-sao-paulo-diminui-50percent-na-primeira-semana-de-quarentena.ghtml>. Consultado em 08 de fevereiro de 2023.

⁸ <https://www.publico.pt/2023/06/08/azul/noticia/elefantes-estrada-animais-selvagens-perto-pandemia-2052613> (Portugal). Consultado em 08 de fevereiro de 2023. <https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/por-que-animais-estao-invadindo-as-cidades-durante-quarentena-29062022> (Brasil). Consultado em 08 de fevereiro de 2023.

⁹ <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/canais-de-veneza-estao-limpos-pela-primeira-vez-em-anos>. Consultado em 08 de fevereiro de 2023.

¹⁰ Trecho do poema “Fábula da civilização”, presente no livro *Risca Faca* (2021).

¹¹ No livro *Do desaparecimento dos rituais* (2021), Byung Chul-Han diz que os rituais dão estabilidade à vida. A ideia de ritual aqui relaciona-se também ao quanto é possível demorar-se em algo para que, a partir da repetição, sintonizemo-nos bem com as outras pessoas e com as coisas.

poéticas aterradoras ocupavam as páginas: ar contaminado, árvores de alumínio e o centro da cidade com a carne coberta de hematomas. Na dedicatória do meu exemplar, Ademir vaticina: “que o futuro venha mais suave”. Após cinco anos, pensando ainda na pandemia e escrevendo este texto, parece-me que havia ali o que Pound (2006, p. 77) chama de “antenas da raça”:

Os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e “superexcitados” pelas coisas muito antes do público em geral. Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se “ele está indevidamente excitado”, mas se ele está vendo algo que nós não vemos. Acaso o seu estranho comportamento não será motivado por ele ter sentido a aproximação de um terremoto ou farejado o fogo de uma floresta que nós ainda não sentimos ou cheiramos?

A dedicatória do livro, juntamente com as paisagens presentes em *Pig Brother*, acompanhou-me durante a pandemia e segue comigo ainda hoje na memória e na escrita desta tese. A palavra “futuro”, escrita à caneta na primeira página do livro, orientou a minha leitura sobre essa produção poética de Ademir desde 2019, culminando primeiramente no projeto de doutorado e, agora, nesta tese que lanço ao mundo.

Como disse, então, este trabalho não tem como ponto de origem o meu ingresso em 2020 na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Ele tem sua raiz mais profunda naquela sensação elétrica de assombro e encantamento que tive ao ouvir, na voz do próprio escritor, o quinto monólogo interior de Lili Maconha. A partir desse efeito de presença, tive a intenção de investigar e entender, agora numa posição hermenêutica de sentido, de que maneira as categorias de composição da paisagem de acordo com Collot (2013) – imagem, local e olhar – consubstanciam-se na construção do livro *Pig Brother* (2015), de Ademir Assunção, formando uma obra singular na literatura brasileira contemporânea por se tratar do que chamaremos de um longo poema épico composto por uma paisagem distópica. Dessa forma, o nosso objetivo é desenvolver um estudo analítico de *Pig Brother*, investigando a arquitetura formal e de conteúdo empreendida na confecção da obra de Assunção.

A escolha desse livro para o nosso estudo deveu-se não apenas à sua proposta formal, a qual consideramos singular, mas também à sua qualidade estética e à questão teórica que ele apresenta, que é a relação entre épica, paisagem e distopia: partindo da premissa de que a poesia é uma forma de pensamento, conforme afirma Valéry (1999), acreditamos que o livro de Ademir Assunção traz um discurso ímpar a respeito das conjunções entre essas três categorias, propondo novas possibilidades e perspectivas para essas áreas de estudo dentro da literatura.

Para a organização desta tese, dividimos o nosso texto em quatro capítulos circulares e convergentes, de modo que os aspectos neles tratados, ao longo da leitura, vão se retomando a

partir da centralidade de *Pig Brother* na composição da tese. Portanto, foi uma escolha deliberada fazer uma leitura corpo a corpo com o livro de Assunção, além de apresentar as nossas análises da obra desde o capítulo inicial deste trabalho.

No primeiro capítulo, fizemos um brevíssimo histórico do escritor Ademir Assunção. Além disso, estabelecemos um panorama das principais inquietações que o livro nos suscitou. Tratamos, então, do modo de lê-lo e da nossa hipótese: conforme dissemos anteriormente, na nossa análise, *Pig Brother* configura-se como um longo poema épico com uma paisagem distópica. É também neste capítulo em que foram discutidas as noções do poema longo, a partir de Octavio Paz, além de tratarmos das noções de épica presentes na *Poética*, de Aristóteles; em *A teoria do romance*, de Georg Lukács; e na produção teórico-crítica contemporânea sobre a permanência do épico, de Anazildo Vasconcelos Silva, Christina Bielinski Ramalho e Saulo Neiva. Assim, a partir do trabalho desses pesquisadores brasileiros, o objetivo foi de apresentar e de assentar nossa hipótese de que *Pig Brother* pode ser lido de maneira fértil como um longo poema épico. Em relação à distopia, discorremos sobre a etimologia do termo, como ela se configura dentro do livro *Pig Brother*, sobre o conceito de distopia crítica a partir dos estudos do crítico Tom Moylan e sobre a concepção da distopia como modo a partir dos trabalhos de Felipe Benício de Lima.

O segundo capítulo será dedicado à dimensão mítica presente na obra e sua relação com a imagem. Nesta parte, discorremos sobre como esse elemento é multifacetado no livro de Assunção. Na primeira seção, levando-nos a pensar desde a imagem visionária de Rimbaud até a categoria do xamanismo, explicamos o enlaçamento entre esses aspectos e a épica, argumentando como as epígrafes presentes em *Pig Brother* se comportam como fundamentais índices de leitura para o livro de Assunção. Também articularemos a visualidade dos quadrinhos como modo de composição de *Pig Brother* e a relação deles com o resquício mítico presente na sociedade moderna e contemporânea, além da imagem mediatizada de que fala Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*.

No terceiro capítulo, foram trabalhadas as categorias de lugar, paisagem e olhar. Acerca do lugar, debruçamo-nos sobre a questão da cidade na composição poética de *Pig Brother*, sobretudo o mosaico urbano que Ademir se vale para a constituição da obra e como esse procedimento denuncia, no plano formal, o fenômeno social da globalização. Tendo como ponto de partida as proposições teóricas interdisciplinares entre paisagem e literatura, convocamos as reflexões feitas nos tópicos anteriores e lançamos luz à hipótese de que o livro de Ademir se institui como uma obra poética com uma paisagem urbana distópica. A respeito do olhar, o nosso intuito foi de entender essa categoria como um ato estético que permite a

artialização do que é apreendido pela percepção. A partir das inquietudes de pensar quem olha, quem é olhado e como se situa esse olhar, intentamos entender como isso se articula não apenas no conteúdo da obra (a relação entre *Pig Brother* e o Big Brother orwelliano e do *show business*), mas na tessitura do texto literário, como é o caso das descrições, das dicções poéticas que enunciam os poemas no geral e dos monólogos interiores de Lili Maconha.

No quarto e último capítulo, realizamos um ensaio de leitura sobre *Pig Brother*, empreendendo uma análise global do livro a partir das categorias levantadas nos capítulos anteriores e considerando a centralidade de Lili Maconha dentro da obra de Assunção. Para a confecção e organização deste capítulo, dividimos as nossas análises em oito seções: as quatro primeiras tratando dos poemas gerais do livro e as quatro últimas tratando especificamente dos sete monólogos interiores de Lili Maconha. O método de escolha para os poemas analisados nas quatro primeiras seções deu-se não apenas pela representatividade desses textos em relação às categorias de que tratamos anteriormente, mas também por eles citarem a personagem Lili Maconha em algum verso ou estrofe. Logo, fizemos esse recorte a fim de mostrar a importância de Lili ao longo da obra e para já introduzir o leitor em um imaginário sobre essa personagem a qual se constitui como elemento fulcral na composição do livro.

Na primeira seção, selecionamos, para nossa análise, um poema que antecede o primeiro monólogo de Lili Maconha, apresentando como ele, assim como vários outros, é composto a partir da categoria do grotesco. Na segunda seção, analisamos as relações entre poesia e linguagem jornalística, mostrando como Ademir transfigura criticamente alguns procedimentos que podem ser vistos nos textos informativos. Na terceira seção, mostramos como paisagem e distopia são conjugadas em *Pig Brother* na formação de um mosaico urbano poético. Na quarta seção, mostramos a relação entre *Pig Brother* e *Cinemitologias*, ambas obras de Ademir Assunção, considerando que há um movimento não só de antropofagia, mas também de autofagia na composição de *Pig Brother*, pois, além dos evidentes diálogos intertextuais com outros autores, há também um movimento de olhar para a própria obra a partir da leitura e da curadoria de sua produção artística. Por fim, da quinta à oitava seção desse capítulo, a nossa análise consistirá na leitura dos monólogos interiores de Lili Maconha, em que trabalharemos a conexão da *Cannabis* com o xamanismo e com a história antropológica de acesso a outras realidades pela via do êxtase, a relação entre o monólogo interior e a dimensão híbrida entre narrativa e poesia em *Pig Brother*, a jornada iniciática da nossa heroína-xamã e o horizonte utópico que se estabelece no livro a partir das visões de Lili Maconha.

CAPÍTULO 1 – Um modo de ler: *Pig Brother* como longo poema épico com paisagem distópica

1.1 Poema longo e épica

Ademir Assunção nasceu em Araraquara, interior de São Paulo, em 1961. É formado em Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina. Ademir tem na palavra seu ofício. Além de uma carreira sólida na área jornalística, – trabalhou como repórter e editor nos jornais e revistas *Folha de Londrina*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo* e *Marie Claire* –, é letrista e escritor. Seu currículo é longo e diversificado, como mostraremos abaixo.

Na música, suas parcerias mais notáveis são com nomes como Itamar Assumpção (1949-2003), Madan Neves (1961-2014) e Edvaldo Santana (1955). Também gravou CDs de música e poesia, *Rebelião na Zona Fantasma* (2005) e *Viralatas de Córdoba* (2013), este último com a sua banda, Fracasso da Raça. Quanto à produção editorial e literária, Ademir publicou livros de poesia¹², contos¹³, microcontos¹⁴, romance¹⁵, prosa poética¹⁶, literatura infantil¹⁷ e uma obra com suas mais importantes entrevistas com grandes poetas, escritores e compositores brasileiros, como Augusto de Campos, Roberto Piva e Caetano Veloso, com o título *Faróis no Caos* (2012). Sua carreira no jornalismo também culminou na publicação do livro *Deus salve a rainha e evite engarrafamentos* (2021), com seus principais textos na área do jornalismo cultural. Foi também co-editor das revistas literárias *K'an* e *Coyote*, juntamente com os poetas Marcos Losnak e Rodrigo Garcia Lopes.¹⁸

Além disso, figura em mais de 25 antologias, sendo a última delas o livro *Fractais Tropicais – O Melhor da Ficção Científica Brasileira*, lançado em 2018, com organização de Nelson de Oliveira. Em 2013, ganhou o Prêmio Jabuti com *A voz do ventríloquo* e o Prêmio ProAc de Literatura com o mesmo livro. A respeito da obra que vamos estudar neste trabalho, Assunção recebeu, em 2010, uma bolsa Funarte de Criação Literária para conclusão de “Peixes

¹² LSD Nô (1994), Zona Branca (2001), A Musa Chapada (2008) [livro de Ademir Assunção com Antonio Vicente Pietroforte e Carlos Carah], Tempo instável na Tarde dos Anjos Desolados (2011), A voz do ventríloquo (2012), até nenhum lugar (2015), Pig Brother (2015), Parapsicologia da Decomposição (2017), Risca Faca (2021) e Um Nome Escrito no Vento (2021).

¹³ A Máquina Peluda (1997).

¹⁴ Espelhos (2023) [livro de Ademir Assunção e Sandro Saraiva]

¹⁵ Adorável Criatura Frankenstein (2003) e Ninguém na Praia Brava (2016).

¹⁶ Cinemitologias (1998).

¹⁷ O Caio e o Cuio (2013).

¹⁸ Tivemos acesso à biografia, à maioria das entrevistas, à relação de livros, aos pôsteres e a alguns textos críticos sobre a obra de Ademir Assunção no site mantido pelo próprio autor, a saber: <https://www.zonabranca.com.br/>. Este site esteve disponível na web até meados de 2022. No entanto, atualmente [2025], ele encontra-se fora do ar.

Vermelhos no Meio da Sala”, publicado com o título *Pig Brother*, pela editora Patuá, em 2015. Em 2016, *Pig Brother* foi finalista do Prêmio Jabuti.

Ainda que, conforme visto acima, Assunção tenha um conjunto de obras vasto e reconhecido, seus livros são pouco estudados dentro do meio universitário, havendo apenas alguns trabalhos acadêmicos sobre sua obra, logo, uma reduzida fortuna crítica. Até o momento de escrita desta tese, tivemos acesso a uma dissertação de mestrado¹⁹ e nenhuma tese de doutorado publicada sobre a obra de Ademir²⁰. Dessa forma, pretendemos, com este trabalho, contribuir para o campo das pesquisas acerca da obra de Assunção, mais especificamente de *Pig Brother*; e da poesia brasileira produzida contemporaneamente.

O livro *Pig Brother* é dividido em 7 círculos e 66 cantos (ou poemas). Em entrevista dada a Wilame Prado em 17 de setembro de 2015, Ademir classifica *Pig Brother* como um poema longo. Já na orelha do livro, ele é descrito como um “poema narrativo, dividido em 7 partes e 66 cantos: esta seria uma forma correta, porém *soft* demais, para sintetizar *Pig Brother*. O mais acertado seria descrevê-lo como uma epopeia *trash metal*, dividida em 7 círculos infernais e 66 episódios dantescos.” (Assunção, 2015, s.p.). Tomando o livro como poema longo e epopeia, o leitor, então, depara-se incontornavelmente com uma dimensão híbrida narrativa e poética que o compõe. Além disso, poema longo e épica se interrelacionam, como veremos adiante. Esse será o nosso ponto de partida para a leitura e análise da obra nesta tese.

De acordo com Paz (1993) no texto *Contar e cantar*: sobre o poema longo, alongar refere-se a uma categoria espacial e temporal. Assim, o poema longo pode ser considerado como aquele que tem muitas linhas e cuja leitura é prolongada. Ressalta-se, porém, que o número de versos não deve ser um critério, pois o que pode ser longo para uma cultura pode não ser para outra. Citando o exemplo da diferença entre o homem barroco e o do século XX, Octavio Paz relativiza o que é considerado grande.

A relação entre o poema extenso e a épica é destacada no texto de Paz (1993), o qual diz que o poema extenso é, na sua origem, épico:

Reduzido à sua forma mais simples e essencial, o poema é uma canção. O canto não é discurso nem explicação. No poema curto – jarcha, hai-kai, epigrama, chüeh-chü, copla – se omitem os antecedentes e a maioria das

¹⁹ A dissertação de mestrado que tivemos acesso é intitulada *O arquiteto do caos: utopia e distopia na poesia de Ademir Assunção*, de autoria de Valéria Fernanda Ribeiro Valandro, que foi defendida em 2024 na UNESP – Ibilce. Apesar do título geral da dissertação, Valandro (2024) se ocupou em analisar somente os livros *A voz do ventríloquo* (2012) e *Risca Faca* (2021). De todo modo, interessa-nos mostrar que as relações entre distopia e poesia nas produções de Ademir Assunção já estão sendo observadas por outros pesquisadores.

²⁰ A nossa afirmação se baseia na busca que fizemos na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Nessa base de dados, constam as dissertações e teses defendidas nas universidades brasileiras e que estão nos repositórios online das instituições. A data da última consulta foi 08 de novembro de 2025.

circunstâncias que são a causa ou objeto do canto. Mas para *cantar* a cólera de Aquiles e suas consequências, Homero deve *contar* suas façanhas e as dos outros aqueus e troianos. O canto se torna conto e, por sua vez, o conto vira canto. Na sua forma mais imediata, o conto é um relato de um fato ou uma história. O poema nos conta alguma coisa: as histórias dos heróis. O poema extenso é, na sua origem, épico. Mas as histórias dos heróis são também as dos deuses e das relações entre os dois mundos, o heroico e o divino. (Paz, 1993, p. 13).

Lendo o livro de Ademir, percebemos que é possível a leitura individual dos poemas. No entanto, a experiência da leitura fragmentada dos textos é uma experiência estética diferente de conceber o livro estruturalmente como um poema longo. Numa leitura isolada dos poemas, perde-se, por exemplo, a noção de repetição das personagens e da paisagem que vai sendo construída e reiterada ao longo da obra. É possível ler os poemas dessa forma, mas não sem comprometer a observação de como a paisagem e as personagens vão sendo construídas. Tomar *Pig Brother* como um poema longo ou uma epopeia é ter como recepção uma obra que é alongada também no tempo, pois exige uma leitura atenta e demorada, em que o movimento de ir e vir nos textos se mostra como algo imprescindível. Também é tomar o livro do ponto de vista de um desenvolvimento poético, pois ao mesmo tempo que há elementos que se repetem, como é o caso da composição aterradora e violenta da paisagem nos poemas, há pontos de ruptura, como é o caso da visão sensível e esperançosa de Lili Maconha ao avistar homens gentis, presente no poema “Sombras cambaleando nos becos”. Sobre essa relação de surpresa e recorrência, Paz (1993) diz que isso é uma marca do poema longo:

A poesia é regida pelo duplo princípio da variedade dentro da unidade. [...] Assim, no poema grande encontramos não só a extensão, que é uma medida mutável, mas também a máxima variedade na unidade. No poema longo aparece, além disso, outra dupla exigência, que tem estreita relação com o princípio de variedade dentro da unidade: a surpresa e a recorrência. Em todos os poemas a recorrência é um princípio cardenal. O metro e seus acentos, a rima, os epítetos em Homero e outros poetas, as frases e incidentes que se repetem como motivos e temas musicais são como signos ou marcas que enfatizam a continuidade. No outro extremo estão as rupturas, as mudanças, as invenções e, no fim, o inesperado: o campo da surpresa. O que chamamos de desenvolvimento nada mais é do que a aliança entre a surpresa e recorrência, invenção e repetição, ruptura e continuidade. (Paz, 1993, p. 13).

Assim, acompanhar as nuances de continuidade e descontinuidade na obra de Ademir é ter acesso a um todo com sentido, em que há encadeamentos descritivos e de ação que compõem a estrutura da obra. Citemos, por exemplo, a categoria personagem, chamados na orelha do livro de “verdadeiras entidades xamânicas barra-pesadas” (Assunção, 2015, s.p.), os quais aparecem repetidas vezes ao longo da obra. Citemos alguns exemplos: Lili Maconha aparece 17 vezes;

Black Ice, 14 vezes; Mister Morfina, 13 vezes; Mendigo Kamaiurá, 13 vezes; Noite Negrume, 9 vezes; Lua Cadela, 7 vezes; Noite Drogada, 7 vezes, Coronel Tempestade Negra, 5 vezes; Noite Neblina, 5 vezes; Trapaceiro Divino, 5 vezes; Madame Buraco Negro, 5 vezes, Homem de Aço, 5 vezes; dentre outros. Ao caracterizar as personagens como “entidades xamânicas”, Ademir estabelece uma carga maior de liberdade de agência e verossimilhança para os seres ficcionais presentes na obra.²¹ Conforme é possível perceber acima, os nomes de algumas personagens também nos remetem às histórias em quadrinhos (HQ), como é o caso de Coronel Tempestade Negra, Homem de Aço, entre outros, o que nos mostra que a construção das personagens de *Pig Brother* se relaciona com a criação de seres de ficção tendo como um dos pontos de partida outros seres de ficção. Partindo do pressuposto de Octavio Paz de que no poema longo há a conjunção entre recorrências e rupturas, acreditamos ser interessante nos determos em uma personagem que, na nossa leitura, é nevrálgica para a construção de *Pig Brother*: Lili Maconha.

O livro de Assunção, como dissemos acima, é composto por 66 poemas (ou cantos) os quais são divididos em 7 círculos – como se fossem capítulos. Na nossa análise, consideraremos que o livro é um poema épico, uma vez que sua estrutura nos remete, num primeiro momento, não apenas a um diálogo com o Inferno, do épico²² *A divina comédia*, escrito por Dante Alighieri no século XIV, mas também a outras características de ordem do gênero, conforme

²¹ O nosso entendimento sobre o que é a personagem e sua relação com a construção da verossimilhança do texto está de acordo com o que Santos e Oliveira (2001, p. 27 e 28) explicam na obra *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis*: “Pode-se definir personagem como um *ser de ficção*. Tal conceito, no entanto, é paradoxal, pois suscita as seguintes indagações: para que algo *seja*, não é necessário que efetivamente exista, em um plano não-ficcional? Como pode algo ficcional *ser*? O paradoxo está no cerne própria definição de personagem. Ao surgir associada a um ser, a personagem pressupõe um conjunto de características compatíveis com o nosso modo de conceber os seres, pressupõe um reconhecimento que tem como referência o mundo à nossa volta. Quando imaginamos um ser, pensamos em algo que possua, por exemplo, *certa unidade* (uma constelação dificilmente será classificada como um ser), *certa constância* (um gás em contínua expansão poderia ser considerado um ser?) e *determinada possibilidade de atuação* (não costumamos achar que uma mesa é um ser, exceto se atribuímos a ela características de outros seres que conhecemos – a capacidade de pensar ou de falar, por exemplo). Porém quando pensamos no caráter ficcional de uma personagem, saímos do reino das semelhanças e penetramos no das diferenças. A personagem não é completamente moldada por nossa concepção usual de ser. Ela pode introduzir variações nessa concepção, deformando-a, problematizando-a. A personagem pode vir à tona no momento em que se associam, às nossas ideias convencionais de ser; ideias imprevistas e surpreendentes. A personagem é o resultado de um processo no qual se imagina um ser que transita nas fronteiras do não-ser. O equilíbrio entre esses dois vetores – o vetor reconhecimento e o vetor estranhamento, a semelhança e a diferença – é que determina a verossimilhança de um texto. Um texto verossímil não é necessariamente aquele que cria um mundo parecido com o real, mas o que desenvolve uma coerência própria, uma lógica específica, segundo a qual mesmo inferências a princípio absurdas – em relação a outras lógicas – fazem sentido para quem lê.” (Santos; Oliveira, 2001, p. 27, 28)

²² Apesar de não obedecer ao rígido esquema aristotélico, Paz (1993), no livro *A outra voz*, considera que *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, configura-se como um poema épico: “Na poesia cristã, aparece um elemento novo: o próprio poeta como herói. *A Divina Comédia* é um poema no qual reúnem todos os gêneros anteriores – épicos, míticos, filosóficos – e no qual se conta uma história. O tema do poema não é o regresso de Ulisses a Ítaca ou as aventuras de Enéias: relata a história da viagem de um homem ao outro mundo. Esse homem não é um herói, como Gilgamesh, e sim um pecador – e mais: esse pecador é o próprio poeta, o florentino Dante. O poema antigo era impessoal; com Dante aparece o eu.” (Paz, 1993, p. 14).

explicaremos abaixo. A voz lírica dos poemas (excetuando-se os sete monólogos interiores de Lili Maconha), mais do que narrar as ações dos personagens, descreve minuciosamente a paisagem. Como se fosse uma câmera, se analisarmos diferentes poemas do livro, é perceptível que o modo descritivo é sobressalente ao modo narrativo, sendo que o espaço dado para as vozes e pensamentos das personagens são raros, ou seja, temos acesso mais a um processo descritivo das paisagens e das ações das personagens do que ao que eles pensam, sobre o que refletem etc. Todavia, reiteramos: Lili Maconha é uma personagem que destoa dessa lógica vista na maior parte dos poemas.

Cada círculo no livro é fechado por um monólogo interior da personagem Lili Maconha. Antes de examinarmos a personagem, vamos nos deter na questão do círculo. O círculo, de fato, pode nos remeter primeiramente ao diálogo de Ademir com a obra de Dante. No entanto, a representação do círculo vai além.²³ Paz (2012), no ensaio “Verso e prosa”, contrapõe plasticamente a prosa e a poesia. Para o poeta mexicano, a figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: indiferente se é reta, sinuosa, espiral ou ziguezagueante, a prosa tem um movimento sempre para frente e com uma meta precisa. Já o poema, ao contrário, “se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobre e desce.” (Paz, 2012, p. 75)

Paz (2012) afirma ainda que quando o prosador se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsão do idioma à maneira do poeta e do músico, procedimento esse que aconteceu com parte dos romances contemporâneos, o escritor entra no campo do poético. Do ponto de vista formal, uma das obras mais importantes da produção literária do século XX possui uma estrutura poética e, por isso, circular: *Finnegans Wake*, de James Joyce. Nessa obra de Joyce, a primeira palavra do livro, “riverrun”, conecta-se com o período que encerra o livro, sem ponto final, “A way a lone a last a loved a long the”²⁴.

²³ De acordo com Biedermann (1993, p. 109), o círculo “símbolo geométrico, probablemente el más importante y el más difundido, cuya forma ya viene dada también por la imagen aparente del *Sol* y de la *Luna*. Según las especulaciones de los filósofos platónicos y neoplatónicos, el círculo es la forma más perfecta; el legendario templo de Apolo em el país de los hiperbóreos se describe de forma circular (referencia al monumento de culto prehistórico de Stonehenge em el sur de Inglaterra?), y la ciudad del rey en la <<isla de *Atlántida*>> de Platón como sistema de círculos concéntricos de tierra y de agua. En sistemas místicos se parafrasea a Dios como círculo con el centro omnipresente para significar la perfección y la imposibilidad de comprensión para los conceptos humanos (infinitud, eternidade, lo absoluto). En el círculo no puede verse comienzo ni fin, ni dirección ni orientación, y se concibe <<el pabellón del *cielo*>> como una cúpula redonda – también a consecuencia de las órbitas circulares de las *estrellas* alrededor del polo celeste -, por lo cual el círculo simboliza también el cielo y todo lo espiritual.”

²⁴ Em *Panorama do Finnegan's Wake* (2001), Augusto de Campos traduz “riverrun” como “riocorrente” (2001, p. 41) e Augusto e Haroldo de Campos traduzem “A way a lone a last a loved a long the” como “A via a uma a una amém a mor além a” (2001, p. 107).

Outra possibilidade, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001), para pensarmos o elemento círculo, é o fato de essa forma se relacionar à ausência de divisão entre princípio e fim, evocando uma ideia de movimento contínuo. Ele remete não apenas a uma tradição literária e estética, pois é uma forma também arquetípica, que aparece em diversas culturas ao redor do mundo, como diz o capítulo escrito por Aniela Jaffé (2002) no livro *O homem e seus símbolos*:

A dra. M.-L. von Franz explicou o círculo (ou esfera) como um símbolo do *self*: ele expressa a totalidade da psiquê em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza. Não importa se o símbolo do círculo está presente na adoração primitiva do Sol ou na religião moderna, em mitos ou em sonhos, nas mandalas desenhadas pelos monges do Tibete, nos planejamentos das cidades ou nos conceitos de esfera dos primeiros astrônomos: ele indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização. (Jaffé, 2002, p. 240).

O círculo, então, se configuraria como uma imagem arquetípica, simbolizando a relação não apenas do homem com sua psiquê, mas do homem com o cosmos e com o meio natural. Essa visão do círculo e da relação do homem com a natureza, de que fala Jaffé (2002), pode relacionar-se com a proposta estética de Ademir para pensarmos a divisão das partes do livro não em capítulos, mas em círculos, pois é evidente nos poemas a representação da relação entre homem e natureza – ainda que desrespeitosa, ainda que exploratória, ainda que destruidora – e como, num movimento circular de ação e reação, essas ações contra o espaço natural voltam-se contra os sujeitos. Vejamos alguns exemplos disso dentro de alguns trechos de poemas selecionados:

TEMPESTADE NEGRA SOBRE A CIDADE

Uma cortina pesada de gelo escuro sufoca São Paulo,
estrangula as montanhas da Cantareira,
dispara rajadas de chuva ácida.
[...]
(Assunção, 2015, p. 14)

AS MADRUGADAS ESTÃO MAIS FRIAS

Escuro, muito mais escuro
do que o próprio escuro,
o manto das madrugadas se estende sobre as ruas
molhadas pela garoa ácida
[...]
(Assunção, 2015, p. 50)

Nos dois trechos acima, podemos perceber a referência a um fenômeno bastante comum, principalmente nos meios urbanos: a acidificação das precipitações pluviais. A chuva ácida e a

garoa ácida podem ser consideradas precipitações contaminadas pelas emissões de gases e poluentes na atmosfera. A acidificação da água e, conseqüentemente, do solo tem efeitos graves e destrutivos para os ecossistemas e para os seres vivos no geral. Alguns gases são depositados na atmosfera por meio de processos naturais, como incêndios, terremotos e erupções vulcânicas. Entretanto, a origem da maior parte das emissões é a ação humana, como as queimas de combustíveis pelos meios de transporte e os poluentes emitidos pelas indústrias. Como podemos perceber, ao trazer isso para dentro do objeto poético, Ademir destaca não apenas o fenômeno, mas evoca também como ele tem origem nos nossos atos e retorna contra nós, num movimento de causa e consequência em que o ciclo da água se relaciona com as ruas e com a cidade em si. Essas imagens de ciclos e de retorno das ações naturais contra o ser humano, de algum modo, podem ser lidas nesse aspecto da circularidade.

Da cultura europeia²⁵ desde Dante, e passando para a cultura oriental, o círculo também pode significar, para o *zen*, o esclarecimento e a iluminação, conforme aponta Jaffé (2002). De acordo com Chevalier e Gheerbrandt (2001, p. 251), “no zen-budismo encontram-se muitas vezes desenhos de círculos concêntricos. Esses círculos simbolizam as etapas do aperfeiçoamento interior, a harmonia progressiva do espírito”. Interessa-nos aqui falar do *zen*, pois existe o diálogo de Ademir com a perspectiva oriental. Seu primeiro livro de poesia, *LSD Nô*, publicado em 1994, já nos mostra o interesse do poeta pela cultura japonesa. Além disso, em diversas entrevistas, o autor demonstra sua ligação com esse sistema filosófico. Abaixo, colocamos uma delas:

FARIA – Você tem um relacionamento continuado com o budismo, já esteve algumas vezes num mosteiro budista e seu primeiro livro se chama LSD NÔ. Qual é a do zen no Brasil?

Ademir – O zen tem uma visão dinâmica, criativa, sutil da vida. Se fosse para escolher entre fazer dois anos de mestrado numa universidade ou morar dois anos no mosteiro zen, ficaria com o mosteiro. Ali, no alto da montanha, certamente vou aprender muito mais.

JOSELY – Como é que a chuva pode molhar uma lágrima?

Ademir – É só sair na chuva chorando com o guarda-chuva fechado. Você está se referindo a um dos poemas do LSD NÔ que mais gosto: “sons/silêncio/de águas/a chuva/molha/uma lágrima.” Gosto da sutileza desse poema. Imagine: uma gota de chuva se fundindo com uma lágrima. É zen. O zen possui uma simplicidade sofisticadíssima. (Assunção, 1996, s.p.)

²⁵ Segundo Hans Biedermann (1993, p. 111), no *Diccionario de símbolos*, “En Europa, la visión de las esferas cósmicas formando capas superpuestas en proyección circular domina la imagen del mundo de la Edad Media y viene representada poéticamente en la <<Divina Comedia>> de Dante en la forma de los círculos de mundo superior y mundo inferior; las jerarquias de los ángeles dominan este gran orden como guardianes de las esferas. La *Trinidad* se simboliza a menudo por três círculos que se interpenetran.”

O interesse de Ademir pela cultura oriental não passa apenas pela sua afeição pelo *zen*, mas também se relaciona com os diálogos literários e a composição de parte de seus livros. No livro *até nenhum lugar*, lançado em 2015 assim como *Pig Brother*, a maior parte dos poemas tem uma estrutura de três versos com uma observação delicada e idílica do espaço natural, remetendo-nos ao gênero poético *haikai*. Já em *Pig Brother* há uma menção direta ao poeta Bashô no poema “Natureza morta escondida no forro” (Assunção, 2015, p. 79-80):

NATUREZA MORTA ESCONDIDA NO FORRO

Estrelas dançavam a noite inteira
entre gases e constelações.
Peixes traziam notícias das profundezas.
Havia cantos de guerra e cantos de paz.
Grossos troncos de jequitibá sustentavam o céu.
Luas e sóis eram viajantes da eternidade. *
A água estava viva.
[...]

* Frase inicial de um dos diários de viagem do poeta Bashô. Tradução de Paulo Leminski.
(Assunção, 2015, p. 79-80)

Podemos supor que Ademir, então, dialoga não apenas com uma tradição literária e filosófica na construção de *Pig Brother*, mas com que há de profundo na psiquê humana. Isso corrobora a análise que fazemos de Lili Maconha, personagem que, na nossa leitura, é a principal do livro, pois encerra nela a categoria de heroína.

A categoria de herói já foi bastante trabalhada dentro do escopo de estudos das ciências humanas. Talvez o nome mais amplamente conhecido sobre esse tema seja o do intelectual Joseph Campbell, autor da obra *O herói de mil faces*. Neste livro, Campbell defende, numa perspectiva comparatista entre os mitos de diferentes culturas, a existência de um monomito. Para Campbell (2007), em várias culturas, os mitos possuem estruturas similares, principalmente referentes à constituição do herói. De acordo com Campbell:

O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de se arruinar. [...] Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos

populares representam a ação heroica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. (Campbell, 2007, p. 41-42)

Campbell (2007) afirma que a aventura mitológica do herói pode ser representada pela unidade nuclear do monomito: separação – iniciação – retorno, ou seja, “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (Campbell, 2007, p. 36). Importante salientar: no trabalho de Campbell, a estrutura estudada pelo autor é voltada às personagens masculinas, o que fica evidente na maior parte dos exemplos usados: Prometeu, Buda, Moisés, entre outros homens.

Em diálogo com a obra de Campbell, Maria Tatar, em *A heroína de 1001 faces* (2022), divide com os seus leitores uma história curiosa sobre o intelectual estadunidense: durante o último ano de trabalho de Campbell na instituição Sarah Lawrence College, em Nova York, uma das alunas veteranas foi até à sala do estudioso norte-americano e perguntou-lhe: “Bem, Sr. Campbell, você vem falando sobre o herói. Mas e quanto às mulheres?”. Assustado, Campbell respondeu que a mulher seria a mãe do herói, o objetivo do herói, a protetora do herói etc. Campbell também pergunta à aluna: “O que mais você quer?”, ao passo que a aluna rebate: “Eu quero ser a heroína”.

É justamente essa pergunta da veterana, “E quanto às mulheres?”, que Maria Tatar objetiva responder no seu trabalho. Para Tatar (2022), as mulheres da mitologia e do imaginário literário atuam mais do que mães e protetoras, alçando voos abaixo dos radares, realizando operações furtivas e, de modo silencioso, buscando por justiça, corrigindo erros, reparando as bordas desgastadas do tecido social ou lutando para sobreviver. Outro ponto destacado pela autora é a questão da curiosidade, ou seja, o desejo de ver ou saber e a sua ânsia por aprender: as mulheres possuem curiosidade como sendo um distintivo de honra ao invés de uma marca de vergonha. Desse modo, Tatar (2022) ressignifica o papel e a jornada das mulheres nos contos de fadas, nas epopeias e nos romances, definindo o que ela vai chamar de jornada da heroína. A jornada dessas personagens, então, se daria não pelo signo da violência ou da vitória na guerra ou nas batalhas, mas por uma postura de cuidado, generosidade, empatia e curiosidade pelo conhecimento. Como afirma Tatar (2022), as heroínas são costumeiramente inclinadas para missões de cunho social, tentando resgatar, restaurar ou consertar coisas, possuindo a palavra como uma das suas principais armas. A heroína, então, utilizaria estratégias como o discurso,

a ficção e a construção narrativa, enxergando a palavra como uma via de transformação do meio, do outro e de si mesma. Como exemplo dessas mulheres, Tatar (2022) cita Penélope, da *Odisseia*, e Sherazade, de *As mil e uma noites*. Vale a pena destacar essas duas personagens devido a algo que as une: o espaço doméstico. Conforme aponta Sandra Trabucco Valenzuela no prefácio da obra de Tatar (2022), o ambiente das ações heroicas dessas personagens é a própria casa. Isso, sobretudo, nos interessa, pois Lili Maconha está em muitos momentos de *Pig Brother* no ambiente doméstico, o que dialoga com uma tradição de personagens femininas que, confinadas em suas casas, conseguem lutar, resistir e sobreviver a um mundo externo hostil, além de manter a sua integridade física, emocional e intelectual.

Tatar (2022) afirma sobre a dificuldade de enunciar um conceito fechado sobre o que é um herói ou heroína, pois essa categoria resiste a definições e classificações. O conceito de herói e heroína pode variar a partir de diferentes situações e contextos históricos. De acordo com a autora, Joseph Campbell, por exemplo, afirma que os heróis surpreendem sempre com a imprevisibilidade espiritual e o desafio às regras e normas estabelecidas. Desse modo, podem existir heróis que tenham atitudes questionáveis e contraventoras, por exemplo. Destacamos isso, pois a nossa heroína Lili Maconha carrega a contravenção em seu próprio nome, uma vez que existe um imaginário social e legal acerca do uso da maconha. No entanto, entendemos, aqui neste trabalho, que a menção à maconha, no caso de *Pig Brother*, relaciona-se também ao xamanismo, substrato presente na obra de Ademir, conforme veremos mais adiante.

Sobre a relação entre heroínas e viagem interior, vale também convocar o trabalho da escritora e professora Maureen Murdock em *A jornada da heroína* (2022). De acordo com Murdock, a jornada das mulheres é uma jornada interior, essas devendo extrair a prata e o ouro de dentro de si mesmas. A heroína, assim, é alguém que convive com o paradoxo de não saber as respostas e precisar dar ouvidos a uma espécie de sabedoria interna. Para Murdock (2022), a heroína precisa se transformar numa guerreira espiritual, o que exige que ela aprenda a equilibrar e integrar seus aspectos femininos e masculinos, além de trabalhar sua conexão com as forças da natureza e com a Terra enquanto organismo vivo. A heroína, então, poderia ser a responsável por recordar as pessoas a respeito de suas origens, da necessidade de viver com consciência e da obrigação de preservar a vida no nosso planeta. Lutz Müller (2017) é outro autor que reconhece que a jornada do herói não é algo tipicamente masculino, pois, embora a maioria de nossas figuras heroicas sejam masculinas, o que ele aponta estar relacionado com a unilateralidade preconceituosa da nossa sociedade patriarcal, aquilo que se refere à procura de si mesmo e à vida criativa é igualmente ou semelhantemente válido tanto para homens como para mulheres.

Tendo isso em vista, a existência de Lili Maconha, personagem central feminina em *Pig Brother*, relaciona-se com a possibilidade de continuidade das espécies e de luta pela vida humana no nosso planeta, uma vez que uma das representações mais comuns sobre a mulher é justamente associá-la ao seu potencial de criação, de continuação e de preservação da vida da comunidade. Desse modo, o simples fato de termos uma personagem como a Lili Maconha já poderia indicar uma espécie de horizonte utópico dentro do livro de Ademir. Ademais, podemos pensar plasticamente que essa viagem para dentro de si pode ser representada, por exemplo, pela imagem do círculo, o que justificaria a divisão do livro – feita em sete círculos – se dar justamente a partir desse elemento geométrico.

No final de cada um dos sete círculos da obra, temos um poema que é o monólogo interior de Lili Maconha. É em uma das obras de James Joyce, *Ulysses*, em que o monólogo interior é resgatado e desenvolvido no século XX como procedimento narrativo.²⁶ De acordo com o *Dicionário de teoria da narrativa*, de Reis e Lopes (1988, p. 266), o monólogo interior “é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem”. Ainda segundo Reis e Lopes (1988), esse recurso é uma marca do romance psicológico moderno. É por meio do monólogo interior que temos acesso ao tempo vivencial da personagem, o qual se difere do tempo cronológico linear que comanda as ações. Assim, o monólogo interior tem relação com o discurso mental e não exteriorizado das personagens, sendo um texto sem ouvintes, em que a enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam num determinado fluxo de consciência. O monólogo interior, então, teria uma estrutura elíptica, sincopada e, às vezes, caótica, afinal se refere a uma expressão espontânea de conteúdos de ordem psíquica em um estado seminal que não se coaduna com uma articulação lógica e racional, admitindo fluidez sintática e maior liberdade de associações lexicais. Portanto, a voz do narrador desaparece para que a voz da personagem possa atingir um grau limite de autonomização. (Reis e Lopes, 1988)

O monólogo interior é uma estrutura associada, do ponto de vista de técnica literária, à categoria narrativa. Destacamos isso, pois, conforme veremos a seguir, uma das características da épica seria a dupla enunciação, aspecto esse que se faz presente em *Pig Brother*. A categoria híbrida, no que concerne à narrativa, fica evidenciada nos monólogos interiores de Lili Maconha. Apesar de serem compostos em versos, Ademir marca o discurso da personagem a

²⁶ De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 266) “Foi E. Dujardin o primeiro escritor a pôr em prática essa técnica narrativa [monólogo interior], na obra *Les lauriers son coupés* (1887); e foi Joyce quem retirou este escritor do esquecimento, ao apontá-lo como inspirador dos monólogos do Ulisses.”

partir do monólogo, o que deve ser levado em consideração na nossa análise. O fato dos monólogos interiores de Lili fecharem cada círculo, o que nos permite acessar a construção mental e psíquica dela, pode funcionar como uma maneira de estabelecer Lili como a heroína, além de seus monólogos conferirem à obra uma perspectiva narrativa e circular.

Anteriormente, exploramos o conceito de herói sob a perspectiva de Campbell, de Tatar e de Murdock. No entanto, o herói também pode ser entendido a partir da teoria literária. De acordo com o já citado *Dicionário de teoria narrativa* (1988):

A postulação teórica do conceito de herói relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história. Esta e as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do herói, cuja intervenção na ação, posicionamento no espaço e conexões com o tempo contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível (Reis; Lopes, 1988, p. 210).

Lili Maconha ocupa o papel central em *Pig Brother*, pois a heroína está presente ao longo do livro, e mais especificamente fechando esses círculos, como se fosse a grande articulação entre a divisão da obra. Além disso, ela também aparece interagindo com outras personagens. Se tomarmos *Pig Brother* como uma épica, Lili Maconha é uma personagem chave para entender a categoria de herói. No entanto, como dissemos, a grande viagem da heroína Lili é uma jornada mental e interior, e não exterior. Isso se relacionaria, por exemplo, com os diálogos propostos no livro, como é o caso do xamanismo.

Como a nossa leitura vai ao encontro de que *Pig Brother* pode ser lido a partir de uma chave épica, consideramos que Lili Maconha seria uma espécie de heroína-xamã no livro. Apesar de aparentar serem categorias distantes, a relação entre herói/heroína, xamanismo e épica é observada por, ao menos, três autores: Lutz Müller, Marcel de Lima Santos e Mircea Eliade, como pode ser comprovado a seguir:

Em Héracles, essa integração expressa-se claramente no fato de ele fazer da pele do leão vencido a sua capa. Desse modo, Héracles penetra simbolicamente no animal poderoso assumindo a sua força. No entanto, existem outros símbolos de integração. Ficaremos sabendo mais tarde que Sigurd é capaz de entender, através da essência do coração do dragão Fafnir, morto por ele, a linguagem dos pássaros, encontrando assim um acesso à sabedoria da natureza. Ao comer o coração do dragão, ele sente a força e a coragem atravessando-o duplamente. Seu herói-irmão germânico, Siegfried, banha-se no sangue do dragão, tornando-se assim invulnerável, com exceção de um pequeno ponto nas costas. **No xamanismo, que mostra estreitos relacionamentos com o caminho do herói e com o processo de individuação, o xamã submete-se a longos rituais e viagens anímicas, a**

fim de encontrar sua "força animal". Esta "força animal" liga-nos ao mundo animal e, nesse intercâmbio, ele obtém proteção, força, saúde e sabedoria. (Müller, 2017, p. 52, grifo nosso).

Um discurso etnopoético voltado para uma poética do xamanismo pode ser encontrado também nos escritos de Eliade, e em sua declaração sobre as origens extáticas da literatura como um todo: “As aventuras do xamã no outro mundo, as provações pelas quais ele passa em seu êxtase de descida e de subida ao céu, sugerem as aventuras das personagens dos contos populares e dos heróis da literatura épica”. Como explica Eliade, a narrativa literária sobre jornadas ao submundo e também sobre eventos sobrenaturais, típicas das narrativas épicas e heróicas, como as de Virgílio, Dante, Shakespeare e Milton, são empréstimos das narrativas xamânicas, que descrevem viagens do êxtase espiritual do xamã: “Provavelmente um vasto número de `sujeitos’ ou temas épicos, bem como muitas personagens, imagens e clichês da literatura épica têm sua origem no êxtase... inspiradas nas narrativas dos xamãs... suas viagens aos mundos sobre-humanos.” [...] Desse modo, podemos afirmar que essa linguagem secreta, através da qual o xamã invoca os seres espirituais, compara-se ou até mesmo dá origem, à experiência interior que será traduzida em poesia. (Santos, 2007, p. 85-86, grifo nosso).

As paisagens que o xamã avista e as personagens que encontra em suas viagens extáticas para o além são minuciosamente descritas por ele mesmo, durante ou após o transe. O mundo desconhecido e terrificante da morte toma forma, organiza-se segundo tipos específicos; acaba ganhando estrutura e, com o tempo, torna-se familiar e aceitável. Por sua vez, as personagens que habitam o mundo da morte tornam-se visíveis; têm rosto, personalidade, até mesmo biografia. Aos poucos, o mundo dos mortos vai-se tornando cognoscível, e a própria morte acaba assumindo o valor de rito de passagem para um modo de ser espiritual. Ao fim e ao cabo, os relatos das viagens extáticas dos xamãs contribuem para "espiritualizar" o mundo dos mortos, enriquecendo-o com formas e rostos prodigiosos. **Já fizemos alusão à existência de semelhanças entre os relatos dos êxtases xamânicos e certos temas épicos da literatura oral. As aventuras do xamã no outro mundo e as provas por que passa em seus descensos extáticos aos Infernos e em suas ascensões celestes lembram as aventuras das personagens dos contos populares e dos heróis da literatura épica. É muito provável que grande número de "assuntos" ou de motivos épicos, assim como muitos personagens, imagens e estereótipos da literatura épica, tenham, em última análise, origem extática, no sentido de provirem dos relatos de viagens e aventuras de xamãs pelos mundos supra-humanos. Também é provável que a euforia pré-extática tenha constituído uma das fontes do lirismo universal.** Quando prepara o transe, o xamã bate o tambor, chama seus espíritos auxiliares, fala uma "língua secreta" ou a "língua dos animais", imitando sua voz e sobretudo o canto dos pássaros. Acaba por obter um "estado segundo" que põe em ação a criação linguística e os ritmos da poesia lírica. Ainda hoje, a criação poética continua sendo um ato de perfeita liberdade espiritual. A poesia refaz e prolonga a língua; toda linguagem poética começa sendo uma linguagem secreta, ou seja, a criação de um universo pessoal, de um mundo perfeitamente fechado. O ato poético mais puro tenta recriar a língua a partir de uma experiência interior que, assemelhando-se por isso ao êxtase ou à inspiração religiosa dos "primitivos", revela o fundo das coisas. É a partir de criações linguísticas dessa ordem,

possibilitadas pela "inspiração" pré-extática, que as "linguagens secretas" dos místicos e as linguagens alegóricas tradicionais se cristalizaram depois. (Eliade, 2002, p. 552-554, grifo nosso).

Uma vez que a nossa hipótese é considerar *Pig Brother* como um longo poema épico, vamos explorar os textos teóricos mais canônicos sobre o gênero épico – a *Poética*, de Aristóteles, e *A teoria do romance*, de Georg Lukács – e, depois, apresentar algumas discussões de pesquisadores brasileiros a respeito da sobrevivência da épica na produção contemporânea.

Um dos textos mais conhecidos e canônicos a respeito do gênero épico é a *Poética*, de Aristóteles. Sendo um compêndio de anotações do século IV a.C., a *Poética* é um texto que podemos considerar como o *big-bang* da reflexão literária. Nela, Aristóteles ocupa-se de estabelecer critérios – meios, objetos, modos – para a definição dos gêneros. Nesse ponto, é possível que Aristóteles tenha construído uma obra seminal, pois não se refere a nenhum antecessor e não chegou até nós nenhum texto mais antigo nos mesmos moldes da *Poética* e que contenha categorização semelhante àquela realizada por Aristóteles. Outro ponto de destaque na *Poética* é o conceito de mimese. De acordo com Brandão (2018) no prefácio da edição traduzida para o português de *Sobre a arte poética*,

[...] para Aristóteles, tratar de poética é tratar de mimese. Isso leva aos admiráveis capítulos iniciais de *Sobre a arte poética*, em que se elabora o modelo teórico com base em parâmetros extremamente simples: os meios (literalmente, em que ou com que se mimetiza), os objetos (o que se mimetiza) e os modos (como se mimetiza). Assim como os poetas e prosadores o fazem com o discurso (o *lógos*), pintores trabalham com figuras e cores, músicos com harmonia e ritmo, dançarinos, só com o ritmo. Além disso, com esses variados recursos é possível mimetizar caracteres melhores, piores ou semelhantes a nós. Enfim, a mimese pode valer-se da narração – com a subdivisão de que a narrativa pode caber inteiramente ao poeta ou pode ele narrar e fazer falar suas personagens – ou de atuação – no caso em que as personagens se apresentam agindo elas próprias, sem que se faça ver o poeta. A partir desses parâmetros admiravelmente simples – em quê, o que e como – constrói-se o modelo teórico que se aplica ao corpus da literatura então disponível. [...] A virtude do modelo teórico, contudo, não se esgota em iluminar um único corpus – a literatura existente na época de Aristóteles –, pois tanto mais teoricamente perfeito ele será quanto permita aplicar-se também a outros corpora. (Brandão, 2018, p. 10-11).

Como podemos perceber na afirmação de Brandão (2018), Aristóteles teoriza sobre os gêneros literários da época a partir de determinado *corpus* literário ou, nas palavras de Brandão, “a literatura então disponível”. No entanto, Brandão (2018) afirma que o modelo teórico da *Poética* poderia também ser aplicado a outros *corpora*. Como exemplo, o pesquisador cita a epopeia e sua relação com o romance, dizendo que a *Poética* compreende o que existe e também projeta o possível:

Ora, se a epopeia se define como gênero que usa de discurso metrificado, põe em cena caracteres de condição elevada e faz falar tanto o narrador quanto as personagens, é verdade que a última parte de tal distinção se aplicaria bem ao romance (um gênero inexistente na época de Aristóteles, mas já em curso nos primeiros séculos de nossa era, tanto em grego quanto em latim), competindo substituir, quanto ao primeiro parâmetro, o verso pela prosa, e, no que respeita ao segundo, os caracteres elevados por personagens semelhantes a nós. [...] **É assim que uma teoria funciona e é para isto que serve: compreender o que existe (ou o real) sem deixar de projetar o possível (ou o virtual). Isso implica dizer que ela estará sempre aquém e além dos fenômenos, pois nenhuma teoria daria conta de todos os elementos que compõem o corpus sobre o qual se debruça – existiria tragédia, comédia ou epopeia teoricamente puras, considerando-se a rigor os três parâmetros aristotélicos? –, ao mesmo tempo que, por ater-se ao geral, logra ela avançar dos gêneros históricos, existentes em um dado momento, para os possíveis em outras circunstâncias.** (Brandão, 2018, p. 11-12, grifo nosso).

É óbvio e inegável que o texto aristotélico é fundamental para o campo dos estudos de literatura. Todavia, reiterando a citação acima de Brandão (2018), nenhum modelo ou arcabouço teórico dá conta de todos os elementos que compõem o *corpus* sobre o qual se debruça. Desse modo, concordamos com o pesquisador Anazildo Vasconcelos da Silva (2017, p. 10-11) quando ele reconhece a ampla reflexão aristotélica a respeito da épica, mas aponta que as proposições do filósofo clássico valem para a manifestação do *corpus* delimitado da epopeia grega e não para todas as demais manifestações posteriores desse mesmo discurso. Silva (2017, p. 9) salienta que a *Poética* foi tomada inadvertidamente como uma teoria do discurso épico, sendo aplicada indiscriminadamente ao longo do tempo e instituindo a épica clássica como padrão teórico para o entendimento e a análise de todas as manifestações do discurso épico até os dias de hoje. Assim, Silva (2017, p. 9) também observa que o gênero épico foi o único proposto por Aristóteles que permaneceu estagnado do ponto de vista crítico e teórico, fato esse que impediu o reconhecimento de um percurso independente da epopeia na formação da Literatura Ocidental. Dessa forma, uma visão prescritiva da *Poética* e a extrapolação da proposta crítica de Aristóteles do âmbito clássico dificultou o processo de reconhecimento de obras épicas que fugissem do proposto pelo estagirita.

Para Silva (2017), esse equívoco de tratamento do texto de Aristóteles tem contribuído também “para a afirmação inconsistente de que teria havido a fusão do curso da epopeia com o do romance, e o gênero épico teria se esgotado naturalmente na manifestação clássica.” (Silva, 2017, p. 11). Quando Silva (2017) cita a questão teórica da transformação da epopeia no romance, o autor alude a outro texto canônico nos estudos literários: *A teoria do romance*, de Georg Lukács.

Na obra *A teoria do romance* [1916] (2007), mais especificamente nos capítulos “Epopéia e romance” e “A forma interna do romance”, Lukács desenvolve a tese de que, como modo de narrativa, o romance ocupa, na sociedade burguesa, o lugar que a epopeia ocupava entre os gregos antigos. Para o intelectual húngaro, tanto a epopeia quanto o romance surgem por causa da existência de determinadas questões histórico-sociais. A organização de mundo dos gregos antigos – de categoria espiritual e transcendental, o que resultava numa indiferenciação entre o coletivo e o particular – relacionava-se ao desenvolvimento da épica como forma de narrar. Lukács (2007) cita, por exemplo, que o herói da epopeia nunca é um indivíduo. Nas suas ações está imbricado não seu destino pessoal, mas o da coletividade. Já em relação ao romance, a valorização do indivíduo e da sua subjetividade em relação ao entorno social – aspecto que se imbrica ao sistema capitalista – é um terreno fértil para o surgimento desse gênero.

Diferentemente do herói épico, o herói do romance imprime no mundo exterior as suas aspirações e não enxerga o mundo externo como um *locus* para se viver com plenitude. Dessa forma, ele se vê diante de uma batalha contra a ausência de sentido do mundo, da coletividade e de sua própria existência: a luta dessa personagem não está no campo metafísico, como o herói grego, mas no campo da sociedade.

Ao contrário de teóricos que se calcam em perspectivas puramente imanentistas de análise da literatura, Lukács (2007) advoga que as condições sociais influenciam a forma, a composição e a transformação dos gêneros literários, de modo que sociedade e arte se relacionam. É este ponto que nos interessa sobremaneira: Lukács (2007), nos dois capítulos, trata o romance como um desdobramento originado da epopeia e estabelece que a epopeia desaparece com o surgimento do capitalismo.

O autor húngaro, no entanto, desconsidera que o gênero épico possa ter se transformado com as mudanças sociais que foram trazidas pelo advento do capitalismo e, assim, ter se mantido na modernidade, sem necessariamente ter desaparecido por ter se transformado ou dado origem a outro gênero. Lukács (2007) afirma que o atual sistema econômico traz em seu bojo a necessidade de uma forma de narrar distinta da epopeia. No entanto, em se tratando da modernidade – que alguns autores como Octavio Paz e Walter Benjamin consideram que surja entre o final do século XVIII e XIX –, acreditamos que a retomada da epopeia, principalmente aquela escrita em versos por determinados escritores contemporâneos, poderia ser entendida como uma possibilidade de questionamento ou recusa, do ponto de vista da forma literária, ao sistema político e econômico atual. Se com o advento do capitalismo, o romance substitui a epopeia enquanto gênero, o retorno à épica por parte de um escritor contemporâneo como

Ademir Assunção – e privilegiando não a forma narrativa da epopeia, mas a sua categoria poética – poderia perfeitamente se configurar, na arquitetura do texto literário, como um processo de crítica à uma lógica sistêmica pautada no lucro e no utilitarismo. Para pensarmos isso, valemo-nos do que Décio Pignatari (2005) diz em *A comunicação poética*: considerando a poesia como um corpo estranho nas artes da palavra, o autor afirma que a poesia é a menos consumida dentre todas as artes e a prova disso é que uma das maiores raridades do mundo é o poeta que consegue se sustentar só com o seu trabalho poético. Paulo Leminski (2012, p. 86) também afirma que a manifestação da rebeldia na linguagem se realiza na poesia, denominando o fenômeno poético como “inestimável inutensílio.”. Moisés (2019, p. 283) também observa que ambigualmente a poesia, apesar de ser reconhecida como a essência de todas as artes, substância imprescindível que alimenta todas as manifestações do espírito humano, é a mais modesta, mais apagada e mais irrelevante das manifestações artísticas, sendo sua repercussão inversamente proporcional à importância que nossa cultura lhe dá. Partindo dessas premissas de Pignatari, Leminski e Moisés, o modo de composição formal poética de *Pig Brother* pode se revelar como uma marca de crítica ao sistema e um índice de como a poesia é vista numa sociedade que tem como valor o utilitarismo, o lucro e o consumo. Talvez seja importante ressaltar a tiragem de *Pig Brother*, que foi de 150 exemplares: ainda que o livro tenha sido finalista de um dos maiores prêmios brasileiros de literatura, não temos notícias de que tenha havido uma segunda reimpressão. Nos capítulos posteriores deste trabalho, vamos mostrar como a crítica a uma lógica capitalista também estará presente ao longo da obra de Assunção no plano de conteúdo.

De acordo com Saulo Neiva (2021), esse pensamento de que epopeia e modernidade são incompatíveis, e que pode ser visto no trabalho de Lukács, é uma herança da estética hegeliana:

Delineava-se em Hegel o preceito de inadequação da poesia épica aos tempos modernos, que se tornaria aos poucos um verdadeiro lugar-comum para críticos e teóricos do século XX. Numerosos estudos, diferentes uns dos outros em muitos aspectos, compartilham uma dívida comum com o princípio hegeliano de incompatibilidade da epopeia com a modernidade, alegando que, por “essência”, esta modalidade de poesia pertence a uma era passada, que constitui um gênero definitivamente “morto” (Lukács, 1968; Bowra, 1945), “envelhecido com um longo passado”, por ser “completamente acabado e até congelado, quase esclerosado” (Bakhtin, 1975: 450) e que não pode “renascer” (Staiger, 1990: 105). (Neiva, 2021, p. 152).

Não só Georg Lukács é herdeiro desse pensamento. O teórico russo Mikhail Bakhtin também concebe a epopeia como um gênero concluído e extremamente envelhecido. Os dois autores, ao seguirem a linha de Hegel, estabelecem oposição entre os gêneros epopeia e romance e os relacionam, de modo indissociável, a duas épocas: Antiguidade e Modernidade

respectivamente. Neiva (2021) reconhece a importância dos trabalhos de Lukács e Bakhtin para os estudos literários como um todo, mas destaca que a adesão às vezes unânime dos estudiosos a todas as posições desses teóricos restringiu durante décadas o debate sobre a questão dos gêneros textuais, mais especificamente sobre as relações entre modernidade e epopeia. Acerca de Lukács, Neiva (2021, p. 165) cita Florence Goyet, asseverando que, para esse autor francês, Lukács reduz a epopeia a um ponto de comparação, uma simples referência para comparar e definir o novo gênero romanesco, entendendo a epopeia como um instrumento, sem olhar para ela pelo que ela seria. Assim, Neiva (2021) faz um balanço de que há pesquisas atuais – como as de Anazildo Vasconcelos da Silva – que estão pensando a épica não mais a partir de uma hegemônica concepção de Hegel, mas do ponto de vista da complexidade desse gênero e de sua transformação no tempo:

Também não se trata de confundir tal abordagem da reabilitação com uma suposta ilusão de continuidade, uma impostura que consistiria em pensar na presença da epopeia como uma realidade monolítica ou uma entidade rígida, imune às transformações históricas. [...] Nos últimos anos, diversas pesquisas levaram em conta essas reformulações das fronteiras da épica, analisando as transformações que o gênero sofreu ao longo dos séculos. Ao definirem o gênero, consideram o reinvestimento da poesia épica através dos tempos e reivindicam uma flexibilidade que é inerente a qualquer abordagem diacrônica – a epopeia sendo progressivamente redefinida graças às peculiaridades das práticas literárias de cada período. [...] Reconsiderando assim as fronteiras da épica, obtemos um conjunto complexo de textos, que ilustra tanto uma grande variedade de formas épicas quanto a natureza mutável dos limites do gênero. Estes textos são díspares “mas têm características suficientemente semelhantes para justificar seu agrupamento em um todo conceitual”, e o leitor tentará detectar o “denominador comum” (Derive, 2002: 7). É precisamente nesta grande variedade de textos que reside um dos grandes desafios da pesquisa atual neste campo (Goyet, 2012). Tendo começado a superar os limites de uma concepção tradicional de gênero, resta agora demonstrar rigor no desenvolvimento de novas ferramentas analíticas. (Neiva, 2021, p. 164-165).

Sendo uma das potencialidades da modernidade o retorno, a releitura, a hibridização ou a atualização dos textos de diferentes paradigmas e tradições, não podemos fechar os olhos para produções canônicas como, por exemplo, *O guesa* (1888), de Sousândrade, e *A invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, obras poéticas brasileiras que se valem da estrutura épica para sua composição. Evidentemente, Lukács e Bakhtin não tinham obrigação – ou a possibilidade – de conhecerem a obra de Sousândrade. No caso de Jorge de Lima, a publicação de seu livro é posterior à publicação de *A teoria do romance*. Contudo, é nosso interesse mostrar que, ao que parece, o desenvolvimento posterior, os desdobramentos e as continuidades do épico não

estavam no horizonte crítico, teórico e analítico de autores como Lukács e Bakhtin. Os apontamentos anteriores, levantados a partir do texto de Lukács, mostram, sem dúvida, o fato do pensamento desse teórico ser fulcral para os estudos literários; todavia, também descortinam que o texto teórico é um material a ser examinado e, sobretudo, contestado.²⁷

De acordo com Anazildo Vasconcelos da Silva (2017, p. 13), o discurso épico é caracterizado por uma dupla instância enunciativa – narrativa e lírica – e não prescinde de nenhuma delas, caracterizando-se, então, como um discurso híbrido. Desse modo, se ele não se classifica nem somente pela narração e nem somente pela lírica, ele deve ser reconhecido como algo autônomo. Se algum deles se sobressai ao outro em determinado objeto literário isso não altera a natureza do gênero épico nem o reconhecimento da epopeia como manifestação legítima de um discurso híbrido. Silva e Ramalho (2022, p. 33) dizem ser surpreendente o fato de que a crítica tenha optado por forjar uma insustentável evolução da epopeia para o romance ao invés de reconhecer uma trajetória independente da epopeia no curso da Literatura Ocidental e identificar as causas que motivaram uma evolução e uma adequação do poema épico às novas concepções literárias. Silva e Ramalho (2022, p. 33) afirmam que o discurso é um processo de estruturação da significação, único e inesgotável, além de ser passível de múltiplas manifestações. Silva e Ramalho (2022, p. 33) citam, por exemplo, Castro Alves e Carlos Drummond de Andrade para dizer que os dois ainda são considerados poetas líricos, apesar de operarem diferentes modos de manifestações discursivas poéticas, concluindo que várias

²⁷ As discussões que estamos fazendo nesta tese vão ao encontro do trabalho de mais acadêmicos os quais estão atentos à sobrevivência no épico na literatura moderna e contemporânea. Dentre os pesquisadores que refutam o discurso de desaparecimento da epopeia, destacamos nomes como o de Anazildo Vasconcelos da Silva, professor aposentado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e Christina Bielinski Ramalho, professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Os dois pesquisadores publicaram juntos, além de diversos artigos a respeito da continuidade do gênero épico na contemporaneidade, os livros *História da Epopeia Brasileira: Teoria, Crítica e Percurso* (2017) e *A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico* (2022), obras que analisam como na historiografia literária há uma quantidade considerável de obras épicas que contestam a tese de descontinuidade desse gênero. Além disso, os dois pesquisadores supracitados também são, juntamente com outros acadêmicos brasileiros e internacionais, membros fundadores e partícipes do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), ligado à Universidade Federal de Sergipe (UFS). A existência do grupo fomenta ainda, com a *Revista Épicas*, o estudo e a análise sobre a permanência e as transformações desse gênero na contemporaneidade, além de novas leituras sobre obras épicas canônicas. Assim, o gênero épico está sendo estudado academicamente sob novos olhares teórico-críticos. Durante a nossa pesquisa, também encontramos trabalhos de mestrado e doutorado que investigaram a presença da matéria épica em obras modernas e contemporâneas. Como exemplos, citamos os trabalhos “Latinoamérica e a pertinência da poesia épica brasileira”, dissertação de Denise Freire Ventura; “Subversões épicas: Gonçalo M. Tavares e os caminhos camonianos da sobrevivência”, dissertação de Kim Amaral Bueno; “Ossuaries: investigando um épico decolonial”, dissertação de Lourdes Silva Modesto Alves; “Múltiplos avessos: configurações do épico de referência clássica na literatura contemporânea”, tese de Bruno Ferrari; e “O épico em Invenção do Mar, de Gerardo Mello Mourão, e Galáxias, de Haroldo de Campos”, tese de Gustavo Scudeller. Evidentemente, há outros trabalhos e pesquisadores que não foram citados aqui, mas a partir desses nomes já é possível perceber que existe um interesse de pesquisa sobre o gênero épico e suas continuidades no tempo presente.

manifestações distintas umas das outras podem ser entendidas como diferentes concepções literárias investidas nesse mesmo discurso em cada uma delas. Assim, segundo Silva e Ramalho (2022, p. 35-36), o gênero épico poderia ser tomado como um guarda-chuva que abarcaria todas as formas poéticas da épica, sendo elas: a epopeia, o poema heroico-cômico, o poema longo com intenção épica, o poema narrativo e, no caso da literatura brasileira, o cordel com intenção épica. Os autores ainda asseveram que a estagnação do gênero épico desestimulou o estudo e a apreciação das formas poéticas da épica, o que gerou um processo de irreconhecibilidade teórica e de marginalização crítica desse gênero no curso da literatura. Portanto, Silva e Ramalho (2022, p. 36) afirmam que o resgate da epopeia contribuiu para uma revisão do gênero épico e para uma avaliação crítica das demais formas épicas. Como acreditamos haver em *Pig Brother* uma dupla enunciação narrativa e lírica, um trabalho com a matéria épica e a presença de uma personagem que poderia se configurar como uma heroína, o livro *Pig Brother* pode ser lido como uma epopeia.

Na caracterização da epopeia, Silva e Ramalho (2022, p. 36) discorrem que, ao mesclar o gênero narrativo e lírico, a epopeia apresenta tanto os elementos específicos do discurso narrativo – personagem, espaço, acontecimento e narrador – quanto os elementos específicos da lírica – eu lírico, espaço lírico e motivação lírica, inseridos na expressão subjetiva da experiência lírica. A narrativa de ficção não se confunde com a epopeia, pois, na epopeia, temos a existência de um eu-lírico que integraria a expressão formal da estrutura narrativa – utilização do verso, exploração de recursos rítmicos e sonoros, uso da estrofação e da divisão em cantos – ao passo que na ficção haveria somente a voz narrativa, a divisão em capítulos e a confecção textual em períodos. Em suma, Silva e Ramalho (2022, p. 37) defendem que a instância híbrida enunciativa, com a existência de um eu lírico/narrador, sustenta e distingue o discurso épico dos demais discursos líricos e narrativos e suas respectivas manifestações.

Outro ponto de diferença entre a epopeia e a narrativa de ficção seria o que os autores chamam de “natureza da proposição de realidade estruturada”:

A narrativa de ficção, sendo uma elaboração imaginária da relação existencial do homem com o mundo, estrutura uma proposição de realidade ficcional. A epopeia, nutrindo-se do real e do mito fundidos na matéria épica, estrutura uma proposição de realidade histórica. A narrativa de ficção estrutura uma matéria romanesca, elaboração literária do real imaginário; a epopeia estrutura uma matéria épica, fusão do real histórico com o mito. (Silva; Ramalho, 2022, p. 36).

De acordo com esses autores, a *matéria épica* consiste na fusão de duas dimensões, uma real e uma mítica, na constituição de uma unidade discursiva épica híbrida. A formação da

matéria épica apresenta dois processos de fusão do fato histórico com o mito: o cultural e o literário. Para eles, o processo cultural se configura como uma unidade autônoma que se dá pronta ao poeta e é gerada no seio de uma determinada cultura e se faz autonomamente no nível da realidade objetiva. Já no processo literário, a matéria épica é construída na elaboração literária da própria epopeia, isto é, resulta da ação criadora do poeta e da fusão feita por ele dos referenciais históricos e míticos. O autor, então, captaria imagens, símbolos, discursos e eventos que expressam um estar no mundo passível de ser lido através de associações simbólicas extraídas do interior da cultura. Silva e Ramalho (2022, p. 38) ressaltam que o poeta não cria o mito nem o histórico, mas sim funde esses referentes que possuem relevância cultural no seio da comunidade, ainda que eles estejam distantes temporalmente uns dos outros e relacionados a contextos distintos. Acreditamos que, em relação à matéria épica, Ademir use o procedimento literário para construir *Pig Brother*, pois é no trabalho de urdidura textual que Ademir aproxima elementos como xamanismo, distopia, paisagem urbana etc.

A epopeia, então, é caracterizada, formal e teoricamente por Silva e Ramalho (2022, p. 39), como uma manifestação híbrida do discurso épico, sendo sua elaboração constituída em uma dimensão poética que se funde com as outras duas dimensões da matéria épica – a real e a mítica. Portanto, a epopeia possui três planos estruturais: o histórico, que manifesta a dimensão real; o maravilhoso, que manifesta a dimensão mítica; e o literário, que manifesta a dimensão poética da elaboração literária. Em suma, para o reconhecimento de uma epopeia, é preciso que haja a presença da matéria épica e da instância híbrida do eu-lírico/narrador. Além disso, outro elemento que pode ser visto na epopeia é o herói épico, que é entendido por Silva e Ramalho (2022, p. 42) como sendo aquele que agencia uma dupla condição existencial – a humana, necessária para agir na dimensão real e realizar o feito histórico, e a mítica, para realizar o feito maravilhoso. No caso de *Pig Brother*, a heroína épica seria Lili Maconha, pois ela transitaria entre a paisagem distópica urbana e a esfera mítica xamânica. Tendo em vista os aspectos supracitados por Silva e Ramalho (2022), acreditamos que *Pig Brother* comporta-se textualmente como um texto pertencente ao gênero épico.

Um dos objetivos do nosso trabalho é contribuir para o avanço das discussões a respeito da permanência do gênero épico na produção contemporânea, principalmente porque, a partir da nossa leitura, acreditamos que *Pig Brother* seja uma obra singular na paisagem de publicações da literatura brasileira. Nossa hipótese é a de que o livro pode ser lido como um longo poema épico com uma paisagem distópica. Em relação à distopia, acreditamos que ela é construída e percebida pelo leitor a partir do trabalho estético que Ademir realiza na paisagem poética de *Pig Brother*. Ao unir textualmente duas composições discursivas que carregam em

seu bojo categorias temporais distintas – épica (passado) e distopia (futuro) – nossa hipótese é a de que Ademir constrói um discurso sobre o tempo presente.

1.2 Distopia

2016: no Brasil, a empresa Netflix lança a primeira temporada da série *3%*, que conta a história de um futuro pós-apocalíptico em que há, para jovens de 20 anos, um rigoroso processo seletivo com provas físicas, morais e psicológicas a fim de que eles possam acessar a região de Maralto, lugar com maiores oportunidades. O nome da série provém da porcentagem de pessoas que conseguem passar pelo crivo da seleção. 2017: após as eleições em que Donald Trump saiu como vencedor, as narrativas distópicas tornaram-se *bestsellers* nos Estados Unidos. O romance *1984*, de George Orwell, entrou na lista dos livros mais vendidos da Amazon, ainda que tenha sido publicado 70 anos antes.²⁸ 2023: fenômeno de crítica, uma das séries mais assistidas no ano de 2023 foi *The Last of Us*, produzida pelo canal HBO. A história acontece no ano de 2033 e narra uma sociedade pós-apocalíptica que passou, vinte anos antes, por uma pandemia causada por um fungo, o qual controla o cérebro das pessoas e as transforma em zumbis.

Poderíamos nos deter em inúmeros outros exemplos, mas os três acima já nos dão um panorama do sucesso e da popularidade das narrativas distópicas não apenas no mercado literário, mas também no audiovisual. Se abrirmos as principais plataformas de *streaming* hoje – Netflix, Prime Video, HBO Max, entre outras – e colocarmos na lupa de pesquisa as palavras “ficção científica” e “distopia” ou se filtrarmos no *site* da Amazon os livros de acordo com os mesmos termos, veremos a quantidade considerável de obras desse gênero que foram/são produzidas. Ao que parece, existe um interesse global nas projeções de futuro não apenas por parte de espectadores ou de leitores, mas também de roteiristas, de escritores e do setor audiovisual – futuro esse visto, na esmagadora maioria das vezes, com apreensão e que caracteriza o que podemos entender como distopia. Academicamente, adiciona-se um crescente interesse crítico e teórico sobre esses produtos culturais.

Começemos tratando da etimologia do termo *distopia*. Julio Benvivoglio (2019), na obra *História & distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século XXI*, realiza um apanhado da terminologia. De acordo com o historiador:

²⁸ <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/narrativas-distopicas-viram-best-seller-apos-eleicao-de-trump-20945259>. Consultado em 23 de abril de 2022.

Dis é um prefixo latino muito comum que remete à ideia de dualidade, divisão em duas partes, separação, movimento em vários sentidos, afastamento, cessação, negação fática, intensidade. Ele encerra a ideia de dificuldade e de duplicidade. Mas há também um prefixo grego *dys* que indica dualidade, dificuldade e mau estado. *Topos*, por sua vez, é um radical que significa lugar, de modo que defino distopia, mais livremente, como um deslocar, um lugar e sua negação, um lugar cindido ou ainda um lugar em deslocamento. Ou seja, temos um lugar deslocado, impróprio, fora do lugar. No plano filosófico, a distopia representa a resistência ao humanismo diante de realidades sempre hostis, das quais, aparentemente, não é possível escapar. (Bentivoglio, 2019, p. 21).

Tratada por Bentivoglio, neste fragmento, do ponto de vista etimológico e filosófico, *distopia* é mais que uma simples palavra: é um campo fértil dentro dos estudos das humanidades. Sobre as pesquisas no campo literário, trata-se de um conceito estudado por inúmeros pesquisadores, dentre eles: Fredric Jameson, com a publicação de *Arqueologias do Futuro* (2005); Tom Moylan, com a publicação de *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination* (1986); e Raffaella Baccolini, com a publicação de *Utopia e antiutopia: Wells, Huxley, Orwell* (1995). Nesta seção, trataremos da distopia como categoria dos estudos literários e como ela se configura em *Pig Brother* no processo de agenciamento de uma paisagem distópica com horizonte utópico. A base teórica que utilizaremos para tratar dessa questão são os escritos do crítico americano-irlandês Tom Moylan, o qual desenvolveu o conceito de *distopia crítica*, que explicaremos mais adiante.

Liebel (2021) reconhece que o primeiro uso da palavra *distopia* é de John Stuart Mill, em seu discurso *Da liberdade* (1868). No entanto, estabelece que o ponto histórico do surgimento do gênero não é algo consensual entre os pesquisadores, sendo questionado de acordo com a própria definição do conceito. Liebel (2021) reitera, no seu texto, que a primeira narrativa distópica é um título em disputa, mas considera o livro *O último homem*, de Mary Shelley, como o precursor do gênero. De acordo com Liebel (2021):

Escrito em 1826, oito anos após *Frankenstein*, o livro é, como a obra-prima da autora, um reflexo direto da sociedade industrial, discute o individualismo crescente da sociedade e aponta para os males que a nova era poderia sofrer, no caso, uma praga que devastou o globo. Mesmo *Frankenstein* é tomado, por vezes, como a origem do gênero distópico ou como sua antessala. Stephen King descreveu o livro, em introdução escrita em 1978, como “a raiz principal da ficção científica tal como a conhecemos, mas isso só é verdade no que tange à ficção científica da “utopia negativa” – de que *1984* e *Admirável mundo novo* são os mais celebrados exemplos [...]”. (Liebel, 2021, p. 191).

Massuia (2022) afirma que a noção de distopia deriva historicamente de um conceito antagônico, que é o de utopia, criado por Thomas More em 1516 num livro homônimo. A origem de “utopia” seria o grego e significaria “não lugar” ou “lugar algum”:

Foi utilizado pelo pensador britânico para designar uma sociedade perfeita, que é o tema explorado em sua obra. Após isso o termo utopia passou a designar a noção de uma sociedade ideal. Seu contrário, ou seja, distopia, surgiu em 1868 (apesar de ter havido algumas menções anteriores, foi a partir daí que ganhou impulso), em um discurso proferido por John Stuart Mill ao Parlamento Britânico – e naturalmente, distopia significa um lugar horrível, indesejável, pernicioso. Outras denominações utilizadas, ainda que de forma mais esparsa, são antiutopia e cacotopia. (Massuia, 2022, p. 265-266).

Apesar da origem da palavra remeter a um período anterior ao século XX, o gênero distópico tem suas bases assentadas na literatura a partir do século passado. De acordo com Cavalcanti e Benício (2016), “The machine stops” (1909), de E. M. Forster, é reconhecida amplamente como a narrativa que inaugura o gênero [distopia] no início do século XX. Porém, os pesquisadores salientam que um modo distópico já era perceptível desde antes, especialmente quando consideramos a literatura de cunho apocalíptico da antiguidade e outras expressões que antecedem o referido conto. Para Cavalcanti e Benício (2016):

Do nosso ponto de observação, testemunhamos a consolidação e os desdobramentos deste gênero principalmente com as impactantes distopias de Yvgeny Zamyatin, Aldous Huxley e George Orwell; alcançando a segunda metade do século XX, com as ficções sobre urbanidades futuristas e negativas de Ray Bradbury e Anthony Burgess; retomando *momentum* com suas versões mais metacríticas nas criações ficcionais de Margaret Atwood, Marge Piercy e Octavia Butler; e propagando-se também no que concerne ao hibridismo formal, considerando-se os diálogos com subgêneros específicos, como o *cyberpunk* de autores/as como Philip Dick, Pat Cadigan e William Gibson, e a expansão em se tratando de outras linguagens narrativas (cabendo aí uma citação especial à produção de *Blade Runner*, um marco na história das narrativas filmicas distópicas). No século XXI, as distopias continuam oferecendo uma forma de expressão para os medos – e também para os desejos – que nos paralisam ou nos movem. (Cavalcanti; Benício, 2016, p. 9-10).

A partir das palavras dos pesquisadores acima, destacamos alguns pontos que nos interessam para o trabalho. Primeiramente, um dos principais escritores de distopia clássica é referenciado no título do livro que estamos estudando. O título *Pig Brother* nos remete à obra *1984*, de George Orwell²⁹, e consiste na citação mais evidente em *Pig Brother* de uma obra distópica.

²⁹ Jameson (2021), em *Arqueologias do futuro*, considera a obra *1984*, de Orwell, como uma obra antiutópica, como podemos ver no seguinte trecho: “A proposta de Tom Moylan de uma concepção genérica da “distopia

É possível realizar a entrada analítica da obra *1984* a partir de distintas perspectivas: a crítica ao controle estatal, a crítica à política stalinista no contexto da Guerra Fria, o tratamento literário a respeito dos perigos de sistemas totalitários, entre outros. Em relação às inúmeras possibilidades de entrada na obra *1984*, vamos tratar daquela que, na nossa percepção, mais dialoga com a proposta estética do livro de Ademir: linguagem e sujeitos sitiados.

Em *1984*, está inserida a figura do *Big Brother* (ou Grande Irmão), líder do Partido que governa o território de Oceania. Ao longo do romance, nos deparamos com a vigilância tecnológica a que o Grande Irmão submete os cidadãos de Oceania através das teletelas. Por meio de frases feitas e *slogans*, o Grande Irmão e o Partido interagem com as personagens: “O Grande Irmão está observando você”, “Guerra é paz”, “Liberdade é escravidão”, “Ignorância é força” (Orwell, 2021, p. 146-148). Desse modo, o controle exercido passa também por um controle daquilo que é dito, como é dito e, principalmente, como deve ser entendido. Nessa esteira, um dos principais artifícios do Partido é o uso da “novilíngua” como único meio de comunicação, sendo o uso massivo dela pelo Partido uma maneira de tornar impossível a diversidade de pensamentos e, sobretudo, a reflexão crítica das experiências vividas. Castro (2008), em seu artigo “A atualidade da novilíngua”, descreve, de modo pormenorizado, as características da novilíngua orwelliana, dizendo que:

Em *novilíngua* não havia imprecisão ou gradação de sentido. Seu vocabulário foi construído para fornecer a expressão exata da palavra, excluindo todas as ambiguidades e sentidos implícitos, bem como a possibilidade de se chegar a eles por vias indiretas. Havia uma total reciprocidade entre as partes do discurso, um acesso direto e, portanto, sem a dimensão da equivocidade. A redução do vocabulário era um objetivo por si só, independente dos sentidos heréticos, pois a finalidade da *novilíngua* era diminuir a extensão do pensamento reduzindo o número de palavras ao mínimo. Elas eram amalgamadas de modo facilmente pronunciável, reduzidas a um som expressando claramente um único conceito. Nesse processo, primava-se pela eufonia associada à exatidão de sentido, sem considerar qualquer critério etimológico. Como uma espécie de estenografia verbal, uma série de ideias era englobada em poucas sílabas, oferecendo um significado mais preciso.

crítica” esclarece essa diferença. A distopia crítica é uma prima negativa da Utopia, pois é à luz de certa concepção positiva das possibilidades sociais humanas que seus efeitos são gerados, e é de ideais Utópicos que deriva sua posição politicamente estimulante. Mas caso se reserve o termo distopia para obras desse tipo, as obras de Orwell devem, então, ser caracterizadas de um modo marcadamente diverso e por uma terminologia genérica distinta: proponho caracterizá-las como antiUtópicas, dado o modo como elas são orientadas pela denúncia e pelo alerta apaixonados contra programas Utópicos no domínio político.” (Jameson, 2021, p. 326). No nosso trabalho, consideraremos, tal como Tom Moylan, que a obra *1984* é uma distopia clássica, uma vez que, concordamos com o argumento de Felipe Benício de Lima (2022), o qual diz que “Embora não haja um consenso quanto à utilização desses termos [distopia clássica ou canônica] para designar as obras distópicas da primeira metade do século XX — a bem da verdade, não há sequer um consenso quanto ao fato de essas obras serem consideradas distopias, uma vez que há quem veja *1984* como uma antiutopia —, opto por essa terminologia por julgar que ela faz jus ao status que essas narrativas possuem hoje, tanto na academia quanto para o público em geral interessado por distopias.” (Lima, 2022, p. 70)

Muitos termos pareciam meras abreviaturas; entretanto, seu teor ideológico derivava de sua estrutura e não de seu significado. Eram palavras curtas, sem equivocidade, as quais podiam ser pronunciadas rapidamente, com a menor repercussão na mente do falante. Visava-se à alteração do significado, eliminando associações relacionadas à palavra, de modo que o falante a pronunciasse quase sem pensar, sem ser chamado a refletir. Sem sinonímia, com pouquíssimos vocábulos para se escolher, cada redução era um ganho, pois menor era a tentação de refletir quanto mais exígua fosse a área de escolha. [...] Os vocábulos tinham seus significados atenuados por eufemismos e significavam exatamente o oposto daquilo que aparentemente diziam. Havia nos nomes dos ministérios uma deliberada subversão dos fatos: o *Minipax*, Ministério da Paz, fazia a guerra; o Partido minava sistematicamente a solidariedade da família, ao passo que chamava seu chefe por um nome que fazia apelo direto ao sentimento de lealdade familiar, o *Grande Irmão*. A Revolução completar-se-ia quando a língua se tornasse perfeita, isto é, quando fosse impossível cogitar formas de pensamento divergentes de seu princípio, tornando qualquer pensamento herético impensável. Destarte, o que não tem palavras não pode ser concebido. Não haveria então pensamento, pois ortodoxia significava não precisar pensar. Sua utilização para fins literários ou discussões filosóficas era impossível. Uma opinião heterodoxa só podia ser expressa superficialmente, como blasfêmia, mas nunca ser sustentada por uma argumentação justificada, porque não havia as palavras necessárias. Apareciam de forma vaga, em termos muito amplos, os quais condensavam todos os tipos de heresia sem defini-los. Com o número de palavras cada vez mais reduzido, seus significados cada vez mais restritos e a possibilidade de usar impropriamente uma palavra cada vez menor, para uma pessoa que crescesse com a *novilíngua*, haveria crimes que estariam além da capacidade dos homens de cometê-los, pois se não tinham nome, eram inimagináveis e, portanto, não podiam existir. Por causa do corte de palavras, haveria uma intraduzibilidade e uma ininteligibilidade da literatura, a qual poderia ter apenas uma tradução ideológica, o que significava uma alteração de sentido e de linguagem – por esta forma, um texto de Jefferson significaria um elogio ao absolutismo. A *novilíngua* buscava, portanto, apagar o trabalho do sujeito e elidir a enunciação. Visava-se a voz unificada das consignas do Grande Irmão, cujo objetivo final era sua repetição. A palavra virava pura prática fonatória desumanizada, de uso simplesmente operatório. (Castro, 2008, 114-116).

As manobras linguísticas usadas pelo Partido e pelo Grande Irmão previam a supressão da plurissignificação linguística, a alteração do significado das palavras visando ao benefício político do Partido, a redução da quantidade de vocábulos, a alteração do campo semântico das palavras, entre outras. De acordo com Castro (2008), em 1984, essas ações visavam ao estreitamento da capacidade reflexiva dos sujeitos pela via das formas de linguagem, uma vez que, na obra de Orwell, a relação linguagem-pensamento é intrínseca. Interessa-nos também a questão da língua sendo usada apenas com uma finalidade referencial e automatizada. Destacamos, no trecho acima, a impossibilidade de a literatura ser inteligível numa sociedade como a descrita no livro de Orwell, uma vez que a potência da linguagem literária reside justamente nas ambiguidades, nas lacunas, no interdito e na plurissignificação. O

empobrecimento da linguagem e, conseqüentemente, da capacidade de pensamento e de sensibilidade das personagens é, então, uma das chaves de leitura da obra orwelliana. Partindo dessa entrada na obra de Orwell, percebemos que Ademir também explora essas mesmas preocupações dos usos da linguagem ao longo de *Pig Brother*.

Em relação ao termo *Pig*, há a presença dos porcos na obra orwelliana *Animal Farm*. Nesse livro, os porcos ocupam o poder na fazenda, dominando e manipulando o restante dos animais que vivem no local. Para além da referência a esses bichos em *Animal Farm*, a relação entre os porcos e o poder também pode ser vista em produções musicais de bandas de rock como Pink Floyd, com o disco *Animals* (1977), no qual, das cinco canções que o compõem, três citam textualmente a palavra *Pig* no título: “Pigs on the wing”, “Pigs (The three different ones)” e “Pigs on the wing (part II)”; e Black Sabbath, na canção “War Pigs”.

No campo das artes plásticas, destacamos o quadro *La bonne fortune*, de René Magritte. O quadro de Magritte nos apresenta, em primeiro plano, um porco antropomorfizado vestido de terno num cenário que se assemelha a um cemitério, o que metaforiza a relação entre os sujeitos que detém o poder político e econômico e a sua ligação com a destruição e a morte. Importante destacar que *Animal Farm* [1945] e o quadro de Magritte [1945] foram lançados no mesmo ano, 1945, indicando que a relação entre o contexto mundial da guerra e a metáfora dos porcos é algo que atravessou não apenas a literatura, mas também a pintura.

Acerca do título do livro de Ademir Assunção e da substituição do termo *Big* por *Pig*, é possível pensar numa crítica centrada na figura do “porco capitalista”, imagem em voga a partir da segunda metade do século XX. Da publicação de *1984*, de George Orwell, ao lançamento de *Pig Brother*, de Ademir Assunção, o mundo passa a ser operado mais por um controle financeiro e de Mercado do que estatal.



MAGRITTE, René. **La bonne fortune**. 1945. Óleo sobre tela, 60x80 cm. Museu Real de Belas Artes da Bélgica. Fonte: <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/rene-magritte-la-bonne-fortune>

Dentre os vários diálogos com objetos culturais distópicos que podem ser notados na leitura de *Pig Brother*, é possível perceber que Ademir referencia, ao longo do livro, outras produções além de 1984. Um exemplo está no poema “Novos games do mercado” (Assunção, 2015, p. 70), em que há uma citação do filme *Blade Runner*. Além disso, é possível estabelecer diálogos de *Pig Brother* com outras obras que tratam de jogos de sobrevivência sangrentos, como é o caso de *Battle Royale*, do escritor japonês Koushun Takami:

NOVOS GAMES NO MERCADO

A cidade suspira holocaustos na hora do rush
Há fogueiras por toda parte, carcaças de caminhões,
memórias infectadas por vírus transnacionais.

Torcidas rivais se digladiam nos estádios,
com transmissão ao vivo pelas emissoras de TV a cabo
- sob patrocínio da Tyrell Corporation.

“Um espetáculo e tanto. Diversão para toda a família

em noites infames” – murmura
o Presidente de Comunicação Corporativa,
entre planilhas de audiência e pastilhas de heroína.

Formigas carnívoras devoram Poodles da Paz.
Maritacas radiativas anunciam a chegada do verão.
Florações de ipês são projetadas nas fachadas dos edifícios.

O Nigromante digita no teclado do laptop:
“I saw the best minds of my generation destroyed by madness”*

Câmeras multidirecionais flagram headhunters
burlando as regras do jogo
e promovendo carnificina também nas arquibancadas.

Crânios esfacelados valem mais pontos.

* “Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura”. Verso inicial do poema “Uivo”, de Allen Ginsberg.

(Assunção, 2015, p. 70-71)

Os diálogos culturais de Ademir são bastantes diversos. A referência direta ao poema “Uivo” (1956), de Allen Ginsberg, importante autor da *beat generation*, aparece no mesmo texto em que é citada a Tyrell Corporation, empresa responsável pela produção de andróides replicantes no filme *Blade Runner* (1982). Ao referenciar explicitamente esse filme, Ademir indiretamente também evoca a obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas* (1968), de Philip K. Dick, pois o clássico de Ridley Scott está parcialmente baseado no romance do autor norte-americano. Para além das referências, a paisagem construída nos poemas de Assunção evoca uma atmosfera distópica cidadina de terror, poluição e destruição: fogueiras por toda parte, maritacas radiativas e espetáculos mortais.

Na nossa leitura, percebemos como o processo de deterioração da paisagem vai se agudizando e atingindo, inclusive, as camadas sociais que detêm o poder do sistema financeiro. Analisemos mais dois poemas:

CÃO DE PELÚCIA SOBRE FUNDO PÚRPURA

Pios de coruja anestesiavam as feridas da tarde.
Corpos embalados em sacos de lona
são lançados ao mar: comida para peixes,
matéria humana em decomposição,
lixo biodegradável.
“Há uma certa poesia no crânio esfacelado
e nos miolos salpicados na parede branca” —
bradam os extremistas do Capital
e dos mísseis teleguiados.

A dança dos petrodólares excita o Mercado Futuro.
Pessoas que não mais existem
festejam o solstício financeiro.
Pórticos destruídos, ônibus em chamas,
fraturas metálicas & almas carbonizadas
— apenas imprecisões irrelevantes das guerras cirúrgicas.
God save the President.

Mac Death contempla girassóis lisérgicos.
Mister Morfina observa o lance de dados viciados
no cassino global.
O sangue de Cristo é servido em taças de ouro.
Inocentes alimentam leões de mármore falso.
O sol despenca do céu de madeira.

Olhos vidrados, dentes trincando, sentidos nublados,
Lili Maconha acaricia o cãozinho de pelúcia
deitado ao lado da mesa de vidro.
Patas brancas sobre fundo púrpura.

Um helicóptero-bomba sobrevoa o espaço aéreo
da Noite Negrume.

(Assunção, 2015, p. 36-37)

Na primeira estrofe, podemos perceber o tratamento dado a determinados corpos humanos: “comida para peixes” e “lixo biodegradável”. Além disso, também vemos um cenário de morte e ruínas, com as imagens de “pórticos destruídos” e “ônibus em chamas”, consideradas como “imprecisões irrelevantes das guerras cirúrgicas”. No entanto, realizando um contraponto a isso, percebemos que a situação descrita não abala o “Capital” nem o “Mercado Futuro”. Ao contrário, ao passo que temos acesso a um cenário aterrador, os extremistas do Capital e dos mísseis teleguiados veem “certa poesia no crânio esfacelado e nos miolos salpicados na parede branca”. Nesse verso, é possível perceber o sadismo existente em quem controla o poder, principalmente na relação de excitação do Mercado Futuro dentro de um cenário de morte e caos. E, obviamente, quem controla o poder também controla os corpos. Outro momento em que é possível ver a oposição entre o cenário de horror e a excitação diante da possibilidade de lucro está no verso “A dança dos petrodólares excita o Mercado Futuro.” No poema acima, é possível notar que um estado de destruição e de morte de determinados corpos é considerado irrelevante para uma casta financeira que controla a economia. Se nós, enquanto leitores, assustamo-nos com a paisagem de horror construída no poema, isso não acontece com o personificado “Mercado Futuro” e com os “extremistas do Capital e dos mísseis teleguiados”.

No entanto, a paisagem proposta por Ademir ao longo do livro, como dissemos anteriormente, transforma-se ao longo dos círculos. O poema acima está no círculo dois. Vejamos, a seguir, o poema “Caos & Entretenimento”, presente no círculo sete:

CAOS & ENTRETENIMENTO

O cenário amanheceu mais surtado do que o costureiro.
Ondas radioativas dissolvem as escamas dos peixes
na Baía de Todos os Santos.
Golfinhos nucleares afundam fragatas
na Festa Literária de Parati.
Balas esmigalham ossos & músculos
- pilhas de corpos descartados
superlotam caminhões de lixo:
os aterros sanitários entraram em falência irreversível.

“Aleluia! Aleluia! – bradam pastores insanos
nos subterrâneos da Sé,
evangelizando motoboys e ladrões de carro com bíblias
falsificadas no Paraguai

Homem de Aço assiste a tudo
pela janela do Tower Jungle Hotel.
Olhos de cyborg flagram o sol de estanho
se infiltrando nas rachaduras,
procurando brechas entre os escombros
- frágeis filetes de luz lambendo a pátina
de um mundo sem memória,
quase sempre escuro –
vidas desfocadas pela névoa constante –
o céu de madeira sempre fechado,
rajado de nuvens pesadas, sem movimento.

“Houve um tempo em que o dinheiro era o Grande Deus.
mas venderam até mesmo as migalhas do sagrado
e o Grande Deus se tornou inútil.
Não mais existem dias. Não existem noites.
Apenas caos & entretenimento”
- diz o livro que ninguém lê.

Homem de Aço estilhaça a janela com o punho,
arremessa o livro no microondas
e acende um cigarro.

A vida aqui é um grande reality show.
E não haverá vencedores no final.

(Assunção, 2015, p. 119-120)

No poema acima, é possível perceber que a paisagem se torna ainda mais arrasada do que no poema presente no círculo dois. Assim, há um aprofundamento do processo de

deterioração mais especificamente na quarta estrofe, em que, nas palavras de um “livro que ninguém lê”, é possível perceber que se antes o poder financeiro tinha o controle, agora sequer o dinheiro é suficiente. A nossa leitura é a de que isso tenha relação com a paisagem construída não apenas no poema, mas ao longo do livro, e que vai se maximizando negativamente: ondas radioativas, golfinhos nucleares, falência dos aterros sanitários, névoa constante, escombros etc. Isso demonstra como, ao longo da obra, há um desenvolvimento dessa paisagem que aparece nos círculos anteriores. Caso leiamos o livro como um longo poema épico, é possível que notemos as sequencialidades e reiteraões da obra. Ao longo dos círculos, os elementos naturais e, conseqüentemente, a paisagem vão se deteriorando cada vez mais, contribuindo para a construção de um desenvolvimento imagético. Se no círculo dois, a dança dos petrodólares excitava o Mercado Futuro e o solstício financeiro era festejado, no círculo sete o Grande Deus dinheiro tornou-se inútil. Evidentemente, a inutilidade do dinheiro se relaciona com a sucessiva devastação da paisagem natural e urbana, que é substituída por uma paisagem distópica de radioatividade, contaminação e destroços. No círculo dois, o dinheiro e o poder ainda excitavam uma parcela de sujeitos, o que não acontece no círculo sete, pois o Grande Deus dinheiro tornou-se dispensável.

As paisagens aterradoras e decadentes construídas nos poemas de Ademir também aproximam o livro *Pig Brother* do clássico *1984*, de George Orwell. No trecho que leremos a seguir, podemos perceber como Orwell se ocupa em descrever a penúria urbana do espaço ficcional onde o protagonista Winston está inserido. Vejamos:

Winston se mantinha de costas para a teletela. Era mais seguro; ainda que, como ele bem sabia, até as costas podiam ser reveladoras. **A um quilômetro de distância, o Ministério da Verdade, local onde trabalhava, erguia-se vasto e branco acima da paisagem encardida.** Esta, pensou com uma espécie de vago desgosto... esta era Londres, a principal cidade da Espaço Aéreo Um, a terceira província mais populosa da Oceania. Tentou extrair alguma infância que lhe indicasse se Londres sempre fora assim. **Será que essa paisagem de casas apodrecidas do século 19, suas paredes escoradas por pedaços de madeira, as janelas remendadas com papelão e os telhados com ferro corrugado, suas decrépitas cercas de jardim desmoronando para todo lado sempre havia existido? E os locais bombardeados onde o pó de alvenaria rodopiava no ar, trepadeiras se espalhavam sobre os montes de entulho; e os lugares onde as bombas tinham aberto uma área maior onde surgiram sórdidas colônias de moradias de madeira que pareciam galinheiros?** Mas era inútil, ele não conseguia se lembrar: nada restara da sua infância, a não ser uma série de cenas ofuscantes sem paisagens de fundo e em sua maioria ininteligíveis. (Orwell, 2021, p. 147, grifo nosso).³⁰

³⁰ O trecho no original em inglês: “Winston kept his back turned to the telescreen. It was safer, though; as he well knew, even a back can be revealing. A kilometre away the Ministry of Truth, his place of work, towered vast and white above the grimy landscape. This, he thought with a sort of vague distaste — this was London, chief city of

Na composição descritiva desse trecho, temos acesso aos questionamentos de Winston e à paisagem diária que ele enxerga. O trecho acima confirma a força da narrativa orwelliana em plasmar no imaginário do leitor o ambiente sujo e deteriorado em que Winston, o protagonista do romance, está inserido. Destacam-se, nas indagações da personagem principal, a reflexão sobre a condição de precariedade a que os sujeitos estavam submetidos. Ainda que o foco narrativo esteja em terceira pessoa, o narrador orwelliano, quando acessa os pensamentos e indagações de Winston, aproxima o leitor da cena descrita, fazendo com que se vislumbre uma paisagem de miséria (“janelas remendadas com papelão”, “moradias de madeira”, “paredes escoradas por pedaços de madeira”), de escombros (“decrépitas cercas de jardim desmoronando”) e de sujeira (“encardido”, “pó de alvenaria”, “montes de entulho”, “colônias de moradias de madeira que pareciam galinheiros”). A composição da paisagem, nesse caso, é fundamental para aquele que lê, pois cria-se uma imagem bastante gráfica das condições de vida do protagonista do romance. Dessa forma, essa pequena descrição da paisagem, que aparece no começo da narrativa orwelliana, contribui para a construção do gênero distópico em *1984*.

Apesar da composição da paisagem de *Pig brother* ser crivada de lixo, ruína e degradação, assim como ocorre em *1984*, há a presença de um horizonte utópico dentro do livro de Ademar, o qual se configura no poema “Sombras cambaleando nos becos (quinto monólogo interior de Lili Maconha)”, conforme podemos ver abaixo:

SOMBRAS CAMBALEANDO NOS BECOS
(quinto monólogo interior de Lili Maconha)

Há homens limpos no meio da sujeira
Há homens gentis no meio da loucura.
Eu sei que eles existem.
Posso vê-los em movimento no meio da neblina.
São como sombras cambaleando sob a luz fraca dos becos,
entre latas de lixo e gatos feridos.
Eles têm a cara cheia de uísque, cerveja, vinho e cicatrizes.
Eles são velhos, muito velhos.
Eles andam sozinhos pelas ruas mais sórdidas.
Às vezes se trancam em casa

Airstrip One, itself the third most populous of the provinces of Oceania. He tried to squeeze out some childhood memory that should tell him whether London had always been quite like this. Were there always these vistas of rotting nineteenth-century houses, their sides shored up with baulks of timber, their windows patched with cardboard and their roofs with corrugated iron, their crazy garden walls sagging in all directions? And the bombed sites where the plaster dust swirled in the air and the willow-herb straggled over the heaps of rubble; and the places where the bombs had cleared a larger patch and there had sprung up sordid colonies of wooden dwellings like chicken-houses? But it was no use, he could not remember: nothing remained of his childhood except a series of bright-lit tableaux occurring against no background and mostly unintelligible.” (Orwell, 1952, p. 6).

e não conseguem sequer abrir as janelas.
Eles bebem muito. Eles fumam muito.
Eles leem histórias em quadrinhos
e dançam em cima dos muros de suas casas
quando estão sóbrios.
Eles mijam fora da privada quando estão muito bêbados
e às vezes adormecem com a cara enfiada na poça de urina.
Eles vão até o açougue e compram ossos para seus cachorros
quando conseguem algum dinheiro.
Eles ficam felizes olhando seus cachorros mascarem o osso.
Eles falam devagar e conseguem manter o olhar fixo,
durante muito tempo, em lugar nenhum.
Eles riem quando procuram a carteira pela casa toda
e a encontram caída dentro da privada
e olham para a capa de couro toda ensopada
e perguntam: “ei, o que você está fazendo aí?
eu a procurei por todo canto”.
Agora mesmo, um deles deve estar alimentando seu gato
com as últimas sardinhas que restaram
e tentando abrir a janela para a Coruja com Asas de Areia,
que bate contra o vidro, tremendo de frio.

Não consigo sentir mais quase nada,
não sei o que fizeram com a minha coragem,
nem com meu medo.

Mas sei que esses homens existem
e continuam vivos entre os escombros.
Posso senti-los por perto.

(Assunção, 2015, p. 101-102)

No poema acima, composto por três estrofes, há um aspecto de resistência na figura desses homens vistos pela personagem Lili Maconha. Nesse ponto, destacamos a questão da “visão” e de como ela se relaciona à composição de imagens visionárias, aspecto que trataremos no próximo capítulo. Esses sujeitos, chamados de limpos e gentis, caminham sozinhos em meio a um lugar arrasado e a ruas sórdidas. O comportamento empático e gentil desses homens contrasta com a descrição da paisagem do poema, aumentando a tensão poética. Poderíamos pensar, neste caso, na metáfora da Flor de Lótus, a qual floresce sob águas turvas. Essa flor, que nasce em meio a águas sujas, simboliza o caráter daqueles que se mantêm puros ainda que estejam em meio à sociedade e suas vilanias. Outro contraste presente no poema é na relação entre o caráter desses homens, que são enxergados como gentis e empáticos, e a descrição física deles, como bêbados, fumantes e velhos. Um dado que nos chama atenção no poema é o fato deles se relacionarem, aqui, com os animais domésticos, como gatos e cachorros, e como isso nos evoca a convivência entre seres humanos e espécies companheiras, salientando que a generosidade desses sujeitos se estende também a animais não-humanos. Além disso, chama-

nos a atenção no poema os versos “Eles falam devagar e conseguem manter o olhar fixo,/ durante muito tempo, em lugar nenhum”. Nesse caso, retomamos novamente a etimologia da palavra *utopia* (lugar nenhum). Assim, podemos pensar que esses homens, ainda que presentes num cenário de horror, mantêm um horizonte utópico, construído, no poema, a partir da categoria do “olhar”. Dessa forma, o olhar aqui pode ser entendido como um modo de percepção e apreensão da realidade. A vagarosidade e o olhar fixo evocam uma ideia de vivência numa temporalidade distinta e suspensa em relação a uma paisagem em vertigem.

Na nossa leitura, o impulso utópico reside não apenas no livro em questão, mas transborda e se espraia para outra publicação do mesmo ano, *até nenhum lugar* (2015). Isso se configura como uma singularidade da obra de Ademir no que se refere ao horizonte utópico, posto que Tom Moylan, ao explicar o conceito de *distopia crítica*, coloca o impulso utópico estando dentro da obra e nós, no nosso trabalho, percebemos que o impulso utópico de *Pig Brother* não se esgota nesse livro, mas também se expande para outro, que é *até nenhum lugar*.

Em entrevista, Ademir Assunção discorre sobre o que motivou a publicação das duas obras no mesmo ano, explicando que elas atuariam como dois lados de uma mesma moeda:

WILAME PRADO – Por que resolveu lançar os dois de uma vez? Tem a ver com os conteúdos: um mais porrada e outro mais lírico?

Ademir Assunção – Sim. *Pig Brother* é um poema longo, muito influenciado por minhas leituras sobre xamanismo, de um lado, e pela brutalidade humana, de outro. Procurei enfocar o lado selvagem, obscuro e violento desse mundo cheio de insensatez. Guerras, chacinas, linchamentos, torturas, tráfico de órgãos, intolerâncias, incitações ao ódio não são experiências agradáveis, mas a arte não pode se furtar de abordá-las. O livro acabou ficando barra-pesada, reconheço. Por isso decidi publicar também *Até Nenhum Lugar*, que é muito influenciado por minhas experiências com o zen, com uma visão mais sutil sobre a vida. Não diria que é um livro lírico. Diria que é o outro lado da moeda. A espécie humana é capaz das maiores delicadezas e das piores atrocidades. O que leva o pêndulo a oscilar, o tempo todo, para um lado e para o outro? Há motivações políticas, econômicas, religiosas, mas, do ponto de vista, digamos, espiritual, ou ontológico, se quiserem, essa “oscilação” é um mistério para mim. Por que enquanto uns tratam de criar outros tratam de matar?

WILAME – Explique o criativo título *Pig Brother*.

Ademir – Em vez de explicação, deixo em aberto para interpretações. Há uma referência clara ao clima de opressão do *Big Brother*, de George Orwell, e também ao exibicionismo babaca do *Big Brother Brasil* da TV Globo. Ao mesmo tempo, *Pig Brother* é a personificação de uma entidade xamânica. O xamanismo nos leva a encarar o lado obscuro, o pavor, a doença, para tentarmos superá-la. Mas que cada um leia e faça sua própria interpretação.

WILAME – Seria um livro apocalíptico?

Ademir – Não cabe a mim anunciar nenhum apocalipse. Simplesmente procurei jogar uma lente de aumento sobre situações com as quais convivemos cotidianamente. O cenário do poema é realmente chocante: o trânsito das cidades está paralisado, a Baía da Guanabara é uma crosta de óleo fétido, os rios são esgotos a céu aberto, a violência explode em todo canto. Acrescentei mais alguns pequenos detalhes: o céu é de lata, as árvores são de alumínio, o ar é quase irrespirável, as pessoas não conseguem sentir mais absolutamente nada. Isso torna o livro apocalíptico ou há um apocalipse pairando no horizonte dessa sociedade de consumo desenfreado que estamos vivendo? (Assunção, 2015c, s.p., grifo nosso)

Com a proposta formal e de conteúdo dessemelhante de *Pig Brother*, a composição da maioria dos textos de *até nenhum lugar* se aproxima da forma poética haikai: poemas curtos que nos apresentam uma observação delicada, idílica e harmônica do espaço natural, ao mesmo tempo que traz detalhes sutis do cotidiano:

muralha de pedra
o som da cascata
o sol na água

milho verde, 14.01.2006
(Assunção, 2015b, p. 45)

vassoura em punho
o monge varre
a própria mente

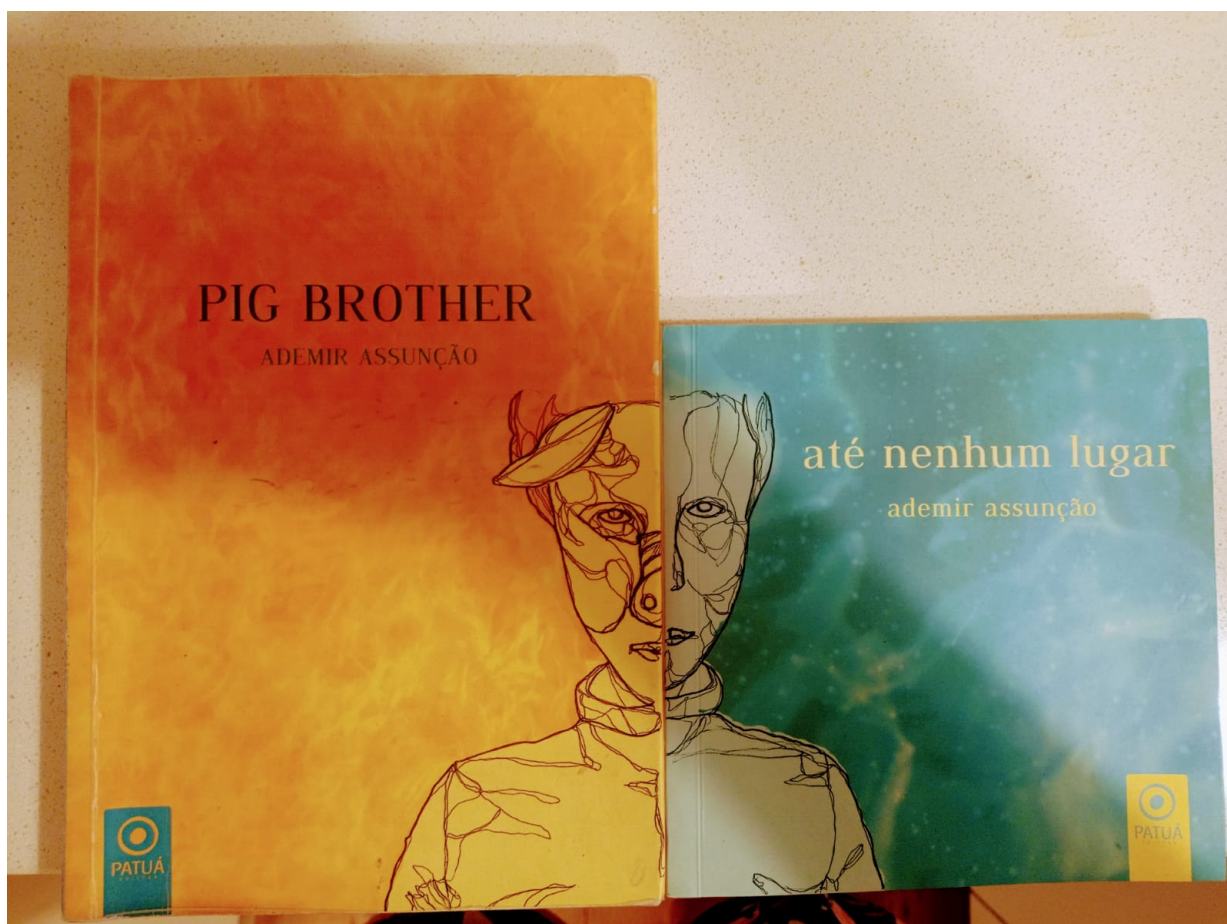
mosteiro zen morro da vargem, 1989
(Assunção, 2015b, p. 55)

Como podemos perceber acima, a proposta estética de *até nenhum lugar* difere-se daquela empreendida em *Pig Brother*. Em *até nenhum lugar*, temos a presença de poemas breves, próximos a uma estrutura dos haicais, e com a presença de um espaço natural aprazível e de uma relação harmônica entre ser humano e natureza. Já em *Pig Brother*, temos um poema longo, com imagens aterradoras e poluídas do espaço natural e citadino, evidenciando a relação predatória entre ser humano e meio ambiente. Essas obras tão diferentes demonstram a desenvoltura artística de Ademir de não se ater/atar, necessariamente, a uma determinada maneira de composição poética e de percepção do mundo.

Nesta tese, apesar das nossas leituras estarem centradas em *Pig Brother*, também lançaremos luz às relações dialógicas que podem ser estabelecidas entre esse livro e *até nenhum lugar*. Frisa-se, porém, que não consideramos *até nenhum lugar* como uma antecipação ou continuação de *Pig Brother*, pois, como dissemos, os projetos estéticos e formais desses livros

são bastante distintos. Inclusive, as análises deles por outros pesquisadores podem ser realizadas separadamente, tomando-os como obras independentes entre si.

O diálogo entre ambos pode ser percebido já no primeiro contato com eles, a partir do trabalho editorial e gráfico de correlação entre as capas, o que evidencia que uma obra pode ser lida como contraparte da outra:



Capas de *Pig Brother* (2015) e *até nenhum lugar* (2015), de Ademir Assunção.
Projeto Gráfico e Capa: Leonardo Mathias ([flickr.com/leonardomathias](https://www.flickr.com/photos/leonardomathias/)).
Fonte: autoria própria.

No projeto gráfico, a predominância de cores quentes em *Pig Brother* e de cores frias em *até nenhum lugar*, e os títulos dos livros em cor fria azul em *Pig Brother* e cor quente amarela em *até nenhum lugar*, denotam como as obras podem ser lidas como opostas e complementares. Além de um trabalho imagético com as capas realizado por Leonardo Mathias, em que podemos ver um rosto ao uni-las, existem outros dados a serem analisados na composição formal dos livros.

Todas as palavras em *até nenhum lugar* são escritas com letras minúsculas, inclusive os substantivos próprios. Esse procedimento não se faz presente apenas na capa, mas também nos

poemas do interior da obra. Como é perceptível acima, alguns poemas contêm uma informação de lugar e de data, como é o caso de “milho verde” e “mosteiro zen morro da vargem”. Ao situar o lugar e a data no final de alguns textos, Ademir constrói a concretude das imagens, associando-as a um lugar no mundo extratextual. As imagens idílicas, então, ganham uma projeção que retoma também a experiência humana de fricção com a realidade, que está entrelaçada ao fazer poético.

Outro dado de composição formal em *até nenhum lugar* é a inexistência de um sumário e a ausência de títulos e de pontos finais nos poemas. A supressão desses elementos apresenta ao leitor uma opção pelo minimalismo, conferindo à obra apenas o que é considerado essencial, que são as próprias imagens poéticas. O fato de haver sempre um poema intercalado por uma página em branco também evoca esse minimalismo, pois o vazio da folha entre dois poemas é um modo do leitor não estar imerso numa profusão de textos e ter a oportunidade de aproveitar esse espaço em branco tanto para fazer uma pausa reflexiva e contemplativa durante a leitura quanto para interagir com a obra, desenhando ou escrevendo nesse vão livre entre os textos. O ritmo do livro é ditado, então, pelo intervalo entre palavra e silêncio, fazendo com que, paradoxalmente, demoremo-nos no exercício de leitura, ainda que os textos sejam mais breves e em menor quantidade em comparação com *Pig Brother*.

Em *Pig Brother*, os procedimentos formais são substancialmente distintos. A caixa alta, usada na capa para apresentar o nome do livro e o nome do autor, está presente também no miolo da obra. Os poemas, todos com títulos em letras maiúsculas, ocupam quase todas as páginas em longos versos. Em *Pig Brother*, a superabundância das imagens se coaduna com a extensão dos versos, os quais são rigorosamente pontuados com vírgulas e ponto final. A presença das maiúsculas na capa e no nome dos poemas exprime uma noção de grito, de urgência e de vertigem, que se relaciona com a gravidade das imagens às quais somos expostos enquanto leitores. O ritmo do livro é composto por um excesso de paisagens e descrições, o que nos confere uma experiência próxima a de uma *overdose* imagética. Se em *até nenhum lugar* caminhamos placidamente pelas páginas, em *Pig Brother* a superabundância de versos e a tetricidade da composição da paisagem poética aturdem os olhos e a imaginação do leitor.

Assim, os dois livros, lançados no mesmo ano de 2015, podem ser compreendidos numa perspectiva relacional de análise crítico-teórica. Interessa-nos isso, pois defendemos a tese de que o horizonte utópico de *Pig Brother* não se limita a existir dentro dessa obra, mas também se estende e se amplia com a publicação de *até nenhum lugar*.

No título *Pig Brother*, há uma referência clara e incontornável a 1984, de George Orwell. Em *até nenhum lugar* há, na maior parte dos poemas, mais especificamente em 28 deles, uma

informação de data e localização. Dentre as datas que são citadas, o ano mais antigo em *até nenhum lugar* é justamente o ano de 1984, conforme podemos ver abaixo:

bem que você podia
pintar na sala
da minha tarde vazia

londrina, 1984
(Assunção, 2015b, p. 61)

No caso do poema acima, o ano de 1984 não se refere, à primeira vista, à distopia clássica de George Orwell, mas sim a uma passagem cotidiana, num determinado espaço-tempo, que nos apresenta o desejo de conexão do eu lírico com outra pessoa. Ademir, então, ressignifica o termo 1984, trazendo-o para a esfera da experiência ao mesmo tempo trivial e essencial da existência humana, que é o desejo de contato com o outro. Ao publicar um poema e colocar a informação “londrina, 1984”, o autor também trabalha com a matéria da sua memória, das suas experiências e com seu deslocamento espaço-temporal pelos lugares onde viveu, posto que a cidade de Londrina figura na história de Ademir como um local que marca o início de sua trajetória acadêmica e de sua carreira no jornalismo e no meio literário, como podemos ver na entrevista concedida em 2021 a Luiz Felipe Leprevost, que está publicada no *site* da Biblioteca Pública do Paraná:

Você é nascido em Araraquara (SP), mas grande parte da sua formação e atuação está marcada pela experiência dos anos em que viveu em Londrina (PR). Quando e por que foi para lá?

Até os 16 anos não sabia muito bem o que queria da vida. Estava sendo encaminhado para me tornar engenheiro elétrico. Gostava da ideia de projetar usinas, produzir energia elétrica. Quando a poesia se mostrou em minha vida, passei a considerar a ideia de produzir outro tipo de energia: a energia criativa. Mudei tudo, de uma hora para a outra, e decidi cursar Jornalismo, para permanecer mais perto das palavras. Soube que havia curso de Jornalismo em Londrina e, ao mesmo tempo, descobri uma antologia chamada *Tempos*, na qual havia dois poetas, vivos, da cidade: Nilson Monteiro e Domingos Pellegrini Jr. Decidi no ato: é para lá que eu vou. Foi uma das decisões mais acertadas. Vivi alguns dos melhores anos da minha vida em Londrina, que parecia a “nossa San Francisco” dos anos 1980: uma cidade pulsante, com amplo espaço para a loucura e a criatividade.

O que há em Londrina que deu ao Brasil nomes tão fundamentais da música (Neuza Pinheiro, Itamar Assunção, Arrigo Barnabé), da literatura (Domingos Pellegrini, Maurício Arruda Mendonça, Rodrigo Garcia Lopes, Marcos Losnak) e do teatro (Mario Bortolotto), com toda

essa rapaziada fazendo um trânsito múltiplo e pulsante entre as linguagens?

Eu acrescentaria nesta lista Paulo de Moraes, Patrícia Selonk, Haruo Ohara, Paulo Barnabé, Bernardo Pellegrini, Simone Mazzer e Janete El Haouli, artistas essenciais no teatro, fotografia e música — correndo o risco de esquecer outras figuras fundamentais. Creio que há três fatores marcantes na Londrina dos anos 1970 e 1980: era uma cidade nova, havia uma mescla considerável de povos diferentes e rolava muito dinheiro por conta do café. Por ser uma cidade nova, não havia nenhuma tradição a quem prestar contas — portanto, o espaço para a inovação estava escancarado. Por ter se tornado uma confluência de ingleses, japoneses, italianos, africanos, além dos migrantes internos, paulistas, gaúchos, mato-grossenses, havia um clima cosmopolita e multicultural. E por ter muito dinheiro circulando, havia uma infraestrutura razoável, que propiciava ter um bom jornal, como a *Folha de Londrina*, bons teatros, como o Cine Teatro Ouro Verde, com uma ótima programação cinematográfica, festivais internacionais de música e de teatro e uma agitação político-estudantil muito forte. Some-se a esses três, a presença fundamental da universidade, que era muito forte. Não era incomum vermos o maestro Hans-Joachim Koellreutter dando um curso de música de concerto contemporânea, o escritor João Antônio trabalhando no jornal *Panorama*, ou o Antunes Filho apresentando *Macunaíma* na cidade. Talvez isso explique uma parte das condições criadas para surgirem tantos talentos inovadores. A outra parte, talvez, seja meio inexplicável. Quem sabe alguém tenha lançado doses generosas de LSD nos reservatórios de água da cidade. (Assunção, 2021b, s.p.).

No entanto, ao colocar “londrina” em minúscula, esse *locus*, em *até nenhum lugar*, ganha contornos e forma poética que dialogam com o corpo do poema, sendo então transfigurado na cidade poética. Nesse processo de transfiguração da localização, “londrina” torna-se não um espaço delimitado geograficamente, mas sim um mundo poético singular. Além disso, como dissemos acima, à primeira vista, o poema não teria relação com o livro de Orwell. Contudo, caso examinemos mais acuradamente, a especificação espacial “londrina” possui um referente primário à Londres³¹, cidade em que Orwell viveu grande parte de sua vida e onde é ambientada a narrativa *1984*. Vale dizer que fizemos essa leitura do poema, pois colocamos *até nenhum lugar* numa relação dialógica com *Pig Brother*. Caso tivéssemos tomado *até nenhum lugar* numa proposta individual e isolada, seguramente não teríamos estabelecido os vínculos anteriores.

Outro aspecto sobre *até nenhum lugar* é que a expressão “nenhum lugar” nos remete à palavra *utopia*. De acordo com Chauí (2008):

³¹ De acordo com o site do IBGE, “O nome da cidade foi uma homenagem prestada a Londres – “pequena Londres”, pelo Dr. João Domingues Sampaio, um dos primeiros diretores da Companhia de Terras Norte do Paraná.” <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/londrina/historico> Acesso em 10 de outubro de 2023.

A utopia nasce como um gênero literário – é a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz – e um discurso político – é a exposição sobre a cidade justa. Há pelo menos três aspectos curiosos no uso dessa palavra. O primeiro é que foi inventada no século XVI por Thomas More – *Utopia* é o título de uma obra escrita por esse filósofo –, porém passou a ser empregada para designar narrativas e discursos muito anteriores, como, por exemplo, a cidade ideal na *República* de Platão, ou o projeto arquitetônico da cidade perfeita traçada pelo geômetra e astrônomo grego Hipodamos de Mileto, que, aplicando a geometria e a astronomia ao plano urbanístico, concebeu a cidade de acordo com a harmonia cósmica, ou ainda a descrição da Idade de Ouro nos poemas dos latinos Virgílio e Ovídio. O segundo diz respeito ao sentido dessa palavra. Em grego, τόπος significa lugar e o prefixo "u" tende a ser empregado com significado negativo, de modo que utopia significa "não lugar" ou "lugar nenhum". Aliás, numa carta a Erasmo, Thomas More, inventor da palavra, enfatiza que a emprega no sentido negativo ou do "lugar nenhum". [...] O significado negativo da palavra utopia indica o traço definidor do discurso utópico, qual seja, o não-lugar é o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta. (Chauí, 2008, p. 7).

É inegável que *Pig Brother* e *até nenhum lugar* dialogam, de modo que realizar a leitura de ambas as obras numa perspectiva de complementaridade é bastante frutífero criticamente. Conforme consta na última página de cada uma delas, as duas foram compostas exatamente em abril de 2015 para a Editora Patuá. Logo, temos dois livros de Ademir Assunção lançados simultaneamente: *Pig Brother*, que referencia explicitamente em seu título a distopia clássica orwelliana *1984*, e *até nenhum lugar*, cujo título nos convoca a associá-lo com a etimologia do termo *utopia*. Tomados juntos, é possível analisá-los a partir da relação entre distopia crítica e utopia apontada por Tom Moylan.

Mais do que um adjetivo utilizado cotidianamente e irrefletidamente pelo senso comum, o termo *distopia* é, de acordo com Tom Moylan, um conceito dos estudos literários que se refere a um “gênero literário, uma categoria formal e interpretativa, com uma história particular e características formais” (Furlanetto; Benicio, 2023, p. 351). Interessa-nos os estudos de Moylan a respeito da distopia – e utilizaremos seus pressupostos neste trabalho – pois entendemos que a maneira como ele concebe a distopia vai ao encontro das nossas leituras e análises sobre a proposta estética empreendida por Assunção em *Pig Brother*. Em primeiro lugar, Moylan (2016) estabelece que a distopia é um gênero literário narrativo que não atua do ponto de vista da estase e de uma posição resignada, mas como uma categoria que guarda em seu bojo um horizonte de expressão utópica. *Antiutopia* e *distopia*, quase sempre usadas como sinônimos, seriam, de acordo com o crítico, categorias diferentes existentes num *continuum*. Moylan (2016) afirma que, apesar de todos os textos distópicos oferecerem uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns se relacionam com uma tendência utópica

quando mantém uma perspectiva de esperança, enquanto outros retêm uma inclinação antiutópica que desacredita em qualquer possibilidade de mudança; ainda outros podem negociar estrategicamente posições ambíguas ao longo do *continuum* antinômico. Mais resumidamente, de acordo com Moylan (2016, p. 142): “[...] o gênero distópico sempre existiu ao longo de um contestado *continuum* entre posições utópicas e antiutópicas: entre textos que são emancipatórios, militantes, abertos e “críticos” e aqueles que são compensatórios, resignados e bastante “anticríticos.””.

Em *Distopia: fragmentos de um céu límpido*, trabalho publicado no ano 2000, Moylan (2016) vai explicitar, então, o que ele chamará de *distopia crítica*. O intelectual prevê que as distopias críticas dão voz e espaço a sujeitos explorados e negligenciados:

[...] ao passo que as distopias críticas dão voz e espaço a esses sujeitos destituídos e negligenciados (e, eu adicionaria, aqueles diminuídos e privados pelas concomitantes reconfigurações econômicas), elas seguem a explorar meios de mudar o atual sistema, de modo que tais grupos marginalizados cultural e economicamente não apenas sobrevivam, mas também tentem se movimentar para criar uma realidade social que seja moldada por um impulso em direção à autodeterminação humana e à saúde ecológica, em lugar de uma realidade social constringida pela lógica restrita e destrutiva de um sistema cujo propósito é apenas o aumento da competição no intuito de ganhar mais lucro para um grupo seleto (Moylan, 2016, p. 143).

Do ponto de vista de conteúdo, sobretudo em relação à existência de um horizonte utópico, a obra *Pig Brother* pode ser entendida como uma distopia crítica, conforme prevê Tom Moylan. No entanto, no plano formal, *Pig Brother*, por se tratar de uma obra fundamentalmente poética, afasta-se das proposições teóricas aventadas por Moylan, o que é algo a ser considerado e destacado no nosso trabalho. Em entrevista a Elton Furlanetto e Felipe Benicio (2023), Tom Moylan e Raffaella Baccolini reconhecem que a distopia tem sofrido mudanças no século XXI, sendo um desses aspectos o fato delas estarem mais próximas de uma figuração do presente ou de um futuro próximo ao invés de descreverem um futuro longínquo. Em relação à forma, Baccolini acrescenta, dentre outras coisas, que nas distopias recentes podem ser vistos aspectos de hibridismos de gênero. Já Moylan destaca que usou o termo “distopia crítica” pensando nas obras de 1990, as quais tinham seu momento de emergência e sua forma particulares. Vejamos a fala de Raffaella Baccolini e Tom Moylan:

RB [Raffaella Baccolini]: Sim, como você disse, já comentamos que a distopia, de fato, passou por mudanças, e Tom falou sobre como a distopia ou a utopia sempre refletem o momento histórico no qual são escritas. Então, o momento histórico mudou, e, com isso, o mesmo aconteceu com a

distopia. Sobre a sua pergunta, eu diria que já existe uma diferença entre o que temos chamado de distopias clássicas, as de Huxley e Orwell, e as distopias críticas dos anos 1980 e 1990. Mas há também agora uma mudança, das distopias críticas dos anos 1980 e 1990 para as distopias atuais. [...] Sobre o nível formal, acrescentaria que temos também aspectos de hibridismo de gênero em algumas das distopias recentes. Assim, temos uma mistura de gêneros literários, visto que há a narrativa distópica, mas também biografias, literatura de testemunho, temos alguma porção de realismo mágico, havendo algum uso de fantasia. Então essa característica também se faz presente. E, como Tom disse, há um tipo de perspectiva ou posicionamento utópico alcançado, há esperança a ser encontrada dentro das páginas da distopia, mas geralmente se trata de um passo muito pequeno, é uma mudança muito pequena nas vidas dos/as protagonistas, do indivíduo, às vezes em um nível muito pessoal. Porém, por conta dos múltiplos pontos de vista, por conta da interdependência, há também um tipo de sentimento mais coletivo.

TM [Tom Moylan]: Sim, acredito que os pequenos passos são importantes. Usei o termo “distopia crítica” e, obviamente, as distopias críticas, sobre as quais escrevemos originalmente nos anos 1990, tinham seu momento de emergência e sua forma particulares. Mas, na ausência de melhor palavra ou termo, acho que as distopias atuais têm ao menos aquela sensibilidade distópica e, apesar de haver menos transformação sistêmica, há nelas também esses importantíssimos pequenos passos. [...] (Furlanetto; Benicio, 2023, p. 353-356, grifo nosso).

A fala de Baccolini nessa entrevista nos interessa sobremaneira, principalmente porque nela há o reconhecimento das mudanças havidas no gênero distópico ao longo do tempo. No entanto, apesar de citar a questão do hibridismo, a autora italiana, quando cita a mistura de gêneros literários, exemplifica com biografias, literatura de testemunho, realismo mágico e o uso da fantasia. Notamos que os gêneros poéticos não figuram entre as citações da maioria dos pesquisadores de distopia que lemos para este trabalho. Ao que parece, existe um imaginário acadêmico associado ao fato de as distopias se configurarem apenas como narrativas.

Os trabalhos de cunho teórico que tivemos acesso em que, ao menos, menciona-se a categoria da poesia são uma tese de doutorado intitulada *O neodistópico: metamorfoses da distopia no século XXI* (2022) e um artigo “O neodistópico: um breve panorama” (2023), ambos de autoria de Felipe Benicio de Lima, professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Todavia, cabe ressaltar que, apesar da menção à poesia, ambos os textos analisam apenas narrativas.

Nos dois trabalhos, Lima propõe o termo *neodistópico*, usado por ele de modo adjetivado, como uma alternativa conceitual à tendência de alargamento do conceito de distopia com base nos modelos clássicos distópicos. Em relação ao *neodistópico*, o autor não o concebe como uma ruptura com o conceito de distopia crítica proposto por Moylan, mas sim como uma

continuidade, sendo um desses elos de permanência a ideia de hibridismo de gênero, ou seja, a propensão ao amálgama de características de diferentes gêneros em uma única obra. Além disso, Lima indica que o termo *neodistópico* seja utilizado enquanto modo narrativo, não como gênero. Ao entender o *neodistópico* como modo, é possível encontrar elementos distópicos no entrecruzamento com outros modos literários ou inseridos em obras de outros gêneros. Assim, o autor afirma que o conceito de *neodistópico* seria eficiente para empreender análises de obras contemporâneas, como poesia e teatro, que trazem traços distópicos, pois:

Tanto no caso da poesia quanto da ficção contemporâneas, o *neodistópico* oferece uma alternativa à tendência das pessoas em querer esticar, alargar, desmesuradamente a noção de distopia com base em seus modelos clássicos usando-a como um guarda-sol (o desvio léxico aqui é proposital) e, dessa forma, acabam amputando componentes cruciais para a sua definição, fazendo com que o termo perca as suas especificidades (literária, histórica, política). (Lima, 2023, p. 389).

Consideramos que as proposições de Lima, assim como as de Moylan e de Baccolini, também nos auxiliam a pensarmos *Pig Brother*, uma vez que se trata de uma obra épica, a qual se vale fundamentalmente de uma estrutura poética em sua composição, mas que também usa dispositivos e procedimentos narrativos, como é o caso dos monólogos interiores de Lili Maconha.

Apesar de a obra de Ademir apresentar elementos da distopia crítica, como é o caso do horizonte utópico, proposto por Baccolini e Moylan, estamos de acordo com Lima quando ele afirma que a configuração das distopias no século XXI difere daquelas distopias publicadas no século XX. O fato de Lima entender o *neodistópico* como um modo e não como um gênero literário também nos ajuda a refletir sobre a obra de Ademir, principalmente porque, a partir das nossas análises, esse modo configura-se a partir do tratamento estético conferido à paisagem nos poemas de *Pig Brother*. Logo, a distopia poderia ser entendida não como um gênero, mas como um traço relevante e significativo a ser considerado na leitura e na análise da obra de Ademir Assunção. Assim, reconhecemos a relevância das reflexões teóricas de Lima e nos valeremos das proposições desse autor no que elas dão a pensar sobre a distopia não apenas como gênero literário, mas a partir dos elementos que a caracterizam, isto é, como um modo que “faz com que seja possível encontrar **elementos distópicos** em entrecruzamento com outros modos ou inseridos em obras de outros gêneros.” (Lima, 2023, p. 357, grifo nosso).

Lima (2023, p. 357-360) cunha o vocábulo *neodistópico*, pois ele alega que as expressões “modo distópico” ou “efeito distópico” seriam mais adequadas para designar a perspectiva de autores como China Miéville e Renata Pires Souza, os quais defendem que a

utopia e a distopia não se constituiriam como gêneros literários propriamente ditos, e sim como efeitos ou temas anteriores à forma. Essa perspectiva de Miéville e Souza, sobre o modo anteceder a forma, é refutada por Lima (2023, p. 357-360), o qual se contrapõe com o argumento principal de que apenas depois da consolidação e exaustão do gênero é que se pode falar em modo.

À parte de discordâncias teóricas sobre o que surge primeiro, se é o gênero ou o modo, – discussão muito específica que não nos interessa nesse trabalho – os três estudiosos (Miéville, Souza e Lima) convergem seus argumentos em dois pontos fundamentais para a nossa tese: I) pensar a distopia não como gênero, mas como modo, II) e reconhecer a existência de elementos ou de aspectos distópicos em obras de outros gêneros. A partir do exposto, para nós, seria indistinto usar “modo distópico” ou “modo neodistópico”, uma vez que as duas nomenclaturas nos atenderiam perfeitamente naquilo que elas propõem denominar e naquilo que, fundamentalmente, os autores defendem.

Como estamos tratando de como se configura a paisagem em *Pig Brother* e para padronizar o uso terminológico ao longo do nosso texto, optamos por empregar o adjetivo *distópico* [modo distópico, elemento distópico, efeito distópico etc] para nos referirmos à obra de Ademir Assunção. Elencamos quatro aspectos relevantes que explicam a nossa opção: I) *Pig Brother* também é lido, no nosso trabalho, à luz dos conceitos de *distopia crítica* e do seu *horizonte utópico*, a partir de Moylan e Baccolini. Ademais, os referidos pesquisadores, assim como Lima, reconhecem nos seus estudos a questão da hibridização de gêneros nas distopias do século XXI, o que para nós é algo importante; II) o conceito de *neodistópico* não rompe com o de *distopia crítica*. Inclusive, Lima (2023) admite a legitimidade do seu uso para obras contemporâneas: “o neodistópico estabeleceria com a distopia crítica, sua antecessora imediata, uma relação de continuidade, e não de ruptura. Por isso, é plausível que algumas pessoas continuem utilizando a alcunha de distopia crítica para se referir às obras do presente.” (Lima, 2023, p. 349-350); III) a partir da referência intertextual da obra de Assunção com *1984*, existe uma vinculação explícita entre *Pig Brother* e a **distopia** clássica orwelliana do século XX; e, por fim, IV) o adjetivo *distópico* é, sem sombra de dúvidas, significativamente mais utilizado e mais conhecido tanto por leitores em geral quanto pelo campo dos estudos literários e das ciências humanas, o que torna o conceito mais compreensível.

Entendemos que os procedimentos formais, os diálogos intertextuais e as escolhas temáticas realizadas no texto de Assunção apontam para um determinado olhar em direção à realidade. Em *Pig Brother*, o labor poético, em conjunção com a distopia, lança vista não para o passado ou futuro, mas para o presente. A escolha desse modo de composição poética, ainda

que transfigurada em linguagem literária, envolve uma certa visão e uma reflexão sobre a paisagem real que se apresenta ao poeta. Além disso, presumimos que a palavra poética que compõe a obra *Pig Brother* seja uma possibilidade de resistência ao utilitarismo e à lógica tecnicista do mundo. Desse modo, a obra ser escrita em forma de poemas se configura como um ponto de força em relação às imagens construídas e às temáticas dela, como se a possibilidade de enunciar o que é enunciado ganhasse potência também por causa da estrutura formal fundamentalmente poética.

No texto de Assunção, há uma crítica ao utilitarismo da linguagem quando são figurados alguns arquétipos como o gerente de marketing e os âncoras de noticiários. A presença dessas personagens no livro metaforiza como o sistema linguístico também é utilizado de forma a servir à manutenção do *status quo* de uma lógica político-econômica de ordem capitalista. A composição poética desses tipos sociais nos poemas, a partir de uma chave irônica e grotesca, defende um ponto de vista dentro da obra de Ademir.

Como Moylan (2016) defende, as distopias não se apresentam com uma postura estagnada ou resignada de que tudo está(rá) em ruínas, mas, sim, como uma possibilidade de esperança a partir de um sinal de alerta de que é preciso se opor e lutar. Assim, tanto os monólogos de Lili Maconha quanto os poemas de *até nenhum lugar* se apresentam como o contraponto a um movimento textual antiutópico. Portanto, *Pig Brother* se apresenta, no plano de expressão e de conteúdo, como uma força desperta, atenta e crítica a respeito das tensões e dilemas do momento presente, tensionando e hibridizando gêneros textuais e usando um modo distópico de composição de imagens e paisagens poéticas.

CAPÍTULO 2 – Xamanismo, HQs e espetáculo: a dimensão mítica de *Pig Brother*

2.1 A imagem visionária – de Rimbaud ao xamanismo

Nesta seção, trabalharemos, primeiramente, com a noção de paratextos editoriais a partir de Genette (2009) e Compagnon (1996) e analisaremos as epígrafes de *Pig Brother* (Rimbaud e xamã yaralde Lower Murray) como porta de entrada e chaves de leitura no processo de análise de *Pig Brother*. Depois, mostraremos como o desregramento dos sentidos e o xamanismo se amalgamam com a noção de épica na composição da obra de Assunção.

Genette (2009, p. 9), em *Paratextos editoriais*, afirma que, exaustiva ou essencialmente, uma obra literária consiste num texto, ou seja, numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Entretanto, a obra raramente se apresenta nua, sem contar com um reforço ou o acompanhamento de produções verbais ou não-verbais, como, por exemplo, o nome do autor, título, capa, epígrafe entre outras. Inclusive, essa é uma dúvida metodológica que se apresenta àqueles que analisam um livro: consideramos ou não esses elementos que são responsáveis por cercar, prolongar ou apresentar a obra? Neste capítulo, consideraremos que os paratextos, definidos por Genette (2009, p. 9) como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal por seus leitores, e de maneira mais geral, o público”, são significativos para conduzir o leitor de *Pig Brother* a uma determinada experiência de leitura. Como afirma Genette, os paratextos contribuem para a recepção e o consumo das obras literárias, dado que eles serão, muitas vezes, um dos primeiros elementos que entrarão em contato com a percepção do leitor.

O crítico francês classifica esses paratextos, dividindo-os em duas grandes categorias: os peritextos e os epitextos. Os peritextos referem-se aos elementos situados em torno do texto – capa, título, nome do autor etc. – e que se encontram sob responsabilidade direta e principal, embora não exclusiva, de um processo editorial. Já os epitextos, considerados mais distantes, referem-se a conversas, entrevistas, diários etc. Nesta parte do nosso trabalho, analisaremos os peritextos *epigrafais* que são dispostos no livro de Assunção e que atuam como porta de entrada para entendermos alguns interesses culturais e intelectuais do poeta, permitindo que analisemos como esses diálogos textuais reverberam no livro que estamos analisando.

Segundo Genette (2009, p. 131), a epígrafe é definida fundamentalmente como “uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra:

“em destaque” significa literalmente fora da obra, o que é uma coisa exagerada [...]”. O local comum da epígrafe é o mais próximo do texto, podendo ser alocada no início ou no final dele. Para Genette (2009, p. 135), a posição em que aparece a epígrafe pode resultar numa modificação de efeitos, pois “a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe no fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro.”. Considerando que as epígrafes que iremos analisar aparecem no início de *Pig Brother*, elas podem ser entendidas aqui como um átrio de recepção e condução para o texto literário de Ademir. Se Genette considera a epígrafe como sendo o exergo, ou seja, situando-a como algo que está “fora da obra”, Compagnon (1996, p. 34-35), em *O trabalho da citação*, apresenta-nos outra perspectiva:

O exergo, que é espaço fora da obra, o lugar para se colocar ou não alguma coisa, uma epígrafe, por exemplo, designa hoje em dia, segundo um barbarismo irrevogável, essa própria coisa, com a consequência paradoxal de se dizer que um texto “tem ou não um exergo”, ainda que não se compreenda como deixaria de haver um fora da obra. Isso significaria pretender - o que corresponde ao ideal do livro cercado, fechado sobre si mesmo - que o texto não tem lado de fora. Um grau de liberdade da escrita perde-se na confusão entre o exergo e a epígrafe se seu território exterior mais próximo já está sempre virtualmente preenchido: o exergo torna-se uma rubrica obrigatória do discurso, como se a sua ausência soasse oco. Ora, uma epígrafe é uma citação - a citação por excelência -, um tapa-buraco ou um encaixe, como a “entrada” de uma refeição são legumes variados, os varia que não cabem em nenhuma categoria taxonômica, motivo pelo qual são apresentados imediatamente, para levantar a hipoteca. O egressio ou o ekphrasis da antiga retórica assumia sua mobilidade, sua estranheza, sua “atopia”. (Compagnon, 1996, p. 34-35).

Compagnon (1996, p. 120) em *O trabalho da citação* analisa mais acuradamente a epígrafe e afirma que ela é “um sinal de valor complexo”, pois ao passo que se comporta como I) símbolo – relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica –, ela também é II) índice – relação do texto com um autor antigo, que desempenha papel de protetor, é a figura do doador no canto do quadro – e, sobretudo, III) ícone – no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. Compagnon (1996, p. 121) afirma ainda que nela “o autor mostra as cartas”:

Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro - apresenta-se como seu senso ou seu contrasenso -, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar. Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (Compagnon, 1996, p. 121).

As epígrafes de *Pig Brother* são compostas por dois excertos: um do poeta Arthur Rimbaud e o outro do xamã yaralde Lower Murray, como podemos conferir abaixo:

“A lua ouviu o uivo do chacal” Arthur Rimbaud (Assunção, 2015, p. 9).

“Algumas dessas visões são de espíritos maus, algumas parecem serpentes, outras são semelhantes a cavalos com cabeça de homem e outras ainda são espíritos de homens ruins que se assemelham a incêndios devoradores. Você vai ver sua cabana pegar fogo, ondas de sangue subir; haverá trovões, relâmpagos e chuva; a terra vai tremer, as montanhas virão abaixo, as águas formarão turbilhões e as árvores que ainda continuarem de pé se dobrarão sob a força do vento. Mas não tenha medo. Se você se levantar, não verá essas cenas; mas se deitar-se de novo as verá, a menos que o pavor seja grande demais. Se isso acontecer, será rompida a teia (ou o fio) de que essas cenas estão suspensas. Pode ser que você veja mortos vindo em sua direção e que ouça a crepitação dos ossos deles. Se ouvir e ver essas coisas sem medo, nunca mais terá medo de coisa alguma.” Lower Murray (xamã yaralde, sul da Austrália) (Assunção, 2015, p. 9).

Em relação ao trecho de Rimbaud, ele se encontra no livro *Iluminações*, o qual se configura como um conjunto de poemas em prosa em que, de acordo com Vicente (2010) em seu livro *Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud*, concretizam-se plenamente os ideais de renovação estética e de ruptura com a tradição. Os textos presentes em *Iluminações* colocam o leitor em xeque, pois o mundo criado pelo poeta francês inaugura um modo novo de relação com a obra: o universo construído desafia a leitura referencial em relação à realidade exterior, apresentando-nos um cosmo poético-linguístico. Dentre as linhas temáticas que se apresentam na estética rimbaudiana, Vicente (2010) assinala três: num primeiro momento, os poemas são marcados por uma verve de sentimento de liberdade e idealismo infantil; quando é deflagrada a guerra franco-prussiana, os poemas ganham um tom de revolta contra a ordem burguesa, a hipocrisia da guerra e da religião; por último – e, para o nosso trabalho, a linha temática mais significativa – há os poemas que são ligados à experiência da vidência, em que o poeta conjuga a busca do Desconhecido à criação de um verbo novo.

Esta última parte de linha temática nos interessa especialmente, pois essa força de criação rimbaudiana presente em *Iluminações* se relaciona com a configuração poética presente em *Pig Brother*: a criação poética como vidência e a inventividade de um mundo pela linguagem alçada ao seu máximo grau de significação. Rimbaud dinamita, na poesia, os limites da representação do real e a perspectiva de uma escrita calcada num princípio ordenador e racional da linguagem. Ao romper os liames do casamento entre poesia, realidade exterior e

fronteiras de gêneros do discurso, Rimbaud antecipa as criações poéticas contemporâneas e cria um novo modo de entendimento do fenômeno poético. Em *Carta a Georges Izambard* (2006, p. 155), seu antigo professor, Rimbaud vaticina: “Quero ser poeta, e trabalho para me tornar *vidente*. [...] Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*.” Podemos relacionar a questão da vidência com a própria criatividade, pois aquele que vê é aquele que conhece, é aquele que sabe. A partir da visão, é possível, então, atingir os outros sentidos e desregrá-los.

Aumont (1993) afirma que a percepção visual é um dos mais bem conhecidos modos de relação do homem com o mundo. Em relação à epígrafe, “a lua ouviu o uivo do Chacal”, o acesso que temos ao som ouvido pela lua só é possível a partir da imagem poética e discursiva criada por Rimbaud. A experiência do desregramento dos sentidos passaria, então, primeiramente pelo olhar e desembocaria no trabalho com a linguagem poética. Sobre essa relação entre o olhar a linguagem poética, analisemos um poema de *Pig Brother*, presente no primeiro círculo:

A ESPESSURA DO OLHAR

A íris de cristal líquido, negro,
reflete sombras ao redor do fogo,
sobras de uma noite longínqua,
restos de fogueira, apartamentos abandonados,
sirenes que não cessam,
helicópteros abatidos por aviões caça-fantasmas

Um arrepio tenebroso eriça os pelos do braço
da ambulante boliviana.
Caixas eletrônicos insultam passantes,
berrando versos de um poeta desacreditado.

“Eu vejo através da linguagem. Sem a linguagem,
estou cega” – balbucia a vidente mexicana,
entre ruínas de vozes, falas dispersas,
algaravia nas vielas,
palavras que não chegam a lugar algum.

Os Cães de Santo Humberto ladram com ferocidade.
O Trapaceiro Divino procura iluminuras antigas
no Livro de Areia,
orgia de signos, alquimia verbal
transes migratórios
e paisagens lisérgicas

Os sentidos se dissolvem
ante a multiplicidade de imagens
refletidas nas paredes espelhadas

Olhos se fecham. Lábios se abrem
para o Beijo da Morte.

(Assunção, 2015, p. 22-23)

No poema acima, podemos perceber as relações entre o olhar e as imagens. A relação entre vidência e linguagem pode ser notada na fala em discurso direto da vidente mexicana. Além disso, a “orgia de signos”, a “alquimia verbal”, os “transes migratórios” e as “paisagens lisérgicas” evocam o desregramento dos sentidos e o afastamento de uma lógica racionalizante na construção linguística que dá origem às imagens poéticas. Cabe ressaltar a polissemia da palavra “sentido”, a qual pode significar tanto a questão semântica da linguagem como os órgãos de percepção sensorial. As imagens do poema, então, evocam a vidência numa construção imagética questionadora da lógica cartesiana. A vidência, que aparece no discurso rimbaudiano e nos poemas de *Pig Brother*, também vai se relacionar aos elementos xamânicos presentes no livro.

Em relação às palavras do xamã, o fragmento epigrafado encontra-se no livro *Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, de Mircea Eliade. A obra de Eliade foi a primeira a apresentar um estudo em perspectiva histórica do fenômeno do xamanismo, sendo o trabalho do historiador romeno considerado ainda hoje um estudo seminal sobre o assunto. De acordo com Marcel de Lima Santos (2007, p. 20) em *Xamanismo: a palavra que cura*, Mircea Eliade “foi o primeiro pesquisador ocidental a considerar a problemática do xamanismo e defini-la em sua complexidade.”. Segundo Eliade (2002, p. 10), “o xamanismo é precisamente uma das técnicas arcaicas do êxtase ao mesmo tempo mística, magia e religião no sentido amplo do termo”.

A respeito do que é o xamã, Santos (2007, p. 21) explica que são pessoas que exercem papéis importantes em suas comunidades e são tradicionalmente líderes espirituais, embora também exerçam as funções de mago, curandeiro e poeta, lançando-se ao voo mágico, à sabedoria, à cura e à clarividência. Ademais, são considerados como sujeitos que podem escapar da vida terrena para mergulhar em outros níveis de consciência e outras realidades. Não devemos confundir os xamãs com médiuns, pois os xamãs agem conscientemente. As práticas xamânicas se conjugam com a maior parte da história da humanidade, pois era uma prática comum entre nômades de tradição caçadora. Santos (2007, p. 22) diz, por exemplo, que os primeiros indícios da atividade humana datam da era paleolítica, o que significaria que a raça humana passou 99% da sua existência como nômade e esse aspecto não pode ser apagado de nossa memória coletiva ou até mesmo de nossa herança genética. Assim, o sedentarismo e a

vida nas cidades fazem parte muito recentemente da história da ocupação humana na Terra. De acordo com Santos (2007, p. 22), “as evidências de elementos xamânicos na religião dos caçadores paleolíticos têm sido fornecidas, segundo Eliade, por pesquisas recentes, tais como a interpretação de Horst Kirchner “do celebrado relevo de Lascaux como uma representação de um transe xamânico.””

A partir do estado de alteração de consciência (e não de inconsciência), o xamã acessaria as forças misteriosas do mundo sobrenatural. Santos (2007, p. 23) escreve que, com o êxtase, o sujeito teria o poder de exercer uma série de atividades extraordinárias, tais como: transformação em animais, previsão de eventos futuros, revelação de eventos passados, controle das forças climáticas da natureza, cura de doentes e infecção de pessoas saudáveis. O êxtase xamânico pode ser alcançado por algumas técnicas, como jejum, isolamento e/ou ingestão de plantas indutoras, assim como a batida incessante de tambores acompanhada de cantos ritmados e performances dramáticas. O xamanismo, então, tem a ver com o transpor de limites de um mundo paralelo para entrar no domínio mítico da matéria.

Santos (2007) diz que os xamãs são sujeitos que, em transe, podem fazer com que a própria alma viaje às alturas do paraíso e às profundezas do inferno. Também são considerados curandeiros, clarividentes e visionários que dominaram a morte. Sobre o conceito de visionário, vejamos o que Marilena Chauí (1988) coloca como as possibilidades de significado para esse termo:

A palavra visionário nos vem imediatamente quando pretendemos designar tanto aquele que conhece o futuro quanto aquele que sonha sonhos impossíveis, tanto aquele que vê mais e melhor do que nós quanto aquele que nada vê. Mas não perguntamos de onde nasce nossa crença de que o tempo por vir seria dado ao olhar e a um olhar mais perspicaz do que o comum (aliás, não costumamos indagar de onde vem essa palavra: perspicaz). E nos parece muito natural que também os tempos idos possam ser vistos: diante da dor e da catástrofe, não aconselhamos alguém ou nós mesmos a “não olhar para trás”? Não cremos apenas que o tempo, futuro ou passado, destina-se à visão. Essa crença reafirma nossa convicção de que é possível ver o invisível, que o visível está povoado de invisíveis a ver e que, vidente, é aquele que enxerga no visível. (Chauí, 1988, p. 32).

A partir disso, é possível notarmos dois aspectos: o trabalho do xamã não consiste apenas na ligação entre o mundo material e mundo espiritual, mas também em sua atuação no campo artístico, pois ele pode ser considerado como artista visual, dançarino, músico e poeta. Essa noção xamânica de interconexão entre realidades e mundos aparece na obra *Pig Brother*, mais especificamente no penúltimo poema do Círculo sete:

A PORTA ENTRE OS MUNDOS ESTÁ LACRADA

As portas se fecham e não se abrem mais nesse mundo.
Seres da neblina uivam no topo das montanhas.
Raposas dançam em meio à névoa azulada.
Limo nos telhados, limo nas almas.

O Trapaceiro Divino levanta a taça.
O Dançarino Mascarado levanta a taça.
Mas nada abre a passagem entre os mundos.

Dois anjos sinistros seguram o crânio
de uma caveira de burro
nos portais da cidade.
Uma lésbica surtada arrebenta o taco de bilhar
na cabeça da própria irmã.
A velha hippie enrola um baseado no fundo do bar.

Ouvindo o crepitar da lenha na lareira,
Mister Morfina fuma o último cigarro
e vai dormir pensando num caldo verde.

A cúpula de madeira do céu começa a rachar.
(Assunção, 2015, p. 132)

No poema acima, podemos perceber a noção de que há mundos que se relacionam e interagem entre si, mas que estão com as portas fechadas, ainda que duas personagens – Trapaceiro Divino e Dançarino Mascarado – tentem realizar uma espécie de ritual, mas não conseguem abrir a passagem. Ao mesmo tempo, temos acesso a um desses mundos que nos é apresentado no poema e que está em derrocada, o que é sugerido pelo último verso em que notamos que “a cúpula de madeira do céu começa a rachar”. Em *Pig Brother*, o verso sobre a rachadura que começa na cúpula de madeira do céu pode nos remeter à profecia verbalizada pelo xamã Davi Kopenawa (2015), em *A queda do céu*, publicado no mesmo ano de *Pig Brother*. De acordo com a cosmogonia yanomami, há uma profecia que relaciona a destruição da floresta e a morte dos xamãs ao desabamento do céu. É importante dizer que o céu que desaba não é o céu dos yanomamis, mas o céu de todos nós. A morte das florestas, dos rios e dos animais, na percepção yanomami, também está relacionada à própria morte da humanidade. De acordo com Kopenawa (2015):

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não

conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 6).

O desabamento do céu, assim, também faz parte da cosmogonia yanomami. Como podemos perceber nas palavras do xamã Davi Kopenawa, a interrelação de mundos seria destruída, pois os *xapiri* fugiriam para longe, sendo assim não seria mais possível que os xamãs pudessem chamá-los e fazê-los dançar. É interessante percebermos como a figura do xamã está associada, então, a uma categoria artística. De acordo com Nicolau Sevcenko (1988, p. 126), no texto “No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa”, todos os xamãs deveriam dançar, cantar e contar histórias. Assim, eles não são apenas curandeiros espirituais, mas também atuam artisticamente como poetas e cantores. Em relação à linguagem poética, o xamã seria responsável por manter a coesão e a memória da comunidade, contando, por exemplo, histórias ou narrativas de ordem mítica. Em todas as esferas de atuação do xamã, é imperativa a relação desse sujeito com a linguagem: seja como portador e articulador da palavra mítica, seja como aquele capaz de dar coesão à comunidade, seja como aquele que invoca os espíritos e realiza rituais sagrados.

Para nós, hoje, que vivemos em sociedades sedentarizadas, capitalistas e com alta divisão de funções sociais, as atividades do xamã parecem distintas e diversas entre si. Além disso, nossa sociabilização ocidental, de ordem técnico-científica, nos faz ter certa obsessão com uma lógica de fragmentação das áreas intelectuais, de modo que, no geral, cremos que a racionalidade e o conhecimento técnico-científico são uma forma unívoca de percepção, reflexão e ação sobre o mundo. Sevcenko (1988, p. 130) afirma que “as derivações mais antigas do xamanismo aparecem na figura dos poetas, dos videntes e dos profetas, elementos que, a rigor, não se distinguem entre si e cumprem, basicamente, o mesmo papel”. Dessa forma, ao que parece, a linguagem é concebida, dentro das comunidades xamânicas, numa relação indissolúvel entre ética e estética, pois também é por meio do encantamento da palavra que se alcança processos de cura, estados não ordinários de consciência, outros mundos e outras realidades.

Em *Pig Brother*, alguns elementos associados ao universo mítico do xamanismo estão em diálogo com os estudos de Eliade no livro *Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Podemos citar, por exemplo, a presença da Águia de Plumas de Ferro. Vejamos os trechos de alguns poemas:

CORPO MORTO & ESPERMA NAS ENTRANHAS

A **Águia de Plumas de Ferro** vai descer sobre a cidade
e eles sabem disso.

(Assunção, 2015, p. 19, grifo nosso)

NATUREZA MORTA ESCONDIDA NO FORRO

Cenas confusas atormentam o Mendigo Kamaiurá
em madrugadas de pesadelo.

A **Águia de Plumas de Ferro**

sempre lhe estraçalha os nervos do pescoço.

Raramente a Senhora dos Sonhos o visita,

entre névoas coloridas

e plumas que tocam a cúpula estrelada

(Assunção, 2015, p. 79, grifo nosso)

SINUCA NO FUNDO DOS INFERNINHOS

A **Águia de Plumas de Ferro** sobrevoa o centro da cidade

(Assunção, 2015, p. 100, grifo nosso)

TEATRO DE MARIONETES

Lili Maconha está caída no chão frio do banheiro,
as asas da coruja tocam de leve
o líquido grosso que escorre em direção ao ralo,
leves espasmos, leve farfalhar de leques,
a gilete fria, a carne fria, tubo de caneta,
o cartão magnético com manchas brancas,
uma pétala vermelha boiando na banheira.

Faz frio nas ruas.

Até os anjos insanos se recolheram nos albergues.

Todos aguardam o voo rasante

da **Águia de Plumas de Ferro**,

que será transmitida pelo DJ Enforcado.

(Assunção, 2015, p. 125-126, grifo nosso)

O PICTOGRAMA DOS ESPASMOS

A **Águia de Plumas de Ferro** sobrevoa a cidade.

Sombra negra sobre asfalto negro.

Negrume no aço das unhas afiadas.

Gravatas gritam em pânico.

Hidrantes se refugiam no banheiro espelhado.

A cortina se fecha, holofotes se apagam.

Velhinhos enfermos aplaudem com mãos vacilantes,

queixos salientes,

olhos flutuando em brumas de morfina.

O corpo do gangster do cartel telefônico

é picotado a navalhas

pela gangue dos Anjos do Inferno.

Apenas o Mendigo Kamaiurá sabe ler
o pictograma dos espasmos.
(Assunção, 2015, p. 128, grifo nosso)

De acordo com Eliade (2002), o simbolismo aéreo e a crença em espíritos auxiliares podem ser encontrados em todo o mundo. Esses espíritos teriam a possibilidade de guiar e ajudar o xamã em sua viagem extática. Dentre essas entidades, que podem ter a forma de animais, está a águia. O historiador romeno afirma que a águia tem uma relação mítica com os xamãs, sendo considerada o pai do primeiro xamã. Esse animal desempenha um papel significativo na iniciação xamânica, estando no centro de um complexo mítico que englobaria mais dois elementos: a Árvore do Mundo e a viagem extática. Assim, essa ave poderia representar, de certo modo, o Ser Supremo. De acordo com Eliade (2002), na maior parte dos mitos sobre a origem dos xamãs, há a intervenção direta do Ser Supremo ou de seu representante, a Águia, considerada pássaro solar³², sendo a aparição da águia lida como sinal de vocação xamânica. Eliade (2002) conta, por exemplo, a respeito do mito dos buriates sobre a origem dos xamãs:

Os deuses criaram o homem, e este viveu feliz até o momento em que os maus espíritos espalharam a doença e a morte sobre a Terra. Os deuses decidiram dar um xamã à humanidade para lutar contra a doença e a morte e enviaram a Águia. Mas os homens não entenderam a linguagem dela; aliás, não tinham confiança num simples pássaro. A Águia voltou a ter com os deuses e pediu que lhe dessem o dom da fala, ou então que enviassem aos homens um xamã buriate. Os deuses a mandaram de volta com a ordem de conceder o dom de ser xamã à primeira pessoa que encontrasse na Terra. Voltando à Terra, a Águia avistou uma mulher adormecida perto de uma árvore e teve relações com ela. Algum tempo depois, a mulher deu à luz um filho que se tornou o "primeiro xamã". Segundo outra variante, a mulher, após ter relações com a Águia, viu os espíritos e transformou-se em xamã. É por isso que, em outras lendas, a

³² Não encontramos em Eliade (2002) uma explicação do que signifique a expressão “pássaro solar” ou o porquê a águia tenha relação com o sol. Então, procuramos nos dicionários de símbolos se havia alguma relação entre essa ave e o sol. Encontramos, no verbete “águia” do *Diccionario de símbolos* (1993, p. 22-23), a seguinte explicação, a qual acreditamos ser satisfatória: “La reina de las aves es conocida como símbolo de poder que descende precipitadamente del cielo, y de fuerza guerrera, siendo un *símbolo heráldico* de muchos escudos de armas y emblemas nacionales, se la represente también a menudo con dos cabezas (doble águila) por razones de estilización simétrica. Antiguos bestiarios le atribuían el poder de mirar fijamente el *sol* y recorrer distancias imposibles para el hombre. [...] En la siríaca Palmira, el águila estaba consagrada al dios Sol. Decíase que ella que, al igual que el *fénix*, podía rejuvenecerse (entre otras cosas, sumergiéndose tres veces en el *agua*, por lo cual también simbolizaba el bautismo y se la representaba en pilas bautismales). Su vuelo hacia las alturas se concibió como un paralelismo de la Ascensión de Cristo. También dicese que la rejuvenecía el sol (<<el águila, cuando las plumas le vuelven incapaces para el vuelo, se rejuvenece y renueva en la llama del sol>>; Hohberg, 1675), referencia al efecto benéfico de la luz espiritual. [...] En algunas vidrieras góticas se representa al águila llevando en alto sus polluelos todavía no volanderos para enseñarles a contemplar la luz del sol.”

aparição de uma águia é interpretada como sinal de vocação xamânica. (Eliade, 2002. p. 87).

Se analisarmos a sequência de fragmentos dos poemas acima, veremos que há um desenvolvimento da aparição da águia. No primeiro poema em que aparece, a presença da águia é colocada como uma espécie de profecia e o que sabemos é que ela vai descer sobre a cidade. Depois, a águia interage com o Mendigo Kamaiurá, rasgando-lhe os nervos do pescoço, o que indica, a partir dessa interação, as relações que essa personagem vai estabelecer com os espíritos animais. Depois, temos a presença da ave sobrevoando a cidade e sendo aguardada por todos. No último poema em que é mencionada, a ave causa um grande alvoroço, como é possível perceber nos versos “Gravatas gritam em pânico./ Hidrantes se refugiam no banheiro espelhado.”.

A construção poética da figura da águia em *Pig Brother* se distancia de como costumamos perceber socialmente os animais. John Berger (2001), no ensaio “¿Por qué miramos a los animales?”, afirma que antes da ruptura do homem e da natureza, tendo sido o início desse processo o século XIX e sido consumado pelo capitalismo corporativista do século XX, os animais faziam parte do primeiro círculo que rodeava os homens. O crítico inglês diz que os animais entraram pela primeira vez na imaginação dos homens não como provedores de carne ou couro, mas como mensageiros e promessas. Para ilustrar, Berger (2001) cita a questão do gado. A domesticação do gado, por exemplo, não teria começado como uma simples expectativa de fornecimento de leite e carne, mas esses animais também tinham funções mágicas: oraculares em alguns momentos e de sacrifício em outros. Em *Pig Brother*, Ademir retoma essa visão arcaica humana em relação a alguns animais, dentre eles a águia. O que podemos perceber em relação a essa ave nos poemas é que, como dissemos acima, ela adquire uma projeção divina, e sua vinda tem uma dimensão p(r)o(f)ética.

Nos poemas, não é qualquer águia que aparece como tendo sua chegada anunciada. A ave construída nos poemas é bem específica: trata-se de uma Águia de Plumas de Ferro. Também encontramos em Eliade (2002) a menção a essa mesma águia de plumas de ferro³³. Segundo o historiador romeno (2002), a lenda da águia de penas de ferro refere-se ao povo iacuto, da região siberiana russa:

³³ Em Eliade (2002), o termo específico que se encontra na versão em português, traduzida por Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti, é “águia de penas de ferro”. Apesar de ser uma expressão distinta do que aparece no livro [Águia de Plumas de Ferro], consideramos que, do ponto de vista da construção imagética e de evocação imaginária do leitor, “penas” e “plumas” são termos correspondentes.

O iacuto Gavriil Alekseyev afirma que cada xamã tem uma Ave-de-Rapina-Mãe que se assemelha a um grande pássaro, com um bico de ferro, garras recurvadas e rabo comprido. Esse pássaro mítico só aparece duas vezes: no nascimento espiritual do xamã e em sua morte. Toma-lhe a alma, leva-a para o Inferno e deixa-a amadurecer sobre o galho de um abeto negro. Quando a alma atinge a maturidade, a ave volta à terra, corta o corpo do candidato em pedacinhos e os distribui entre os maus espíritos das doenças e da morte. Cada um dos espíritos devora a parte do corpo que lhe cabe, cujo efeito é conferir ao futuro xamã a faculdade de curar as doenças correspondentes. Depois de terem devorado o corpo todo, os maus espíritos se afastam. A Ave-Mãe recoloca os ossos no lugar, e o candidato acorda como se de um sono profundo. Segundo outra informação de iacutos, os maus espíritos levam a alma do futuro xamã para o Inferno e lá a encerram numa casa durante três anos (um ano apenas para os que irão tornar-se xamãs inferiores). É ali que o xamã passa pela iniciação: os espíritos cortam-lhe a cabeça e a deixam de lado (pois o candidato deve ver com os próprios olhos o seu desmembramento); em seguida, cortam-no em pedacinhos, que são distribuídos aos espíritos das diversas doenças. Só com essa condição o xamã adquire o poder de curar. Seus ossos são então reabertos de nova carne, e em certos casos dão-lhe também sangue novo. **Segundo uma outra lenda iacuta, também registrada por Ksenofontov (Legendy i rasskazy, pp. 60 ss., ou Schamanengeschichten, pp. 156 ss.), os xamãs nascem no norte. Lá cresce um pinheiro gigante com ninhos sobre os galhos. Os grandes xamãs se encontram nos galhos mais altos, os médios no meio e os menores na parte mais baixa da árvore. Dizem alguns que a Ave-de-Rapina-Mãe, que tem cabeça de águia e penas de ferro, pousa na árvore, põe ovos e os choca. [...]** Em todos esses exemplos encontramos o tema central da cerimônia de iniciação: despedaçamento do corpo do neófito e renovação de seus órgãos, morte ritual seguida de ressurreição e plenitude mística. Note-se igualmente o motivo da Ave gigante que choca os xamãs nos galhos da Árvore do Mundo; ele possui um grande alcance nas mitologias norte-asiáticas, especialmente na xamânica. (Eliade, 2002, p. 52-54, grifo nosso).

Como podemos notar no elemento águia, Assunção traz a matéria mítica desses povos arcaicos para dentro de sua obra. É interessante pensarmos na relação entre xamanismo e épica. De acordo com Silva (2017, p. 17), “a epopeia é uma realização literária específica de uma matéria épica, caracterizada, crítica e teoricamente, como uma manifestação híbrida do discurso épico”. Dessa forma, a epopeia se nutriria do real e do mito da matéria épica e estruturaria uma proposição de realidade histórica. A epopeia, então, fundiria o real histórico com o mito. Silva (2017) conceitualiza a matéria épica em seu livro. Para o pesquisador:

A matéria épica tem, em sua origem cultural, uma dimensão real e uma dimensão mítica que se fundem intimamente na constituição de uma unidade articulatória indissociável, comumente reconhecida como narrativa mítica ou lenda. Porém, quando recriada na forma poética da epopeia, a matéria épica altera a constituição original de sua formação com o acréscimo de uma nova dimensão poética que lhe atribui a natureza literária. Assim se esclarece que matéria épica, em seu sentido comum, designa em sua formação cultural as narrativas míticas e lendárias ou eventos singulares e monumentais, e que só

adquire natureza literária quando recriada na epopeia. A matéria épica, formalizada na epopeia, se constitui na elaboração poética de fusão de eventos históricos com aderências míticas, e configura-se nos três planos estruturais da epopeia, o histórico, o maravilhoso e o literário, em que se manifestam respectivamente, suas três dimensões, a real e a mítica de sua constituição original e a poética de construção de sua natureza literária. (Silva, 2017, p. 15-16).

Como podemos perceber nas colocações de Silva (2017), a matéria épica, que compõe a epopeia, consiste justamente do entrelaçamento entre a dimensão mítica e a dimensão real. A partir das nossas análises, acreditamos que, em *Pig Brother*, a matéria épica esteja relacionada ao trabalho de construção poética empreendida por Ademir, o qual funde as lendas descritas por Eliade no livro *Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* com imagens do nosso tempo histórico presente a partir de um modo distópico de construção da paisagem urbana. Sobre a relação entre épica e xamanismo, isso é observado por Eliade (2002) em alguns momentos de sua obra, como apontamos num excerto presente no primeiro capítulo. Destacamos, agora, outro momento em que o historiador romeno aponta essas relações:

Os heróis tártaros devem passar por determinadas provas que, como acabamos de ver com Kubaiko, constituem um esquema de iniciação heróica, que requer do personagem coragem, audácia e força. Contudo, na lenda de Kubaiko, certos elementos são xamânicos: a jovem desce aos Infernos para trazer a cabeça do irmão, ou seja, sua "alma", exatamente como o xamã traz a alma do doente; ela assiste às torturas infernais e as descreve; essas torturas, mesmo influenciadas por idéias da Ásia meridional e do Oriente Próximo antigo, resgatam certas descrições da topografia infernal cuja comunicação aos vivos, no mundo inteiro, foi feita primeiramente pelos xamãs. **Como teremos ocasião de ver melhor em seguida, várias dentre as mais ilustres viagens aos Infernos, realizadas com o objetivo de descobrir o destino dos seres humanos após a morte, têm estrutura "xamânica" no sentido de utilizarem a técnica extática dos xamãs. Isso é muito importante para a compreensão das "origens" da literatura épica.** (Eliade, 2002, p. 240-241, grifo nosso).

Acima, o historiador romeno lança a hipótese de que o tema da descida ao Inferno com a finalidade de descobrir o destino dos humanos depois da morte pode ser considerado como uma estrutura xamânica. Assim, é possível notar essa relação entre a viagem do xamã e as imagens que são produzidas pelo seu voo extático. Quando Eliade (2002) fala da descida aos Infernos, é impossível não lembrar justamente de um dos textos canônicos da literatura ocidental: *A divina comédia*, de Dante Alighieri. No capítulo 1, já comentamos inclusive como a estrutura do livro *Pig Brother* é dividida em círculos, o que remeteria a esta obra do poeta italiano. Dessa forma, a leitura da constelação de imagens e sentidos a partir do diálogo com Dante Alighieri pode ser feita não apenas pelos círculos, mas pelo que a obra de Dante

representa na sua relação, ainda que não exatamente direta, com a história arcaica da humanidade, seja a partir da chave do xamanismo, seja a partir da chave da épica.

É importante dizer que as discussões e os diálogos de Ademir em *Pig Brother* nada tem de anacrônicos, pois os procedimentos que ele opera na arquitetura textual, quando estabelece vínculos entre ficção científica, mitos, crenças do xamanismo e épico dentro de uma obra de poesia contemporânea, vão ao encontro do que diz Agamben (2009) no ensaio “O que é o contemporâneo?”:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. Quem viu pela primeira vez, ao chegar pelo mar num amanhecer, os arranha-céus de Nova York subitamente percebeu essas *facies* arcaica do presente, essa contiguidade com a ruína que as imagens atemporais do 11 de setembro deixaram evidente para todos. Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (Agamben, 2009, p. 69-70).

No trecho acima, como podemos perceber, o filósofo italiano afirma que os que podem ser considerados contemporâneos percebem que a chave para entender o presente está recôndita nos índices e nas assinaturas daquilo que é imemorial e pré-histórico. Ademais, é possível perceber nos contemporâneos (principalmente nos poetas) uma busca pela *arké*, ou seja, pela origem, por aquilo que é primordial. Assim como diz Paz (2012), o poeta, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Destacamos, então, que essa estrutura

enovelada de *Pig Brother*, em que elementos do passado-presente-futuro se fundem e se interconectam, é justamente o que confere ao texto de Ademir o seu caráter contemporâneo.

2.2 A imagem dos quadrinhos

Na seção anterior, convocamos o pensamento de Agamben (2009) para entendermos que uma das marcas daquilo que chamamos de contemporâneo é o flagrante do arcaico para que se possa entender o presente. Acreditamos que esse mesmo procedimento se aplique quando pensamos nas histórias em quadrinhos (HQs), conforme veremos nesta seção.

Rogério Campos (2022), em *HQ: uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações*, aponta que contar histórias e narrar mitos e façanhas por meio de imagens está presente em práticas humanas milenares em diversas partes do mundo. Um exemplo citado por Campos (2022) são os *bhopas*, sacerdotes indianos contadores de histórias, que circulam pelas vilas levando consigo rolos de tecido nos quais estão representados cenas e personagens dos **mitos épicos** da região. Esses rolos, denominados de *phad* ou *par*, de acordo com Campos (2022), funcionariam como templos portáteis e como ilustração para as histórias que esses sacerdotes contam sobre aventuras de gloriosos semideuses do passado. Outro caso que merece ser citado é o do avanço do budismo pelo leste asiático, que Campos (2022) afirma ter relação com monges que usavam rolos de imagem para contar histórias que explicavam a religião. Campos (2022, p. 32-33) observa que, caso voltemos ainda mais no tempo, na pré-história já podemos imaginar “a cena do bruxo na caverna fazendo os desenhos que depois serão as imagens das histórias que ele irá contar para o resto da tribo.”.

Xavier (2005) também constata que, se fizermos uma breve recapitulação de quais são as origens da linguagem escrita, constataremos que o elemento mais básico e importante dos quadrinhos, que é a imagem gráfica, estava presente desde os desenhos rupestres encontrados nas cavernas. Xavier (2005) afirma que essas primeiras expressões imagéticas sinalizavam não só um despertar estético, mas também um comportamento ritual de forte componente simbólico, que posteriormente vai desembocar em sistemas linguísticos, como a escrita ideográfica, cuneiforme e os hieróglifos egípcios. Tendo isso em vista, a autora assevera que esse fundamento histórico e primordial da linguagem iconográfica é uma das razões que explicam o sucesso que as HQs fazem até hoje, independentemente da idade ou da classe social dos sujeitos.

Além da tradição ancestral xamânica e da forma de composição da poesia moderna desde Rimbaud, é possível perceber que a composição imagética de *Pig Brother* se relaciona

também com o sistema semiótico das histórias em quadrinhos, aspecto esse que desenvolveremos nesta seção.

A categoria de imagem é fundamental não apenas para as produções literárias, mas também para outras artes, como o cinema e as histórias em quadrinhos. Bibe-Luyten observa que as HQs nasceram da fusão entre duas artes diferentes: a literatura e o desenho³⁴. O caráter misto das HQs permitiu o desenvolvimento de uma nova forma de manifestação artística e cultural que dialoga com a nossa época, em que as fronteiras entre os gêneros artísticos se interligam. (Bibe-Luyten, 1985). Ainda de acordo com Bibe-Luyten (1985), as histórias em quadrinhos são produtos de raízes populares e possuem como característica a comunicação de massa.

Assim como a distopia, que se consolidou enquanto gênero literário no século XX, é também no século passado que as HQs ganham popularidade e força de publicação, sobretudo com o crescimento da imprensa e com a venda massiva de jornais, o que mostra a relação estreita entre as histórias em quadrinhos e a área de Comunicação. Outra relação possível de ser estabelecida é entre as HQs e o cinema. As duas linguagens artísticas convergem na técnica de justaposição de fotogramas imóveis, como o teórico italiano Umberto Eco (1998) afirma: ao nível da montagem, a história em quadrinhos estava há tempos realizando um discurso que renunciava (e até que ponto “promovia”?) o de um cinema posterior. Campos (2022) também aponta como os quadrinhos influenciaram as origens das técnicas cinematográficas:

Méliès, é bom lembrar, havia sido cartunista. Boa parte dos primeiros profissionais do cinema vinham do mundo dos cartuns e quadrinhos. Os caminhos da evolução das duas linguagens têm se cruzado com bastante frequência ao longo dos tempos. Na verdade, o caminho do cinema se inicia na trilha dos quadrinhos. Vários recursos da linguagem cinematográfica do século XX, como os closes, a câmera subjetiva e as variações de enquadramento, já eram usados nos quadrinhos do século XIX. Quando os primeiros cineastas pegaram suas primeiras câmeras, tinham na cabeça uma ideia de modo de narrar já bem desenvolvida pelos quadrinistas. (Campos, 2022, p. 40-41)

Definir o que são as HQs é uma tarefa complexa, pois, de acordo com Hattnher (2014, p. 35), “as propostas de definição são marcadas pela impossibilidade de se abarcar todos os

³⁴ No livro, a pesquisadora afirma categoricamente: “Elas [as HQs] são formadas por dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita.” (BIBE-LUYTEN, 1985, p. 11). No entanto, há os chamados “quadrinhos silenciosos” que são compostos apenas de imagem e, mais raramente, há também quadrinhos que possuem somente texto verbal, conforme aponta Monte (2018) no texto “Onde está o narrador nos quadrinhos silenciosos”, acessível no link: https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais5asjornadas/q_linguagem/gabriel_monte.pdf.

possíveis traços constituintes desse suporte”. Porém, exploremos algumas conceituações: Will Eisner (1995), reconhecido quadrinista estadunidense, considera as HQs como uma arte sequencial; para Scott McCloud (1995, p. 9), as HQs são “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”; e para Thierry Groensteen (2015), teórico belga, as HQs são consideradas um sistema, sendo a solidariedade icônica algo que as une. A partir da noção de sistema, Hattnher (2014) afirma que o principal denominador em comum do suporte para todos os textos de HQs é a *narratividade*. Hattnher (2014) afirma que

Como arquitetura textual, as HQs estão abertas para um número quase infinito de possibilidades de combinações temáticas e formais. Elas não estão presas a nenhum gênero (apesar da preponderância das narrativas), o suporte material que as veicula é mutável, incluindo desde o papel de qualidade inferior até o formato digital, e o perfil de seus destinatários há muito tempo não é mais infanto-juvenil. Além disso, as HQs hoje se beneficiam de um constante diálogo com outras arquiteturas textuais, como o cinema e os videogames, em um processo de constante retroalimentação desses suportes, no qual não há uma hierarquia que defina a superioridade de um suporte sobre o outro. (Hattnher, 2014, p. 42).

Se considerarmos, assim como Hattnher (2014), que as HQs possuem como elo comum a noção de narratividade, podemos entendê-las a partir da relação delas com a necessidade humana de criar ficções, aspecto esse que faz com que as HQs dialoguem com a literatura³⁵. No nosso trabalho, a noção de narratividade é deveras importante, pois estamos defendendo que *Pig Brother* é um longo poema épico, ou seja, existe uma dupla enunciação do discurso entre narrativa e poesia. Além disso, interessa-nos o que Hattnher (2014) afirma: as HQs não estão presas a nenhum gênero. Ou seja, a partir disso, podemos pensar também nas relações entre as HQs e a poesia.

No plano formal de *Pig Brother*, notamos que, no decorrer da leitura, a construção dos poemas gera no leitor a sensação de estar mergulhado numa profusão de versos que, mais do que imagens poéticas, podem se comportar como quadros de HQs, considerando que cada quadro é em si mesmo uma imagem com uma alta carga semântica de movimento e sensorialidade, assim como os poemas de Assunção:

³⁵ Apesar da fricção entre as HQs e o campo literário, é importante dizer que as HQs serão entendidas nesta tese como um outro sistema semiótico distinto da literatura.

TEMPESTADE NEGRA SOBRE A CIDADE

[...]

Estrondos de trovões, vindos de muito longe,
milênios, talvez,
balançam as paredes dos edifícios.
Raios açoitam o dorso da Lua Cadela.
Os animais do zoológico estão indóceis.

Uma cortina pesada de gelo escuro sufoca São Paulo,
estrangula as montanhas da Cantareira,
dispara rajadas de chuva ácida.
(Assunção, 2015, p. 14)

Como podemos perceber pelo exemplo acima, os poemas, na combinação de substantivos e adjetivos, possuem um alto teor imagético. Algo que já dissemos na seção sobre distopia e que vale a pena reiterar é que a estrutura frasal nos poemas de *Pig Brother* é mantida rigorosamente com a pontuação. Apesar de termos uma profusão de imagens nos poemas, eles contam com a presença de vírgulas e ponto final, realizando a separação entre as estruturas das sentenças. Considerando que Paz (2012, p. 104) designa “com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema”, consideramos que as imagens dos poemas de *Pig Brother* também podem ser lidas a partir de sua estrutura frasal que começa na letra maiúscula e vai até o ponto final, o que faria com que elas se comportassem como uma vinheta de HQ. As imagens frasais atuariam, na nossa percepção, como uma sequência de *quadrinho* desenhado.

De acordo com Eisner (1995), o quadrinho é uma das unidades das HQs, tendo relação com o movimento das imagens no espaço:

A função fundamental da arte dos quadrinhos (tira ou revista), que é comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, envolve o movimento de certas imagens (tais como pessoas e coisas) no espaço. Para lidar com a *captura* ou encapsulamento desses eventos no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados. Esses segmentos são chamados quadrinhos. Eles não correspondem exatamente aos quadros cinematográficos. São parte do processo criativo, mais do que um resultado da tecnologia. Tal como no uso de quadrinhos para expressar a passagem do tempo, o enquadramento de imagens que se movem através do espaço realiza a contenção de pensamentos, ideias, ações, lugar ou locação. Com isso, o quadrinho tenta lidar com os elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual. O artista, para ser bem-sucedido nesse nível não verbal, deve levar em consideração a comunhão da experiência humana e o fenômeno da percepção que temos dela, que parece consistir em quadrinhos ou episódios. (Eisner, 1995, p. 38).

A estrutura frasal do poema³⁶, então, atuaria como um quadrinho e o poema completo seria uma junção dessas vinhetas, formando uma das partes do todo que é a obra *Pig Brother*. Da mesma forma que cada quadrinho se liga ao anterior e ao subsequente de modo a formar uma narrativa, isso também ocorre com as frases do poema. É importante, neste momento, retomar a definição de Groensteen (2015) em sua proposição das HQs como um *sistema*. Ao conceber a sistematicidade das histórias em quadrinhos, Groensteen (2015) define aquilo que chama de *solidariedade icônica*:

Se quisermos propor a base para uma definição razoável para a totalidade das manifestações históricas do meio, e mesmo para todas as outras produções não realizadas até agora, mas concebíveis teoricamente, faz-se necessário reconhecer como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias. A relação estabelecida entre essas imagens admite diversas operações, as quais distinguirei mais tarde. Mas o seu denominador comum e, portanto, elemento central dos quadrinhos, seu primeiro critério de ordem funcional, é este: a *solidariedade icônica*. Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas (faz-se essa precisão para descartar quadros individuais que encerram em si uma riqueza de padrões ou anedotas) e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*. (Groensteen, 2015, p. 27-28).

Pensando a composição formal dos quadrinhos em diálogo com a estrutura das frases poéticas dos textos de *Pig Brother*, se considerarmos o ponto final como o marco de término de uma frase e o começo da outra, podemos relacioná-lo a outro elemento típico das HQs: a *sarjeta*. Sobre a definição das *sarjetas*, Postema (2018) estabelece que, como elas atuam sendo as lacunas da página, é a partir delas que os quadros se tornam momentos isolados, conforme podemos conferir abaixo:

Os quadros emoldurados e a página onde eles são dispostos criam suas próprias lacunas, ou seja, os espaços que então separam os quadros, as sarjetas. As sarjetas são, literalmente, as lacunas da página, mas elas também marcam as lacunas presentes no nível seguinte do sistema. Conforme os quadros são justapostos nas páginas, eles criam uma sequência de imagens. Sob a influência das sarjetas, os quadros tornam-se momentos isolados, com a ausência do tempo entre eles. Precisamente, as lacunas – os lapsos de tempo entre os diferentes momentos da sequência – são o que produz a continuidade da sequência, como se dois quadros (ou vinhetas) funcionassem para inferir o que acontece entre eles. As sarjetas podem substituir ações e funções narrativas, tais como a troca de cenas ou, meramente, a passagem do tempo. As sequências expõem a

³⁶ Estamos diferenciando o termo “verso” de “frase do poema”, pois na maior parte dos versos dos poemas de *Pig Brother* a separação entre eles não ocorre respeitando necessariamente o ponto final.

narrativa dos quadrinhos, em que ela própria é repleta de lacunas, como é típico da narrativa. (Postema, 2018, p. 16).

Para além da forma, consideramos que o diálogo com as HQs na obra de Assunção ocorre também do ponto de vista temático. As personagens de *Pig Brother* possuem sempre nomes compostos (Lili Maconha, Mister Morfina, Homem de Aço, Black Ice etc), o que nos remete a nomes de personagens famosas de HQs estrangeiras (Homem de Aço, como também é conhecido o *Superman*) e brasileiras (Rê Bordosa, Bob Cuspe, Mara Tara – personagens do cartunista Angeli). Além disso, a noção de saga e de narrativa épica, no caso de Assunção, não se relaciona apenas com a épica canônica, como é o caso de *A divina comédia*, mas também dialoga com as HQs de heróis e super-heróis.

Viana (2011) reconhece haver, na criação de alguns super-heróis, a inspiração dos deuses da mitologia, mas considera que os precursores dos super-heróis são os heróis dos quadrinhos. Segundo Viana (2022, p. 19), os super-heróis são produtos da sociedade moderna, tendo sido possível a formação deles “através da conjugação de diversas determinações, entre as quais estão os avanços tecnológicos, o individualismo, a necessidade de homens fortes em períodos de crise etc.”. O autor estabelece diferenças entre os deuses, os heróis e os super-heróis. Para Viana (2011), os deuses antigos são superpoderosos, mas, antes de serem transportados à esfera ficcional, foram/são vistos como verdadeiros por seus produtores e reprodutores. Os heróis – tanto os ficcionais quanto os reais – são considerados habilidosos, corajosos, excepcionais, mas sem superpoderes. Já os super-heróis vivem num mundo habitado por seres superpoderosos, possuindo, além de qualidades humanas excepcionais, superpoderes ou poderes mágicos.

A respeito da grande popularidade das histórias de super-heróis, Campos (2022) observa que, atualmente, devido à sinergia com Hollywood, com a Netflix e com o pensamento político de direita, as histórias dos super-heróis da Marvel e da DC Comics se transformaram na principal narrativa ficcional consumida por homens brancos adultos ocidentais. Segundo Campos (2022, p. 129), o comportamento dos fãs é por vezes tomado por uma fúria e uma angústia tão fanáticas “que parece até já caracterizar algo como uma nova espécie de religião”, o que o leva a comparar esse fenômeno com “algo mais profundo que o antigo culto aos astros e estrelas de Hollywood” e a apontar que os super-heróis da Marvel e da DC “dominam as imaginações da população mundial como nunca.” (Campos, 2022, p. 129). Assim, o sucesso dos super-heróis deve-se também a interesses e estratégias comerciais das grandes corporações do setor audiovisual e de entretenimento. Como estamos inseridos num sistema capitalista, não

podemos desconsiderar que a existência de uma lógica financeira – e, inclusive, política – contribui para explicar o êxito das superproduções com essa temática.

Apesar de entender os super-heróis como produções sociais e históricas, Viana (2011) admite que essas personagens também se comportam como reveladoras do nosso inconsciente. Mircea Eliade, por exemplo, é um autor que aponta que os heróis e super-heróis podem ser entendidos como um resquício mitológico que sobrevive nos tempos modernos e contemporâneos, mesmo numa sociedade como a nossa, ocidentalizada e de intenção secular.³⁷ Eliade (1998) afirma que certas participações em mitos e símbolos coletivos ainda sobrevivem no mundo moderno, mas não chegam a desempenhar o mais importante papel que o mito tinha nas sociedades tradicionais: comportar-se como uma história verdadeira que se passou no começo dos tempos e que serve de modelo aos comportamentos humanos. Sendo uma das características das sociedades modernas a dessacralização da vida e do Cosmos, Eliade (1998) reitera que, em comparação com aquelas sociedades, o mundo moderno, embora pareça desprovido de mito, conserva em si alguns resquícios. Nos termos de Eliade (1998), se pensarmos no mito como comportamento humano e, ao mesmo tempo, como elemento da civilização, na experiência individual o mito nunca desapareceu por completo, pois ele se faz sentir nos sonhos, nas fantasias, na literatura, nas artes e nas nostalgias do homem moderno. Assim, Eliade (1998) reconhece que grandes temas míticos seguem a repetir-se nas zonas escuras da psiquê. O mito, então, nunca desaparece por completo da atualidade psíquica, parecendo improvável que uma sociedade possa se libertar completamente da sua relação com ele, “porque, das conotações essenciais do comportamento mítico – modelo exemplar, repetição, rutura do período profano e integração do tempo primordial – as duas primeiras, pelo menos, são consubstanciais a toda condição humana.” (Eliade, 1998, p. 23).

Em relação aos modelos exemplares, Eliade (2007) afirma que as personagens das HQs atuam como a versão moderna de heróis mitológicos e folclóricos, uma vez que elas encarnam um ideal de grande parte da sociedade. Ao citar o caso do *Superman* como um super-herói que possui dupla identidade, escondendo uma delas – a de poderes ilimitados –, a história dessa personagem revive um tema mítico bastante conhecido. O homem moderno, então, por meio das HQs, poderia satisfazer suas nostalgias secretas, uma vez que, sabendo-se limitado, teria como sonho e desejo revelar-se um dia como “um personagem excepcional”, um “herói” (Eliade, 2007, p. 159). Além disso, Eliade (2007) assevera que as HQs, com seus mundos e

³⁷ Especificamos que a sociedade em que vivemos é ocidentalizada e de intenção secular, pois, contemporaneamente, dividimos o mundo com outros povos e etnias que enxergam os mitos como parte fundamental de suas práticas culturais, religiosas e sociais.

personagens imaginários, recuperam e elevam uma série de arquétipos, permitindo ao sujeito moderno habitar, durante o período de leitura, um tempo glorioso, primordial e total. Se levarmos em conta a permanência dos resquícios mitológicos no mundo moderno de que trata Eliade (1998; 2007), torna-se compreensível, também por esse aspecto, o sucesso de público dos filmes e das HQs de heróis e super-heróis.

2.3 A imagem na sociedade do espetáculo

Nesta seção, tendo como pressuposto o fato de que, na sociedade contemporânea, a produção de mitos e imagens relaciona-se também com a noção de espetáculo, é nosso intuito entender de que modo esse aspecto se faz presente na construção poética de *Pig Brother*.

Em 2010, o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho lançou *Um dia na vida*. Como é abordado na abertura do filme, o material para a confecção do longa foi coletado entre a manhã do dia 01 de outubro de 2009 e a madrugada do dia 02 de outubro, no Rio de Janeiro, e consiste em 19 horas seguidas de programas alternados entre as seguintes emissoras de sinal aberto: Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, RedeTV, SBT e TV Brasil. Com esse material, Coutinho produz uma obra de 1 hora e 34 minutos, realizando um recorte daquilo que pode ser visto ao longo de um dia nos principais canais brasileiros de televisão. A partir do procedimento estético de curadoria de Coutinho das 19 horas de gravação, temos acesso nesses 90 minutos a uma variedade de conteúdos veiculados no intervalo de um dia: desenho animado, anúncio publicitário infantil, matéria jornalística sobre apreensão de drogas, entrevista com cirurgião plástico sobre tendências de procedimentos estéticos, programas sensacionalistas com apresentação de vídeos explícitos de crimes, novelas, pregações religiosas, vendas de joias, entre outros. Por meio de um processo de montagem, Coutinho nos apresenta uma miríade de produções das emissoras abertas que formam as nossas subjetividades a partir da televisão, de modo que, ao deslocar trechos desses programas de TV para o documentário, desautomatizamo-nos em relação aos produtos audiovisuais cotidianos consumidos pela maioria dos brasileiros de modo acrítico.

Em *Mitologias*, Barthes (2009, p. 199) escreve que “o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem”. A partir dessa noção, ele desenvolve análises diversas partindo, por exemplo, do combate de *catch*, da publicidade de detergentes, do *strip-tease*, do lançamento de um novo carro Citroen, dentre outros. Num primeiro momento, o texto barthesiano parece uma colagem, tal qual o filme de Coutinho. No entanto, para a confecção da obra, que reúne fenômenos aparentemente discrepantes entre si, Barthes explica:

O ponto de partida desta reflexão era, o mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao “natural” com que a imprensa, a arte, o senso comum mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica: resumindo, sofria por ver a todo momento confundidas, nos relatos da nossa atualidade, Natureza e História, e queria recuperar, na exposição decorativa do-que-é-óbvio, o abuso ideológico que, na minha opinião, nele se dissimula. A noção de mito pareceu-me desde logo designar estas falsas evidências; entendia então essa palavra no seu sentido tradicional. Mas já desenvolvera a convicção de que tentei em seguida extrair todas as consequências: o mito é uma linguagem. Assim, ao ocupar-me dos fatos aparentemente mais afastados de qualquer literatura (um combate de catch, um prato de cozinha, uma exposição de plásticos), não pensava sair de uma semiologia geral do nosso mundo burguês, cuja vertente literária já tinha abordado nos meus ensaios precedentes. (Barthes, 2009, p. 11).

O texto de Barthes é de 1957 e o documentário de Eduardo Coutinho é de 2010. Mais de dez anos após a confecção de *Um dia na vida* (2010), agora, em 2025, soma-se ao conteúdo televisivo aqueles que também circulam em outras mídias, como as redes sociais. Em aplicativos e sites como Facebook, Instagram, Twitter, TikTok e Whatsapp, os materiais audiovisuais apelativos chegam de forma ainda mais reiterada, pois, na lógica dos algoritmos, quanto mais determinado conteúdo é consumido, mais sugestões de tópicos semelhantes são disponibilizados aos usuários, fazendo com que as pessoas permaneçam num jorro audiovisual, videoclípico e personalizado, por um período indefinido, que só será interrompido por um gesto do espectador.³⁸ Se ainda com a televisão havia, muitas vezes, uma espécie de comunhão para ver este ou aquele programa – seja com a família, seja com os amigos – com os *smartphones* temos uma intensificação da solidão enquanto consumimos os conteúdos que chegam até nós através da internet pelas telas dos celulares. A relação entre o embotamento dos sujeitos e a multiplicidade das imagens que abundam na TV e na internet é tratada por Carlos Felipe Moisés (2019, p. 134), o qual alerta que a meta das redes sociais é tomar de assalto nossa mente atordoada pela proliferação contínua de imagens, informações e estímulos, o que gera uma prisão das pessoas nessa lógica, pois nos deixa excitados e conectados 24 horas diuturnamente. O impacto disso na subjetividade dos indivíduos, segundo Moisés (2019), é a diminuição do foco, da concentração e da capacidade de atenção, sendo a marca dessas mídias a velocidade, o apelo visual e a anulação da privacidade. Para Moisés (2019, p. 131), uma vez que o mundo contemporâneo foi confiado aos seus donos atuais – os políticos, os militares, os estrategistas de marketing – empenhados no poder e no lucro e tendo como braço auxiliar as redes sociais e

³⁸ <https://gizmodo.uol.com.br/brasileiro-fica-conectado-mais-de-5h-por-dia-e-e-o-2o-no-ranking-global/>

os algoritmos, o contato com a poesia pode fazer com que os sujeitos acessem o seu ritmo interior, o qual se relaciona com a capacidade de pensar, sentir e imaginar. Esse efeito do encontro entre ser humano e poesia ocorre pois, segundo Moisés (2019, p. 191), o contato com o texto poético prevê operações extremamente complexas, as quais envolvem um número surpreendente de graus e níveis de realidade, isto é: ler um poema significa acionar mecanismos de percepção necessários para captar distintos estratos do texto, tais como o visual, o sonoro, o semântico e o sintático, bem como uma quantidade significativa de referências biográficas, históricas, geográficas, intertextuais, entre outros. Assim, de acordo com Moisés (2019), a leitura de poesia exige muita atenção por parte do leitor, posto que ele deve atentar para como todos esses aspectos interagem com o espaço branco da página. No que se refere a *Pig Brother*, por causa da composição do livro como um longo poema épico, a necessidade de dedicação, atenção e reflexão por parte do leitor é patente, afinal temos uma obra que não somente se alonga no tempo e no espaço, mas que também possui uma reiteração de personagens e paisagens ao longo dos círculos, o que exige um movimento de vaivém na leitura dos textos. Aliás, sobre isso, a divisão em círculos se relaciona com o caráter da própria poesia, pois, como diz Moisés (2019, p. 191-192): “Poesia: enredamento circular. [...] Poesia implica uma cadeia dinâmica de eventos e situações, impregnados da mesma substância que insistimos em chamar (enredo circular) de *poesia*.”.

No texto “A arte como procedimento”, o formalista Chklovski (1973, p. 43-44) também aponta que, se tomarmos em consideração as leis da percepção, “as ações habituais tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático”. A partir do que o autor russo coloca como “máxima economia de forças perceptivas”, os objetos e fenômenos num contexto de automatização dos sentidos são vistos apenas por um de seus traços – pelos números, por exemplo. A ideia desenvolvida por Chklovski também nos ajuda a entender de que modo a nossa percepção se anestesia com as representações imagéticas presentes no jorro publicitário e de entretenimento ao qual somos expostos diuturnamente. Para ocorrer uma desautomatização do olhar dos indivíduos, o autor afirma que a arte poderia atuar como um canal:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. (Chklóvski, 1973, p. 45).

Estamos expostos a uma quantidade tão grande de imagens midiáticas – produzidas numa lógica pautada pelo consumo, pela audiência, pelas visualizações, pelas curtidas e pelos compartilhamentos – que o nosso contato com elas resulta na diminuição da nossa capacidade de assombro, de análise ou de reflexão.

No campo da arte, quando temos acesso a esse material audiovisual cotidiano ou a essas temáticas deslocadas, num procedimento estético, para dentro de espaços artísticos – museus, galerias, exposições – ou de obras de arte – filmes, ficção, poemas, teatro, pinturas etc – é possível que desautomatizemos os discursos verbais e imagéticos que nos atravessam cotidianamente.

No fragmento 4 de *Sociedade do espetáculo*, escrito em 1967, Guy Debord afirma que o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. Essas relações de que fala Debord se referem à produção e ao consumo de mercadorias. A abundância de conteúdo, que circula por meio das possibilidades midiáticas de configuração imagética, nos traz um fluxo de referências de comportamento, de desejos, de experiências e de constituição de valores e normas, aspecto esse que faz parte de uma dimensão produtivista e mercadológica do nosso atual sistema. Na centralidade da TV e da internet, somos bombardeados por uma série de sequências imagéticas as quais nos implicam e nos formam subjetivamente por meio de processos de representação. Na contramão dessas imagens providas por grandes corporações e conglomerados empresariais de que fala Guy Debord, temos a poesia. Sendo o poema o ponto de encontro entre o ser humano e a poesia, a escrita e a leitura desses objetos poéticos se envolvem como uma atividade de resistência e reorganização dos sentidos, não representando, mas transfigurando a nossa experiência com o real.

A imagem, para o intelectual mexicano Octavio Paz (2012), é toda forma verbal que o poeta diz e que, juntas, compõem o poema. A imagem, para Paz, é sempre uma possibilidade. Embora alguns produtos culturais façam com que consideremos unívoca a natureza imagética e de significação da linguagem, o objeto poético se lança à nossa percepção como um multi(verso). A poesia nos oferece um caleidoscópio de probabilidades pela palavra, por meio do trabalho com a linguagem. O labor poético, então, mastiga a língua que, afastada da arte e da poesia, parece se esvaecer numa novilíngua orwelliana da publicidade, do consumo e do *show business*, como nos é apresentado no poema “Turbulência de nervos (sétimo monólogo interior de Lili Maconha)”:

TURBULÊNCIA DE NERVOS
(sétimo monólogo interior de Lili Maconha)

Arrancaram a alma das palavras.
Esfolaram a epiderme, trituraram a carne e moeram os ossos,
até esvaziarem cada camada de sentido

Ela virá esta noite

Carcaças corroídas pelo ácido monetário,
sílabas e fonemas são apenas fantasmas,
sem significado algum.

Ela virá. A cadela de casaco felpudo, escuro e grosso.

Há letreiros luminosos nas fachadas dos edifícios,
mas eles não dizem nada.
Tudo está a venda. Tudo é ruína. Tudo é naufrágio
e turbulência de nervos

[...]

(Assunção, 2015, p. 133)

Se, como escreve Ademir Assunção, os letreiros luminosos não dizem nada, um poema se vale da mesma luz do *outdoor* – a linguagem – mas é um farolete que, por meio da transfiguração de uma visão e de uma experiência de mundo, é capaz de fazer enxergar, como diz Agamben (2009), o escuro do nosso tempo. O poeta, então, o qual segura uma luz tremulante, avisa-nos sobre o anestesiamento das sensações e nos lança para perto do fogo do pulso da palavra, do corte e do silêncio do verso. Se as sílabas e frases nos letreiros nada dizem, é na reorganização da linguagem no poema que elas são alçadas a um organismo vivo que suscita e emana poesia pelos poros do corpo do texto. A poesia mostra que é possível sermos matéria que baila, que faz de um sopro a folia ou a dor re-imaginadas. Assim, a poesia se comportaria como esse algo primevo, arcaico, anterior ao sistema capitalista, a esse nós-consumidores, ao utilitarismo. Edgar Morin, no livro *A cabeça bem-feita: Repensar a forma – reformar o pensamento*, afirma:

A poesia, que faz parte da literatura e, ao mesmo tempo, é mais que a literatura, leva-nos à dimensão poética da existência humana. Revela que habitamos a Terra, não só prosaicamente – sujeitos à utilidade e à funcionalidade –, mas também poeticamente, destinados ao deslumbramento, ao amor, ao êxtase. (Morin, 2003, p. 45).

A ação humana é fundamentalmente criadora de ficções e representações: desde as pinturas nas cavernas até a nossa capacidade de produzir literatura. Nas imagens poéticas, é possível que encontremos, como diz Nancy (2013), um acesso, um caminho. Assim, as imagens poéticas se diferenciam das imagens televisionadas, uma vez que aquelas permitem uma

reflexão crítica sobre o mundo que nos cerca, atingindo diretamente a nossa sensibilidade e deslocando a nossa percepção de mundo. A tese 11 de Régis Debray mostra quais são os efeitos da singularização da imagem poética e como elas afetam o interior dos sujeitos:

11

Quando tudo se vê, nada vale. A indiferença às diferenças cresce com a redução do válido ao visível. A semelhança como ideal traz em seus flancos um vírus devastador de assemelhação. Todos os ideais particulares, um por um, nivelam-se à porção da humanidade dotada da mais forte visibilidade social. Segue-se que a língua do mais rico torna-se a língua de todo o mundo; e a lei do mais forte, minha regra suprema. Uma videosfera onipresente teria o cinismo como virtude; o conformismo como princípio propulsor; e como horizonte, um niilismo consumado. Assim também o instinto de sobrevivência da espécie e a simples busca de prazer, tanto dos indivíduos como das nações, hão de vir, mais cedo ou mais tarde, a limitar as prerrogativas da imagem. Para suprimir a asfixia e a aflição, facilitar-se-á, novamente, a movimentação aos espaços invisíveis do interior - por intermédio da poesia, da atitude desafiadora, da leitura, da escrita, da hipótese ou do sonho. (Debray, 1993, p. 361).

Em relação às imagens poéticas, *Pig Brother* é uma obra baseada em descrições detalhadas, as quais criam na mente do leitor uma série de cenas vertiginosas a cada poema lido. Alegre (2015) em sua resenha destaca a importância das imagens para o processo poético de composição do livro, como podemos ver abaixo:

Durante a leitura do livro, é marcante como as imagens são alimentadas pela intensidade e, ao mesmo tempo, pelo efeito letárgico de uma abstração. Imagens fortes, impactantes eventualmente se agrupam em emblemas abstratos que reforçam uma sensibilidade fantasmagórica presente na vida descrita. (Alegre, 2015, p. 4).

Segundo Paz (2012, p. 117), “a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos”. Ao longo dos textos poéticos, são apresentadas as ações de sujeitos que vivem o/no ambiente caótico da cidade. As personagens presentes no livro de Assunção agem e se instauram numa atmosfera de terror, num espaço urbano caótico, brutal e sem sentido e, sobretudo, numa paisagem dominada por uma cultura de consumo e pelas grandes corporações industriais, tecnológicas e comunicacionais. Isso pode ser verificado em alguns tipos sociais referenciados nos poemas não apenas ligados ao mercado financeiro, mas também à construção de um imaginário linguístico-cultural, como os gerentes de marketing e os publicitários. Carlos Felipe Moisés (2019, p. 284) afirma que no reino do efêmero, governado pelos estrategistas de marketing e seus aplicativos, parece que não há lugar para a poesia, dado que ela exige leitura

atenta, concentração, sutileza e um tempo considerável de maturação. Assim, o autor defende que a leitura de poesia exige um outro ritmo distinto daquele que é a marca de nosso tempo, acelerado e esvaziado de valores verdadeiramente humanos. Ora, se a cidade é o habitat do homem moderno, a obra de Assunção, então, erige uma possibilidade de reflexão sobre a experiência no/do espaço citadino também do ponto de vista de consumo dos discursos provenientes de uma sociedade pautada na lógica do dinheiro e da mercantilização do mundo. Alegre (2015) comenta isso em sua resenha:

Ademir Assunção trata, de maneira particular, não apenas do espetáculo que se tornou realidade, conduzido pelo mundo do consumo e da comunicação de massa, mas do espetáculo por trás do espetáculo, isto é, aquilo que gostaríamos de ignorar e que, no entanto, existe depois que desligamos os computadores e televisores, depois que o holofote se apaga e restam apenas as imagens vestidas de uma maquiagem borrada. Os bastidores do submundo, que são, surpreendentemente, a imagem de nosso próprio mundo. (Alegre, 2015, p. 3).

A partir da noção de Chklóvski (1973, p. 50) de que I) em relação à arte, “quase sempre que há imagem há singularização” e II) de que “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão, e não seu reconhecimento”, a poesia de Ademir Assunção nos mostra como, apesar de estarmos imersos num contexto neoliberal e de colonização das nossas subjetividades pelo mercado e pelo consumo, o texto poético ainda pode nos possibilitar apre(e)nder outros modos de ver e habitar esse mundo.

CAPÍTULO 3 – O lugar, a paisagem e o olhar – os cenários superpostos de *Pig Brother*

Neste capítulo, desenvolveremos os três conceitos acima de modo a entender como a distopia é construída esteticamente em *Pig Brother* a partir da composição da paisagem urbana.

Neste trabalho, estamos lidando com três categorias as quais Collot (2013) afirma estarem relacionadas com a construção da paisagem: a imagem, o lugar e o olhar.

3.1 O lugar

Na tradução brasileira do livro *Poética e filosofia da paisagem*, de Michel Collot, está o seguinte enunciado: “De fato, a noção de paisagem envolve pelo menos três elementos: um local, um olhar e uma imagem.” (Collot, 2013, p. 17). A palavra “local” em francês corresponde a “local” em português, já a palavra “lieu” corresponde a “lugar”. Não conseguimos ter acesso a este texto específico em francês, mas sim à tradução realizada por Ida Alves, professora da Universidade Federal Fluminense (UFF). No entanto, tivemos acesso ao texto em francês “Poésie, Paysage e Sensation” em que Collot afirma:

Le paysage se situe, historiquement et structurellement, entre une pensée symbolique du **Lieu** qui a dominé l’Antiquité classique et le Moyen Âge, et une connaissance scientifique de l’espace qui se développe aux Temps modernes. Le **lieu** peut se définir par une forte délimitation topographique et culturelle; il circonscrit le territoire d’une communauté partageant le même code de valeurs, de croyances et de significations: c’est un microcosme qui entre en relation, verticale avec un monde supérieur dont il est en réduction l’image imparfaite. (Collot, 2015a, p. 8, grifo nosso).

Numa tradução realizada por Fernanda Coutinho, professora da Universidade Federal do Ceará (UFCE), temos:

A paisagem se situa, histórica e estruturalmente, entre um pensamento simbólico do **Lugar**, que dominou a Antiguidade clássica e a Idade Média, e um conhecimento científico do espaço que se desenvolve nos Tempos modernos. O **lugar** pode-se definir por uma forte delimitação topográfica e cultural; ele circunscreve o território de uma comunidade, que partilha o mesmo código de valores, de crenças e de significações: é um microcosmo que entra em relação vertical com um mundo superior do qual ele é, em tamanho menor, a imagem imperfeita. (Collot, 2015b, p. 18, grifo nosso).

Dessa forma, consideramos, a partir da nossa investigação no documento original em francês, que a categoria de local, que é utilizada na tradução brasileira, poderia ser

perfeitamente tratada como lugar. Desse modo, optamos por manter como o nome do capítulo desta tese “O Lugar” ao invés de “O Local”, por Collot usar o vocábulo “Lieu” em seu texto, além da terminologia “lugar” tratar-se de um conceito canônico dentro dos estudos da geografia.

A palavra “lugar”, no senso comum, costuma-se referir a qualquer porção espacial ou territorial. No entanto, no campo das epistemologias, o conceito de “lugar” é um território não-pacífico de discussões, principalmente se tomarmos as concepções da Geografia Crítica e da Geografia Humanista.

Em *Metamorfoses do espaço habitado*, Milton Santos (1988), importante pesquisador brasileiro da geografia crítica, afirma que:

O lugar é um conjunto de objetos que têm autonomia de existência pelas coisas que o formam - ruas, edifícios, canalizações, indústrias, empresas, restaurantes, eletrificação, calçamentos, mas que não têm autonomia de significação, pois todos os dias novas funções substituem as antigas, novas funções se impõem e se exercem. (Santos, 1988, p. 18-19).

No texto “O lugar: encontrando o futuro”, Santos (2008, p. 35) define o lugar como funcionalização do mundo, sendo por meio do lugar que o mundo é percebido empiricamente. Na obra *Natureza do espaço*, Milton Santos (2006, p. 213) estabelece que a categoria de lugar pode ser entendida por um cotidiano compartilhado e que “cada lugar, à sua maneira, é o mundo”. No entanto, dialeticamente, afirma que, imerso numa comunhão com o mundo, cada lugar é exponencialmente diferente dos demais e uma maior globalidade corresponde a uma maior individualidade. O geógrafo entende que, na modernidade, com o processo de globalização, os lugares se dividem entre aqueles que são globais simples e os que são globais complexos:

No lugar - um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (Santos, 2006, p. 218).

Com a modernização contemporânea, todos os lugares se mundializam. Mas há lugares globais simples e lugares globais complexos. Nos primeiros apenas alguns vetores da modernidade atual se instalam. Nos lugares complexos, que geralmente coincidem com as metrópoles, há profusão de vetores: desde os que diretamente representam as lógicas hegemônicas, até os que a elas se opõem. São vetores de todas as ordens, buscando finalidades diversas, às vezes externas, mas entrelaçadas pelo espaço comum. Por isso a cidade grande

é um enorme espaço banal, o mais significativo dos lugares. Todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar. Nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir. (Santos, 2006, p. 218).

Na apresentação que Maria Adélia Aparecida de Souza faz sobre Milton Santos no texto “O retorno do território” (2005), ela realiza uma síntese sobre o conceito de lugar presente na obra do pesquisador brasileiro:

O lugar é proposto por ele como sendo o espaço do acontecer solidário. Estas solidariedades definem usos e geram valores de múltiplas naturezas: culturais, antropológicos, econômicos, sociais, financeiros, para citar alguns. Mas as solidariedades pressupõem coexistências, logo pressupõem o espaço geográfico. Partindo da sua interessante reflexão que neste período histórico que ele denominou de técnico, científico e informacional, mundo e lugar se constituem num par indissociável, tornando, no entanto, o lugar como a categoria real, concreta. O lugar é também, segundo inspiração sartreana, o espaço da existência e da coexistência. O lugar é o palpável, que recebe os impactos do mundo. O lugar é controlado remotamente pelo mundo. No lugar, portanto, reside a única possibilidade de resistência aos processos perversos do mundo, dada a possibilidade real e efetiva da comunicação, logo da troca de informação, logo da construção política. (Souza, 2005, p. 254).

Como podemos perceber acima, Santos (2006) estabelece que o lugar tem relação com o mundo e com o cotidiano. De acordo com Moreira e Hespanhol (2007), na obra *Metamorfoses do espaço habitado*, de Milton Santos, espaço e lugar aparecem como sinônimos.³⁹ Isso podemos notar também no texto de Souza (2005) em que ela afirma que o lugar é proposto por Milton Santos como sendo o espaço do acontecer solidário. Também é notório isso quando Santos (2006, p. 218) escreve, conforme pode ser visto nas citações acima, que “a cidade grande é um enorme espaço banal, o mais significativo dos lugares.”

De acordo com Souza (2013, p. 114), no campo conceitual, da década de 1970 para cá, o lugar passou a ser entendido como o “espaço percebido e vivido, dotado de significado, e com base no qual desenvolvem-se e extraem-se os “sentidos de lugar” e as “imagens de lugar”. Souza (2013) diz que o que está em primeiro plano no lugar é a dimensão cultural-simbólica, ou seja: sem os sentimentos e as imagens que se produzem e reproduzem no processo comunicativo e nos discursos, o que há é o substrato material, não o lugar.

³⁹ Segundo Moreira e Hespanhol (2007, p. 53), em outra obra de Milton Santos publicada em 2005, que partindo das referências bibliográficas das autoras seria *Da totalidade ao lugar*, espaço e lugar não aparecem como sinônimos. No artigo das autoras, elas afirmam que, na obra *Da totalidade ao lugar* (2005), Milton Santos “escreve sobre a importância do lugar no período técnico-científico informacional, pois afirma que o que vai diferenciar os lugares é justamente a resistência do interno aos fatores externos.” (Moreira; Hespanhol, 2007, p. 53).

Para Yi Fu Tuan, geógrafo humanista que dialoga com a fenomenologia, as categorias de espaço e lugar são marcadas como termos distintos. Yi Fu Tuan (1983, p. 3), no livro *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, toma esses dois conceitos como familiares, mas diferentes, pois, para o intelectual sino-americano, "o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro." Esse trecho significa que o espaço seria uma categoria mais geral e mais abstrata, ao passo que o lugar seria este espaço transformado que conhecemos e dotamos de valor, afeto e experiências. O lugar, então, reside na capacidade do sujeito de estabelecer vínculo com um determinado espaço. Esse vínculo ou essa experiência, ainda segundo Fu Tuan, pode ser direta e íntima ou também pode ser mediada por símbolos, no que ele vai entender como indireta e conceitual. Uma pessoa pode viver em determinada cidade - São Paulo, por exemplo - e conhecer suas ruas, ter vivido experiências na cidade que a atravessam de modo afetivo e da perspectiva da memória. No entanto, também existem pessoas que podem não ser da cidade de São Paulo, mas que podem estudar ou se debruçar sobre a cidade do ponto de vista cultural, urbano, artístico etc, o que já suficientemente caracterizaria uma relação com esse *locus* urbano. Inclusive, quando pensamos na perspectiva artística, os lugares podem atingir não apenas aqueles que realizam uma obra, mas também os leitores e espectadores que têm contato com a obra. Nas canções de Dorival Caymmi, em que ele canta a Bahia; nos raps dos Racionais, em que o grupo canta a realidade da periferia paulistana; nos sambas cariocas de Bezerra da Silva e Cartola; ou nos carimbós amazônicos de Dona Onete: somos todos lançados, na nossa imaginação, para as imagens construídas daqueles lugares transfigurados pelo fazer artístico. Temos acesso, então, à beleza das praias baianas; nos comovemos com a situação da vulnerabilidade da população que vive nas periferias de São Paulo; testemunhamos a relação entre território e música nas composições dos sambas e somos levados aos igapós e aos rios da região amazônica.

Fu Tuan (1983) afirma que nas obras literárias estão intrincados mundos de experiências humanas e nelas também é possível que se chame a atenção para áreas de experiência que de outra maneira passariam despercebidas. Para Fu Tuan (1983), há muitos lugares que são significativos para certos indivíduos e grupos, porém possuem pouca notoriedade visual. Assim, o geógrafo estabelece que uma das funções da arte literária é dar visibilidade às experiências íntimas, inclusive às de lugar. Dessa forma, os artistas podem não só fazer com que determinados espaços sejam visíveis, mas também constroem outras e novas relações simbólico-discursivas a respeito deles.

O vínculo com o lugar, então, pode vir não apenas a partir de uma experiência direta, mas também de uma experiência de ordem intelectual, que nós podemos entender aqui inclusive

como uma via imaginativa. Fu Tuan (1983, p. 9) descreve a experiência como um "termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos, como o olfato paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização."

Em entrevista a Wilame Prado, Ademir confidencia, como podemos ver abaixo, algumas das suas estratégias para a composição do livro que estamos estudando:

WILAME – Seria um livro que não dá salvação aos seres humanos?

Ademir – Minha linguagem é a linguagem artística. Não sou pastor nem profeta. Não vendo ilusões. Penso que a arte pode abrir os olhos das pessoas, pode fazê-las enxergar melhor o que não estão enxergando com nitidez. **Veja: durante o processo de criação do poema, caminhava muito pela cracolândia de São Paulo e por bairros periféricos da cidade.** Não é um cenário que prima pela beleza e pela suavidade. Por outro lado, lia aquelas instrutivas revistas que mostram a frivolidade do mundo das celebridades. De um lado, pessoas se arrastando como zumbis, vivendo em condições precárias, de desespero total. Por outro, celebridades de papelão, vazias, dando opinião sobre tudo, da política ao sexo anal. Achei que deveria trazer esse inferno para dentro da tradição da poesia brasileira. Por que? Bem, porque ele existe e alguém precisa falar dele.

WILAME – Em Pig Brother há claras referências à noite paulistana e carioca. Como é a sua relação com essas cidades, com essas noites?

Ademir – **Minha relação é a de uma pessoa que procura se manter o mais atento possível.** Tenho a impressão de que estamos perdendo a noção do que é real, do que é imagem, do que é falsificação. **De fato, em Pig Brother há muitas referências a bairros, ruas e inferninhos, principalmente de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas também de Porto Alegre, de Buenos Aires e uma ou outra cidade. Isso porque queria deixar o mais concreto possível o ambiente em que os personagens se movimentam, queria trazer esses cenários para bem perto do leitor.** Minha intenção era deixar uma dúvida: mas, caramba, tudo isso está se passando no futuro ou neste tempo presente? Se as pessoas saírem da leitura com esta dúvida, sinal de que funcionou.

WILAME – Parabéns pela capacidade de construção imagética com os versos. Na sua opinião, é preciso muito treino ou muitas vivências para conseguir isso na poesia?

Ademir – **É preciso muita leitura, muito treino, muita observação e muitas vivências. [...]**

(Assunção, 2015c, s.p, grifo nosso)

Se tomarmos a proposição de Fu Tuan e a entrevista de Ademir, podemos pensar que os lugares onde vivemos ou que percorremos durante as nossas vidas são capazes de orientar e impactar a nossa percepção de nós mesmos, do outro e do mundo. No caso do artista, soma-se

o impacto disso na representação construída na própria obra. Assim, ao mesmo tempo em que os sujeitos modificam o seu entorno e os lugares, os lugares e o entorno também modificam os sujeitos, criando uma cadeia complexa de afinidades. Locomover-se é deslocar-se. E o deslocamento pode ser feito tanto física quanto intelectualmente. Portanto, como podemos ler na entrevista concedida acima, a experiência do poeta e o seu contato – seja físico ou intelectual – com os lugares também são forças motrizes para a confecção da produção poética de *Pig Brother*, obra em que são citados não apenas lugares reais – São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo –, mas também ficcionais, como é o caso de Gotham City.

O que há em comum entre os lugares supracitados, sendo eles ficcionais ou não, é serem, em sua maioria, cidades, elemento esse que consideramos central na constituição do livro. Vejamos os poemas abaixo:

TEMPESTADE NEGRA SOBRE A CIDADE

Nuvens-negrume refletidas na pupila da Estrela Pantera;
ar carregado de escorpiões & revolta;
venta, e até o arvoredo ensaia planos de fuga.
Estrondos de trovões, vindos de muito longe,
milênios, talvez,
balançam as paredes dos edifícios.
Raios açoitam o dorso da Lua Cadela.
Os animais do zoológico estão indóceis.

Uma cortina pesada de gelo escuro sufoca São Paulo,
estrangula as montanhas da Cantareira,
dispara rajadas de chuva ácida.
Os Cães de Santo Humberto ladram enfurecidos,
faíscas elétricas estraçalham as pilastras
do Palácio do Peixe Sol.
O céu desaba sobre a cidade.
Caos & Balbúrdia.
Milhões de carros com as patas pra cima,
como baratas agonizantes,
devorados pelas enxurradas e pelas bocas de lobo.
Lacraias de carapaça líquida atacam
a Bolsa de Valores, mascam chips
e ondas eletromagnéticas.
Refugiados nos bares, odor insuportável de merda,
urina e carne apodrecida.

Os deuses viraram as costas.
A antena da Globo espetada no asfalto da Paulista
é uma seringa inútil. Ruínas do Olimpo.

As barras anti-pânico encontram-se destravadas.
Mas ninguém se arrisca.

Há um morcego psicopata na Porta Principal.

(Assunção, 2015, p. 14-15)

O INFERNO REVISITADO

Baforadas de crack embranquecem a Noite Negrume.
Crianças pipam pedras coloridas
e conversam com as Gárgulas do Teatro Municipal.
Mister Morfina arranha paredes com as próprias unhas
em um moquifo da cracolândia.
Olhos pétreos, veias azuladas & tendões de titânio.

A Lua Cadela veste roupas de plástico transparente
nas noites de sexta-feira.
Mulheres gordas – chapéu com flores
de arame farpado
na cabeça – falam sozinhas
e arrastam poodles mortos pela coleira.
Vozes saídas de smartphones
Insultam pedintes nas sarjetas da Rua Aurora.

Carros negros (vidros fumê, janelas fechadas)
partem em cortejo das ruínas da Sala São Paulo.
Uivos de pneus na madrugada fúnebre.

O gerente de marketing da Federação Nacional dos Bancos
observa a legião de zumbis
derrubados em colchões encardidos,
enquanto recebe um boquete da Fada de Dentes Pontagudos.

Boatos se espalham pelos cortiços do centro da cidade.
Febre & tremor de músculos.

Dizem que Deus está chegando.

(Assunção, 2015, p. 43-44)

ASAS OCULTAS SOB A CAMISETA RASGADA

Um anjo de granito, sujo e esfarrapado
desceu da cúpula do Mosteiro de São Bento
e sentou-se na calçada do Café Girondino.
Um garoto sem o pé esquerdo pipa uma pedra
e solta a fumaça no rosto de uma velha
que pede esmolas na saída do metrô.

O Dançarino Mascarado observa a cena.
Os policiais observam a cena.
O leão de chácara enxota o anjo de granito
- as asas ocultas sob a camisa rasgada.

Fantasmas de motoboys abatidos no trânsito
saltam do topo do edifício Martinelli.
Monges Beneditinos disparam na multidão

- barbas longas, olheiras fundas e olhares insanos.
Hotéis desabam na cracolândia.
O Pátio do Colégio desapareceu após a última
tempestade química.

Um vira-lata negro uiva
diante da porta central do mosteiro.
Somente o anjo esfarrapado
e o Mendigo Kamaiurá
conseguem ouvi-lo.
Os três sabem que ali havia um cemitério cayowaá.

Mister Morfina contempla das pupilas pálidas do anjo
através da janela do Café Girondino.

Ele também ouve o uivo do vira-lata.

(Assunção, 2015, p. 123-124)

Nesses poemas, podemos ver que os cenários para a composição das imagens urbanas nos poemas acima remetem ao centro velho da cidade de São Paulo, lugar onde Ademir viveu durante boa parte de sua vida. Ao evocar localizações como Teatro Municipal, Rua Aurora, Sala São Paulo, Mosteiro São Bento, Pátio do Colégio, Café Girondino e Edifício Martinelli, é criado um imaginário territorial de onde as cenas poéticas ocorrem. Vamos analisar mais acuradamente alguns espaços que aparecem nos poemas.

O Teatro Municipal, a Rua Aurora, a Sala São Paulo, o Mosteiro São Bento, o Pátio do Colégio, o Café Girondino e o Edifício Martinelli estão situados no chamado centro velho da cidade⁴⁰. Essa região, de acordo com Freire (1997, p. 221), é um “local mítico da origem, é local de partida ou de chegada dos forasteiros, guarda uma lenda do começo de tudo, quase o mito da origem das cidades”. Desse modo, ainda de acordo com Freire (1997), o centro de São Paulo estaria relacionado ao lugar onde se instalaram os primeiros habitantes e colonizadores da vila. Essa região, então, configura-se como um espaço de fundação que abriga parte importante da história da metrópole e sua ocupação por colonizadores. O Centro velho, historicamente, também remete às populações indígenas que viviam ali antes da chegada dos portugueses e da colonização, aspecto esse que Ademir Assunção evoca em um dos poemas acima, nos versos “Um vira-lata negro uiva/ diante da porta central do mosteiro./ Somente o anjo esfarrapado/ e o Mendigo Kamaiurá/ conseguem ouvi-lo./ Os três sabiam que ali havia um cemitério cayowaá.”.

⁴⁰ Neste trabalho, consideramos o centro da cidade como todas as regiões que estão localizadas entre o denominado Centro Novo, Centro Velho e adjacências, conforme propõe a pesquisadora Freire (1997, p. 221)

Lugares como o Teatro Municipal nos remetem à produção e ao consumo de arte de uma aristocracia paulistana; o Edifício Martinelli é considerado o segundo arranha-céu construído no Brasil e o primeiro da capital paulista; a Rua Aurora começou como uma rua aristocrática, de casarões e palacetes, até ir se transformando, em distintas fases, como parte da Boca do Lixo, sendo parte dela ainda popularmente conhecida como uma localidade para adquirir produtos tecnológicos contrabandeados; o Mosteiro São Bento abriga monges da ordem beneditina e foi fundado onde morava o antigo cacique Tibiriçá; e, por fim, o Café Girondino, próximo ao Mosteiro São Bento, é uma conhecida cafeteria que remete às cafeterias do século passado, inspiradas nos modelos europeus. Como podemos perceber, os referentes usados por Ademir nos dois poemas são marcos da capital paulista e são testemunhas históricas das transformações econômicas, sociais, políticas e artísticas que São Paulo passou.

Apesar dos topônimos citados acima existirem no campo do real, é na esfera da simbolização que atua a linguagem e o discurso, principalmente no que se refere ao texto literário. Uma obra como *Pig Brother* é capaz de nos fazer ter experiências estéticas, como o assombro, a partir da descrição de um local – mais especificamente, a cidade – juntamente com personagens cujos nomes (ou codinomes) parecem saídas de HQs. Ao mesmo tempo, essas mesmas personagens interagem com tipos sociais mais referenciais em relação ao ambiente urbano, como as crianças viciadas em narcóticos (“crianças pipam pedras coloridas”; “um garoto sem o pé esquerdo pipa uma pedra”), policiais, pedintes e gerentes de marketing. Ao fundir esses elementos, é criada uma atmosfera ficcional e poética que transborda os limites do real, fazendo com que a nossa experiência de leitura seja transportada para o universo da representação poética. Apesar de estarmos diante de referências da realidade, na inserção dessas personagens é estabelecido um pacto de ficcionalidade e fantasia com o leitor, de modo que a nossa experiência seja modulada para entendermos que tudo é possível dentro do universo intratextual poético construído no livro, como é o caso dos versos “Um anjo de granito sujo e esfarrapado / desceu da cúpula do mosteiro São Bento”. Experimentar não deve ser visto como uma atitude estática, pois a experiência significa uma atitude criadora e criativa frente à interação com determinado dado. E essa interação ocorre pela via dos sentidos perceptivos, fundindo sentimento e pensamento. Assim, ao construir imagens de alta carga semântica e visual, o poema propicia ao leitor que ele construa também suas próprias impressões neste mosaico de lugares.

Ainda sobre os poemas anteriores, é possível ver neles a construção de cenas enunciativas de caos e destruição que atingem determinado lugar. A partir de elementos como “chuva ácida”, “cortina pesada de gelo escuro”, “carros com patas pra cima”, “legião de

zumbis” e “tempestade química”, podemos perceber que há algo que vai além da noção de lugar. Nos poemas de *Pig Brother*, percebemos que elementos naturais e culturais se entrelaçam na composição das cenas poéticas. Dessa forma, acreditamos que a distopia em *Pig Brother* é tramada textualmente a partir da composição poética empreendida não apenas no lugar-cidade, mas a partir do conceito de *paisagem*, do qual passaremos a tratar.

3.2 A paisagem urbana

Sendo um elemento chave para a geografia, a antropologia, a filosofia, as artes e outras áreas do conhecimento, a paisagem desperta o interesse de pesquisadores por ser parte fundamental da experiência humana, uma vez que se enlaça à nossa própria existência. Quando evocamos mentalmente a palavra *paisagem*, é comum que pensemos quase automaticamente em uma porção de natureza – montanha, lago, rio, praia, árvores, pássaros, flores – que nos é apresentada por meio de uma fotografia ou de uma pintura. Também é comum que pensemos justamente nesta paisagem do ponto de vista da beleza, ou seja, de ser algo aprazível ao olhar. É fato, então, que o conceito de paisagem suscita, antes de uma tentativa de categorização, um pensamento composto por imagens e por sensações. É assim, por exemplo, que o geógrafo Milton Santos (2009, p. 53), na obra *Pensando o espaço do Homem*, começa a definir o conceito de paisagem: “Uma região produtora de algodão, de café ou de trigo. Uma paisagem urbana ou uma cidade de tipo europeu ou de tipo americano. Um centro urbano de negócios e as diferentes periferias urbanas. Tudo isso são paisagens, formas mais ou menos duráveis.”. A partir de uma abordagem que se inicia não por uma explicação abstrata exaustiva, mas por um elenco de cenas que são facilmente visualizáveis, o geógrafo brasileiro Santos (2009, p. 53-54), após esse preâmbulo, define a paisagem a partir de seu traço comum: a combinação de objetos naturais e objetos fabricados (sociais) e o resultado da acumulação da atividade humana de muitas gerações. Resumidamente, a noção de paisagem carrega em seu bojo a relação entre natureza e sociedade e seu inexorável entrelaçamento. A paisagem, então, não teria nada de fixo ou imóvel. Se a sociedade e/ou a natureza passam por transformações ao longo do tempo, a paisagem também se transforma.

Apesar de ser um vocábulo comumente associado aos estudos geográficos⁴¹, o nascimento da noção de paisagem se dá no campo artístico. Embora não haja consenso em

⁴¹ Paul Claval (2004), em “A paisagem dos geógrafos”, afirma que o interesse destes pela paisagem existe desde que a Geografia foi constituída. Matthew Gandy (2004), em “Paisagem, estéticas e ideologia”, diz que a paisagem se constitui como um tema recorrente do pensamento geográfico.

relação ao período exato de surgimento do termo, percebemos que um elo une as afirmações de diferentes pesquisadores: a importância da arte para a concepção da expressão. A geógrafa brasileira Luchiari (2001), afirma que a concepção de *paisagem* emerge no mesmo período em que a ciência arquitetava a dicotomia entre sociedade e natureza e que a representação das paisagens foi sucessivamente alterada na história, sendo que a partir do século XVI a noção de paisagem emerge das novas técnicas de pintura e se expande para a literatura. Luchiari (2001) afirma que até o século XVIII a paisagem era sinônimo de pintura. Para Claval (2004, p.13), geógrafo francês, o surgimento de *paisagem* data do século XV nos Países Baixos sob a forma de *landskip* e aplica-se “aos quadros que apresentam um pedaço de natureza, tal como a percebemos a partir de um enquadramento – uma janela, por exemplo”. Claval (2004) ainda diz que as personagens teriam um papel secundário e a moldura que circunda o quadro substituiria, nesse processo de representação, a janela na qual se realizava a observação. Jean-Marc Bresse (2006, p. 1), filósofo e doutor em História, no seu ensaio “Petrarca na montanha: os tormentos da alma deslocada”, marca um ponto anterior e diz que “os historiadores da paisagem há tempos atribuem à carta na qual Petrarca faz o relato de sua ascensão ao monte Ventoux um valor inaugural”, sendo o humanista e poeta italiano, que viveu no século XIV, o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo, que seria a da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar. Dissonâncias à parte a respeito das origens, a paisagem tem uma profunda relação com a arte, fato esse que nos interessa sobremaneira e que nos fez debruçar-nos sobre ela neste trabalho.

Como este doutorado é de ordem analítico-literária, detemo-nos, principalmente, nos trabalhos de pesquisadores que investigam as relações entre paisagem e literatura, mais especificamente a poesia.⁴² Dentre os pesquisadores que se ocupam em pensar as relações entre paisagem e poesia, destacamos principalmente os esforços acadêmicos empreendidos por Michel Collot, poeta e professor emérito da Université Paris III, e por Ida Alves, professora titular da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Ida Alves (2018) afirma que a paisagem é algo que perpassa diferentes campos de estudo, como a história, a filosofia, a geografia, a arquitetura, e aponta que o conceito de paisagem pode variar a partir dos autores, sobretudo no que se refere às suas áreas acadêmicas e às suas filiações teóricas. No entanto, aponta que os trabalhos possuem um ponto em comum: a paisagem “é compreendida como um dado construído, envolvendo percepção, concepção e

⁴² Entendemos que realizar uma apresentação extenuante das nuances, divergências e transformações teóricas pela qual a Geografia e, conseqüentemente, o conceito de paisagem passou ao longo dos séculos é algo que mereceria um trabalho acadêmico à parte, principalmente realizado por um estudioso específico da área.

ação, vindo a constituir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural.” (Alves, 2018, p. 21). A pesquisadora também afirma que outro aspecto que se entrecruza nos trabalhos sobre a paisagem é o fato de que compreender a paisagem é compreender a relação que o homem mantém com o mundo através da experiência do olhar e do domínio da palavra. Segundo Alves (2018, p. 23), o interesse contemporâneo em se estudar a paisagem, na área dos Estudos Literários, derivaria do fato de uma necessidade de entender a relação entre o homem e o mundo, principalmente por vivermos numa época marcada pela aceleração de uma lógica urbana, o que aumentaria a cisão entre ser humano e natureza. Assim, Alves diz observar uma tendência nas obras literárias contemporâneas: elas não se furtam a tratar da questão urbana, mas também refletem sobre como se figura e desfigura a natureza num tempo em que os sujeitos se veem marcados por novas relações com o espaço e a visualidade.

Sobre a relação entre cidade e paisagem, Alves (2018, p. 24) propõe algo que nos interessa: se a paisagem é uma construção cultural, a cidade pode ser considerada como uma paisagem dominante, já que se configura como um produto da ação humana exatamente sobre a natureza. Além disso, para a autora, na escrita literária podem ser observados, em diversos textos, tanto um trabalho de exposição e de exame dos elementos da natureza quanto do tecido urbano enquanto grafia. Vejamos na íntegra as palavras de Alves:

Ora, frente à nossa realidade cotidiana, onde está a paisagem? Se aceitamos que ela é uma construção cultural a partir do olhar que o homem lança à natureza, não é a cidade uma paisagem dominante, produto da ação humana exatamente sobre a natureza? Se é verdade que a literatura continua a nos dar muitos exemplos de escrita sobre elementos da natureza, a presença do mar, da floresta, do deserto, por exemplo, em narrativas ou poemas, é também pertinente dizer que o tecido urbano é uma grafia que o literário examina e expõe. Antropólogos e sociólogos como Paul Virilio e Zigmunt Bauman vem publicando inúmeras obras sobre a relação íntima entre o homem e seu espaço de habitação, cada vez mais urbano, e as novas relações que a tecnologia vem provocando na ocupação desse espaço. Virilio, com sua dromologia, evidencia a velocidade como um dos vetores mais importantes na compreensão de novas relações entre os sujeitos e o espaço à volta, assim como o excesso de visualidade e virtualidade que, inevitavelmente, são as marcas características de nosso presente de megalópoles e metrópoles. Em decorrência dessa realidade perceptiva transformada, estabelecem-se novos problemas e questões a resolver. A literatura, portanto, não pode ser indiferente a isso e não é, já que o texto literário é sempre do seu presente e é sempre uma grafia do mundo que se pisa concretamente, ainda que os caminhos sejam ficcionais. (Alves, 2018, p. 24).

As colocações de Ida Alves são importantes para o nosso trabalho, pois, durante a leitura dos poemas de *Pig Brother*, percebemos que Ademir constitui a paisagem poética do livro a partir da relação indefectível entre cidade e natureza. Mais especificamente, a perspectiva que

Pig Brother vai apresentar ao leitor é a de que as ações humanas predatórias, vinculadas a um sistema político-econômico que gira em torno do consumo e, conseqüentemente, da destruição sistemática do meio ambiente, ameaçam a nossa existência enquanto espécie e a continuidade de outras formas de vida no nosso planeta. Assim, no que se refere às afirmações de Alves (2018), acrescentamos: não existe nada no mundo que não venha da natureza ou da exploração de bens naturais presentes no planeta Terra, isto é, um afastamento completo entre homem e natureza não se sustenta, visto que os nossos gestos mais banais, ordinários e fisiológicos – como respirar, beber e comer – estão associados ou dependem da disponibilidade de elementos naturais e recursos ambientais.

Ida Alves (2018) menciona que, ao longo das suas pesquisas sobre paisagem, linguagem e poesia contemporânea em língua portuguesa, busca comprovar uma hipótese:

No meu percurso de pesquisa sobre a linguagem e os percursos da poesia contemporânea, no espaço da língua portuguesa, busco não apenas a compreensão de uma determinada produção poética de um autor, mas o delineamento de uma lírica de caráter urbano a refletir o nosso tempo. O importante, portanto, é o diálogo que essas obras poderão permitir expondo questões similares próprias ao nosso presente e ao seu universo cultural. Também busco comprovar uma hipótese: que essa produção se constrói, predominantemente, com uma escrita elegíaca, ou seja, transforma em linguagem lírica sua relação lutuosa com a cidade, já que se afirmam subjetividades em falha e descontentes com um espaço que consideram arruinado, desfigurado e provisório. As experiências do urbano em diversas poéticas denotam, pois, uma percepção pessimista de mundo, tornando visível uma ausência da natureza, com os sujeitos a experimentarem os não-lugares (Augé, 2004) cada vez mais presentes na vida citadina. (Alves, 2018, p. 25).

No caso de *Pig Brother*, a hipótese de Ida Alves se confirma *quase* totalmente. Chuva ácida, ar sufocante e rajadas de brisa química são alguns elementos que aparecem no livro, entrelaçados à experiência e ao contexto urbano de violência, morte e brutalidade em que as personagens estão inseridas. Então, a paisagem de *Pig Brother*, composta principalmente por fenômenos naturais, desastres ambientais, lixo e poluição, faz com que se agudize fortemente, no imaginário do leitor, a sensação de desespero, desagregação e melancolia que pode ser sentida ao logo do livro. No entanto, Alves (2018) cita uma “ausência de natureza”, o que não acontece em *Pig Brother*. Na obra de Ademir, não existe ausência de natureza, pois ela está presente em qualquer elemento, seja nos fenômenos ou desastres naturais no espaço urbano (“O rio Pinheiros lança borbulhas de esgoto/ sobre automóveis congestionados”), na dimensão mítica de alguns animais (“A Águia de Plumas de Ferro vai descer sobre a cidade/ e eles sabem disso.”), no detalhe da tatuagem de uma personagem (“Garotas com tatuagens de dragão,

serpentes e libélulas/ engolem espadas de gelo.”) ou, ainda e principalmente, na concepção da linguagem poética (“E há o tempo do Aqui, esse templo da linguagem/ que se enrola em frases-serpentes/ enquanto escrevo”). Sobre a relação entre distopia e poesia, notamos que é a partir do trabalho de configuração imagética da paisagem que Ademir constrói, em *Pig Brother*, um modo distópico de composição poética.

No livro *Poética e filosofia da paisagem* (2013), Collot, citando Balzac, afirma que a paisagem não nos fornece apenas uma informação imagética, mas também suscita pensamento e nela estão imbricados ao menos três componentes, unidos por uma relação complexa: um local, um olhar e uma imagem. De acordo com o estudioso (2013, p. 17), “por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado por um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador”. Ao evocar essa definição, ele acrescenta:

As teorias da paisagem deram ênfase ora ao primeiro [local], ora ao último desses componentes [imagem] em detrimento do segundo [olhar]. Por muito tempo, o local foi considerado como o modelo que a arte devia imitar, conforme a concepção tradicional de mimésis. Os modernos tenderam a inverter essa hierarquia, insistindo no papel das representações, que nos faz achar belos os locais em si próprios indiferentes. É a tese da artialização, segundo a qual, na expressão de Wilde, a natureza imita a arte. Essas duas interpretações dominantes e opostas têm em comum o mesmo inconveniente que é instaurar uma relação de sentido único entre os componentes da paisagem, enquanto ela me parece, antes, o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação. Disto, surge a vantagem que pode haver em retornar ao termo mediano e mediados, que é o da percepção, e que deve tanto à configuração do local quanto às figuras de arte e de cultura. Para escapar da alternativa entre o construído e o dado, considerarei, portanto, a paisagem como um *fenômeno*, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. (Collot, 2013, p. 17-18).

Consideramos que a paisagem urbana construída por Assunção em *Pig Brother* avança a concepção que Collot desenvolve: acreditamos que a paisagem poética construída por Ademir no livro seja não apenas o produto de encontro entre o mundo e uma perspectiva, mas também encerra em si a defesa de um ponto de vista.

Analisemos abaixo o seguinte poema:

PARÁBOLA DO PEIXE ENLATADO⁴³

⁴³ Conforme podemos verificar na matéria publicada pelo jornal Estadão, (<https://www.estadao.com.br/politica/governo-bolsonaro-ignora-habitos-de-yanomamis-e-gasta-r-44-milhoes-com-sardinha-e-linguica/>), durante a permanência de Jair Messias Bolsonaro como presidente do Brasil, período compreendido entre 2019-2022, o povo indígena yanomami passou por grave crise humanitária. Por causa do avanço do garimpo ilegal na região e da massiva contaminação dos rios, a pesca no território indígena foi gravemente prejudicada. Para conter a crise, o governo do então ex-presidente gastou 4,4 milhões de reais na compra de cestas básicas com linguça calabresa e sardinha para enviar ao povo yanomami. Tanto o embutido

Explosão vermelha na vazante, lua artificial, céu escuro.
Uma nuvem de cloro cobre os barracos de Heliópolis.
Cavalos relinham em pânico.
Tontura & desmaios entre paredes precárias,
vidas cobertas por tapumes miseráveis.
Até os camundongos vomitam restos de lixo.

O rio Pinheiros lança borbulhas de esgoto
sobre automóveis congestionados.
Policiais reprimem golfinhos suicidas
com spray de pimenta
e bombas de gás lacrimogêneo.
Árvores de alumínio tremulam na brisa seca.

Encurralado por um destacamento de pastores raivosos,
o Mendigo Kamaiurá levanta os olhos para o céu de lata
e grita para os seus fantasmas:
“Choveram balas sobre a pele das tardes.
Assassinaram o crepúsculo e roubaram minha alma.
Oh, Grande Pai,
devo agradecer pelo peixe enlatado que me dão de esmola?”

O coração é um músculo involuntário coberto de trevas.
Tremor de terra, ranger de tijolos,
fissuras no concreto armado.

A Sucuri Destronada desperta do sono
e se remexe no solo abaixo dos sepulcros.

A cúpula da catedral começa a desabar.

(Assunção, 2015, p. 112-113)

Os elementos naturais em *Pig Brother* não são acessórios ou coadjuvantes no procedimento estético do livro nem são operados apenas como frívolos elementos dos cenários que compõem os textos. Não se trata, em definitiva, de cor local. No poema “Parábola do peixe enlatado”, o título já nos anuncia um caminho de leitura: a parábola refere-se a uma narrativa alegórica que possui um conteúdo moral de ensinamento, tendo um ser humano como protagonista. Aqui, podemos pensar na presença humana não só explícita, como é o caso do

quanto o enlatado não fazem parte da dieta indígena e apresentam inúmeros problemas do ponto de vista nutricional e antropológico. Em 27 de janeiro de 2023, Ademir Assunção publica em seu instagram pessoal o seguinte post: “Li perplexo a notícia de que aviões do Exército lançaram fardos com latas de sardinha para socorrer os yanomamis esfomeados. Perplexo não com a ajuda humanitária, mas com o fato de os yanomamis não poderem pescar numa região abundante de peixes. E por que não podem pescar? Porque o mercúrio lançado nos rios pelos garimpeiros ilegais matou ou contaminou os peixes. Acabaram com o alimento natural dos yanomamis e agora a alternativa que lhes resta é comer peixe enlatado. E me lembrei deste poema e da misteriosa capacidade profética da poesia.” O poema compartilhado por Assunção junto com o texto anterior foi “Parábola do peixe enlatado”, publicado em 2015 no livro *Pig Brother*.

Mendigo Kamaiurá, mas também numa presença humana social implícita, que desconfigura e afeta a paisagem com seu modo de vida. Assim, o lixo, a poluição e o esgoto evocam a atuação humana predatória contra o meio ambiente. Nos versos, a natureza ganha aspectos de revolta (“o rio Pinheiros lança borbulhas de esgoto sobre automóveis congestionados”) e se posiciona, às vezes violentamente (“golfinhos suicidas”), nesse espaço reivindicado que não se apresenta como sendo apenas urbano, mas também natural.

Ao evocar a imagem do rio Pinheiros, evoca-se a metrópole paulistana. Devido à disponibilidade de água, é sabido que muitas cidades se desenvolveram ao redor dos rios, sendo a capital paulista uma delas. O rio Pinheiros é um curso d’água que corta a cidade de São Paulo e é considerado um dos rios mais poluídos do bioma da Mata Atlântica. Nesse ponto, não há, no livro de Ademir, algum espaço exclusivamente urbano, ou seja, sem a presença da natureza, nem um espaço exclusivamente natural, sem a presença antrópica com suas consequências de ocupação do lugar, fazendo com que reconheçamos cidade e meio ambiente como categorias indissociáveis. O ser humano, então, não é figurado como o grande senhor dominador da natureza e de suas intempéries, mas sim como mais um na cadeia ecológica, com suas ações gerando consequências no ambiente natural, as quais, inclusive, frequentemente voltam-se contra si (“o rio Pinheiros lança borbulhas de esgoto nos automóveis congestionados”).

No caso desse poema, é mostrado como o desrespeito com que tratamos os recursos naturais nos impacta no nosso habitat urbano. Ao mesmo tempo, na paisagem, é possível notar a coexistência de objetos fabricados (carros, tapume, barracos) e elementos ou eventos naturais (rio, golfinhos, tremor de terra). Podemos ainda tomar o verso citado anteriormente como uma metáfora de um cenário comum de desastre natural que ocorre não apenas em São Paulo, mas em outras cidades do mundo: as enchentes.

As enchentes são consideradas fenômenos naturais de elevação do nível de água dos rios, geralmente nos períodos de chuva. No entanto, na relação entre cidade e rio, as ações antrópicas – tais como impermeabilização do solo, degradação de matas ciliares e não-destinação correta do lixo – intensificam os problemas advindos com o aumento do fluxo de água. Na dinâmica urbana, as enchentes, então, não se resumem a um fenômeno natural, pois também se relacionam a um problema de planejamento urbano e de ocupação humana no território. No poema, o verso nos evoca imagetivamente um rio que está vivo. Krenak (2022) no livro *Futuro ancestral*, mais especificamente no capítulo “Saudações aos rios”, diz que os rios são “seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas”. Ao considerar os cursos d’água como seres, Krenak considera que a vida não é exclusividade humana, questionando uma perspectiva antropocêntrica. Como diz Timothy Morton (2023, p. 33), fazer oposição ao

antropocentrismo não significa odiar os seres humanos e querer que se extingam, mas sim entender que nós fazemos parte da biosfera como um ser a mais.

Alguns elementos da natureza, como é o caso da Sucuri Destronada, aparecem no livro como deidades. Ao aparecerem dessa forma, o mundo dos animais não-humanos se reveste de um aspecto mítico e mágico, que é bastante caro às cosmologias indígenas. Além disso, ao evocar os fluidos e excrementos corpóreos nos poemas, o efeito que se cria, a partir de uma estética do grotesco, somos lembrados de que o nosso primeiro contato com algo orgânico e natural é justamente o que os nossos corpos produzem, seja fezes, urina, sêmen ou vômito. A categoria do grotesco, então, é uma das chaves de composição poética na obra de Ademir.

Em *Pig Brother*, a natureza, como um organismo vivo, não assume uma postura estática, pois ela ganha contornos de agência sobre o ser humano e sobre o meio em que está inserida. É o que podemos analisar de imagens como “golfinhos se suicidam”, “a Sucuri Destronada desperta” e “o rio Pinheiros lança borbulhas de esgoto sobre automóveis congestionados”. No poema de Ademir, a destruição e o caos não são advindos de uma divindade ou como culpa de uma deidade, mas possuem relação com uma questão da sociedade da mercadoria, com o consumo desenfreado e com um modo de vida humano insustentável para nós e para outros seres.

Temos acesso, então, a uma paisagem aterradora, composta por lixo (“até os camundongos vomitam restos de lixo”), poluição (“o rio Pinheiros lança borbulhas de esgoto”), pobreza (“os barracos de Heliópolis” – a maior favela de São Paulo –, “paredes precárias”, “tapumes miseráveis”) e um ambiente artificial (“lua artificial”, “árvores de alumínio”). Habitando nela, o Mendigo Kamaiurá clama aos seus fantasmas se deveria agradecer pelo mínimo que recebe – peixe enlatado – enquanto é encurralado por pastores raivosos, esses últimos metaforizando o processo histórico de colonização e etnocídio por que passam os indígenas. Ao mesmo tempo, temos a imagem do que seria um terremoto: a Sucuri Destronada desperta e se remexe debaixo da Terra e, na cúpula da catedral, inicia-se um desabamento. No livro de Ademir, não existe *fugere urbem*, pois o universo construído no livro está todo ocupado por lixo e poluição. Essa perspectiva aterradora do *locus horrendus* também evoca a categoria de distopia na leitura do poema. Portanto, acreditamos que resida na composição da paisagem o modo distópico presente em *Pig Brother*.

Como foi dito anteriormente, Alves (2013, p. 184) entende a paisagem como um processo cultural capaz de expressar de maneira questionadora a relação entre sujeito, mundo e palavra por meio do olhar. Em outro momento, Alves (2013, p. 193) acrescenta que a paisagem é o que é contemplado pelo sujeito, sendo um conjunto de imagens que o olhar reúne e que

estabelece significado a partir de uma determinada perspectiva. Podemos perceber, portanto, como a categoria de olhar é algo fundamental para a composição da paisagem. Desse modo, vamos nos debruçar brevemente, no próximo item, sobre esse conceito, entendendo como se configuraria o olhar no livro *Pig Brother*.

3.3 O olhar

Bosi (1988) declara que os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens, sendo o sujeito de hoje um indivíduo predominantemente visual. A partir dessa afirmação de Bosi, podemos voltar no tempo e chegar em Aristóteles, que abre a *Metafísica* dizendo que a visão é, dentre todos os sentidos, aquela que melhor nos faz conhecer as coisas. A relação estabelecida entre *ver* e *conhecer* é antiga e pode ser entendida a partir da ideia de que, como diz Chauí (1988), o ato de olhar significa, ao mesmo tempo, sair de si mesmo e trazer o mundo para dentro de si. Bosi (1988) também argumenta nessa linha, entendendo o olhar como um movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações, ainda que o olhar deva ser considerado dentro da corporeidade e vinculado aos outros sentidos.

Berger (1999), em *Modos de ver*, afirma que a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos e pelo que acreditamos. Ou seja: quem olha, olha de um lugar. Assim, Berger (1999) afirma que não olhamos para as coisas em si, mas para nós mesmos e para a relação das coisas conosco. Se o ato de ver chega antes das palavras, Berger considera que ver não é algo mecânico, pois só vemos aquilo que olhamos, isto é, olhar é um ato de escolha. Assim, o que olhamos também nos olha, pois, depois de vermos, tomamos consciência de que podemos ser vistos, ou seja, olhar é movimento e prevê uma relação de alteridade e intercomunicação entre as partes envolvidas. Berger (1999), ao citar a paisagem, diz que quando a vemos, situamo-nos nela.

Acima, temos apenas algumas breves perspectivas a respeito da categoria de olhar, mas que já nos permite traçar algo em comum: o olhar tem um aspecto ativo e criador. Sendo assim, nenhum olhar é isento ou objetivo, pois ele já é por si só uma ação que afeta e interage com o mundo, posto que, de antemão, seleciona o que é ou não visível. Berger (1999, p. 20) afirma, por exemplo, que a câmera deslindou ao menos três coisas: I) que o que se via dependia de onde se estava e quando; II) que o que se via era relativo à sua posição no tempo e no espaço e III)

que não era mais possível imaginar todas as coisas convergindo para o olho humano como para o ponto de fuga do infinito.

Em *Pig Brother*, vamos considerar que os atos de olhar estão envolvidos na constituição poética das paisagens e estabelecidos literariamente a partir da organização e da disposição da voz poética nos textos. Durante a leitura do livro de Ademir, percebemos que há duas modalidades de dicções poéticas em *Pig Brother*:

- I) a voz poética predominante ao longo da obra, presente nos poemas que antecedem os monólogos interiores de Lili Maconha;
- II) a voz poética de caráter bastante subjetivo, que se configura como a voz interna de Lili Maconha nos monólogos.

A diferença entre essas duas vozes é perceptível na divisão do livro, pois temos sete monólogos interiores de Lili Maconha em que a dicção interna dessa personagem nos apresenta uma espécie de paisagem mental própria a partir de seus sentimentos e percepções, além de nos dar acesso ao modo como ela enxerga e interage com o mundo. Poderíamos pensar nos monólogos interiores a partir do termo em inglês *mindscape*. De acordo com Lopes (2001, p. 28-29), *mindscape* (traduzida pelo autor como “pensagem”) difere de *landscape* (paisagem), pois essa última está relacionada a uma ideia de cenário exterior, com ênfase na imagem visual e na descrição de uma realidade.

Já as *mindscapes* se recusam a ser descrições de um mundo externo, pois elas buscam um radical estranhamento, um questionamento do visível. Lopes (2001, p. 29) estabelece que as *mindscapes* são menos centradas na imagem, no referente e na descrição visual, e mais voltadas ao conceito de que aquilo que pensamos é a nossa realidade. Para o autor (2001, p. 30), o conceito de *mindscapes* é útil para entendermos uma poesia que tem como objetivo capturar o movimento do pensamento e de sua sintaxe. Posto que estamos tratando de monólogos interiores, entender a composição deles a partir do conceito de *mindscape* pode ser uma chave de leitura eficiente na diferenciação entre os eu líricos dos monólogos de Lili Maconha em contraposição às dicções poéticas dos outros textos de *Pig Brother*.

Em relação aos sujeitos poéticos dos demais textos, eles se configuram como vozes poéticas não passíveis de serem identificadas, afastadas de uma noção de “eu” e que apresentam a nós, leitores, uma composição da paisagem externa e da atuação das personagens, o que podemos entender como sendo as imagens referentes às *landscapes*. Se comparássemos essas diferentes vozes à terminologia que é usada para o foco narrativo, diríamos que, nos monólogos

interiores, temos a voz poética de Lili em primeira pessoa e no restante dos poemas temos vozes poéticas em terceira pessoa, o que também marca a presença da narrativa na dimensão poética de *Pig Brother*. Falar sobre essa diferença entre os sujeitos líricos e estabelecer as aproximações com a narrativa nos interessa, pois, ao considerarmos as diferenças de perspectiva dos sujeitos líricos para *Pig Brother*, estamos dizendo que existem dois modos de olhar que compõem o livro de Ademir e que intervêm na organização da paisagem e em como ela será percebida durante a leitura.

Ressaltamos: o fato de dizermos “eu lírico” e “primeira pessoa”/ “terceira pessoa” numa mesma cadeia frasal, conforme colocamos acima, denuncia o caráter híbrido e inespecífico do texto de Ademir, além de indicar uma dupla articulação entre poesia e narrativa, o que é uma característica dos textos épicos, conforme apontam Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Bielinski Ramalho (2022). Como se trata de um poema épico, evidentemente reconhecemos e demonstramos, ao longo desse trabalho, a existência, em *Pig Brother*, da dupla instância poética e narrativa que caracteriza a obra. No entanto, como forma de assinalar a composição fundamentalmente poética do livro de Ademir – aspecto esse que pode ser atestado a partir de outras marcas textuais, como os versos, as estrofes, o ritmo, a musicalidade etc. – utilizaremos, ao longo das nossas análises, as nomenclaturas “eu lírico”, “eu poético”, “sujeito lírico”, “sujeito poético”, “voz lírica”, “voz poética” e afins.

Diego Grando (2008), no texto *Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*, constrói sua dissertação de mestrado tendo como horizonte a seguinte pergunta: *qual é a voz que fala no poema?* O autor considera que a voz poética não é a do autor que paga contas e assina autógrafos, isto é, sujeito empírico que escreve, mas sim que essa voz é algo que se constrói num processo discursivo, ou seja, na linguagem e pela linguagem.

Na comparação com os gêneros da prosa, Grando (2008) cita duas instâncias narrativas: narrador e personagem. O gênero lírico não teria um correlato com a figura do narrador, pois esse tipo de texto não se caracterizaria por narrar algo, embora não só possa fazê-lo como faz com certa frequência. Grando (2008) também problematiza o fato de se aceitar tacitamente a noção de “eu lírico”, já que nem sempre há um eu expresso que possa justificar a escolha dessa terminologia. Grando (2008) percebe que existe, então, um vazio terminológico no que se refere ao que chamamos de voz lírica do poema. Em relação à outra instância narrativa, o autor (2008) considera, citando Carlos Reis (2003), a personagem como o eixo em que gira a ação e em função do qual se organiza o relato, tratando-se de um ser localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização e pelos discursos que enuncia. No entanto, observa que se não é ação que constitui a categoria de lírico, seria apressado transferir o termo para o domínio da

personagem. Utilizando como sua base argumentativa o trabalho de Antonio Rodriguez (2003) em *Le Pacte lyrique: Configuration discursive et interaction affective*, no qual o professor da Universidade de Lausanne define a voz lírica como a instância virtual principal que produz a enunciação, que porta e organiza a linguagem e que aparece como origem da enunciação, Grando (2008) diz que a noção de sujeito lírico como essa entidade textual que, ao mesmo tempo, enuncia e sente parece corresponder a muitos exemplos de produções poéticas. No entanto, propõe que essa noção possa ser ainda mais abrangente, não precisando necessariamente de um eu, nem de figuras pessoais e, ainda assim, apresentando uma determinada visão de mundo. De acordo com Grando (2008), Rodriguez estabelece o conceito de difração afetiva, que significa um processo de projeção de um polo subjetivo sobre aquilo que é representado. Grando (2008) cita que Rodriguez aponta duas formas principais de difração afetiva: a personificação e a paisagem.

Sobre a personificação, Grando (2008) explica que, segundo Rodriguez, sentimentos, sensações, lugares e objetos podem ser personificados e apresentados de forma individuada, sendo esses elementos capazes de fazer parte do processo de enunciação concernente à voz poética. O pesquisador brasileiro cita, como exemplo, que a Tristeza pode virar um interlocutor, ou a Dor pode virar uma mulher, isto é, tudo é derivado do polo subjetivo que, ainda que não seja expresso no poema, sente e enuncia, refletindo-se no texto. Nesse ponto, conseguimos associar a personificação à voz poética de autoexpressão da personagem Lili Maconha nos monólogos interiores. Aliás, além dos monólogos de Lili terem uma projeção na obra por eles fecharem cada círculo, podemos dizer que a dicção poética subjetiva de Lili contribui para a constituição do protagonismo dessa personagem.

Um dos aspectos que diferenciam Lili Maconha do restante das personagens é justamente ela ter uma voz própria em que esse “eu” se autoexpressa, o que pode ser entendido como um sinal distintivo de Lili ao longo do livro. Apesar da grande quantidade de personagens em *Pig Brother* – seres ficcionais esses que têm nome próprio, são caracterizados e agem ao longo da obra – é Lili Maconha que ganha protagonismo e centralidade no livro, o que se dá principalmente no plano formal e discursivo, uma vez que ela tem um “eu” enunciativo explícito dentro do livro. Trazendo isso para a categoria do olhar, Lili Maconha, por meio de um eu lírico em primeira pessoa, olha para dentro de si mesma e, a partir de seus sentimentos e percepções, também nos apresenta o mundo que é olhado por ela.

Assim, a voz subjetiva e autoexpressiva dos monólogos em nada se identifica com a voz subjetiva do autor, o ente empírico que vive no mundo material, paga contas e assina autógrafos, como diz Grando. Quando Ademir compõe os monólogos interiores a partir da autoexpressão

de uma das personagens femininas, ele desloca explicitamente o sujeito lírico para fora da figura do autor, dando visibilidade não para o mundo material e físico extratextual, mas para o universo de construção ficcional intratextual com uma existência autotélica *na* linguagem e *devido à* linguagem. Posto isso, a construção do eu lírico feminino de Lili Maconha⁴⁴ nos monólogos interiores traz um modo de olhar que se direciona para *dentro*, procedimento esse que privilegia a interioridade da personagem e das percepções íntimas dela a respeito de si mesma e do universo ficcional.

No que se refere à forma de difração afetiva na paisagem, Grando (2008) afirma que ela pode ser vista como uma projeção do sujeito lírico, de modo que nem paisagem nem sujeito lírico podem ser vistos de modo isolado:

Também a paisagem pode ser vista como uma forma de projeção do sujeito lírico. Segundo Rodriguez, “é geralmente numa ligação de pertencimento carnal que se dá a ler a relação do sujeito lírico com a paisagem”² (Ibid., p. 152), ou seja, nem um nem outro podem ser vistos isoladamente, mas numa espécie de comunhão em que subjetividade e espaço se relacionam dialeticamente: “as colorações das paisagens tornam-se constitutivas do sujeito, como o sujeito em paralelo constitui a paisagem”³ (Ibid., p. 152), o que sinaliza “uma ligação permanente entre os movimentos do mundo e aqueles que orientam o sujeito” (Grando, 2008, p. 29).

Rodriguez (2022), citando o famoso poema “Spleen”, de Baudelaire, faz questionamentos sobre o sujeito da enunciação no poema, sendo um deles sobre quem portaria a dicção no poema baudelaireano. Rodriguez (2022), citando Jaccottet (2014), argumenta que não é necessário ter um “eu” ou um “sujeito”, pois a evocação da paisagem é o suficiente. Assim, Rodriguez (2022) afirma que construímos situações afetivas as quais podem estar diretamente plasmadas no texto, sem a obrigatória presença de um eu lírico explícito.

Excetuando-se os monólogos interiores de Lili Maconha, vemos que nos demais poemas de *Pig Brother* inexistem qualquer marca de identificação de *quem* ou *do que* poderia ser a voz poética enunciativa. Nesses poemas, então, consideramos que há uma espécie de movimento de câmera, que nos dá a ver como é esse universo autotélico intratextual, de modo que acessamos à representação da paisagem, das personagens e das suas ações. No entanto,

⁴⁴ Ao afirmarmos que Lili Maconha tem uma dicção poética feminina, consideramos que a categoria do feminino abarca todas as possibilidades de configuração de gênero e de identidade referentes à mulher, como, por exemplo, mulheres cis, mulheres trans e travestis. Outro aspecto que queremos assinalar é que, em *Pig Brother*, mais especificamente em dois poemas que não são os monólogos, são empregadas as expressões “Os travestis [...]” (Assunção, 2015, p. 19) e “travecos” (Assunção, 2015, p. 34). O termo “travecos” e a declinação masculina para a palavra “travesti” são usos de linguagem pejorativos e ofensivos para a comunidade LGBTQIAPN+. Embora a discussão de gênero não seja central neste trabalho, julgamos ser relevante pontuar essa questão e trazer esse esclarecimento aos leitores.

percebemos que esse movimento de câmera se alinha menos com uma câmera cinematográfica e mais com uma câmera de vigilância, o que nos remete às *telescreens* (teletelas) de 1984.

No romance orwelliano, a Polícia das Ideias atua principalmente sob duas frentes: I) por meio de espiões infiltrados, os quais são sujeitos que agem tentando encontrar os dissidentes do Partido; e II) por meio das chamadas *telescreens*, aparelhos impossíveis de serem desligados e que são caracterizados como dispositivos que, ininterruptamente, recebem e transmitem informações de modo simultâneo. Na narrativa, as *telescreens* estavam presentes tanto em lugares públicos, como as ruas, quanto em espaços privados, como as casas. Numa das passagens de 1984, o narrador orwelliano diz, inclusive, que era terrivelmente perigoso deixar os pensamentos vaguearem num lugar público ou no campo de visão de uma teletela. Além disso, as *telescreens* são descritas como aparelhos que captam não apenas sinais linguísticos das personagens, mas também elementos sutis, como movimentos faciais, e até mesmo as pulsações cardíacas, o que demonstra a vigilância contínua das teletelas com os cidadãos.

Numa perspectiva contemporânea, não é difícil associar as teletelas orwellianas aos celulares *smartphones* ou aos computadores, ainda mais depois das exposições de Edward Snowden e Julian Assange sobre as violações de dados privados realizadas sistematicamente pelo governo dos Estados Unidos. Assange, na época em que mantinha o site *Wikileaks*, chegou a revelar documentos que comprovavam que os Estados Unidos espionavam a ex-presidenta Dilma Rousseff através do monitoramento de chamadas telefônicas das pessoas do alto escalão governamental brasileiro. Assange (2013), no livro *Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet*, demonstra a sua preocupação com uma vigilância mundial total e assevera que corporações como Facebook possuem os dados privados de bilhões de usuários, aspecto esse que influencia fortemente questões de ordem geopolítica:

A vigilância não constitui um problema apenas para a democracia e para a governança, mas também representa um problema geopolítico. A vigilância de uma população inteira por uma potência estrangeira naturalmente ameaça a soberania. Intervenção após intervenção nas questões da democracia latino-americana nos ensinaram a ser realistas. Sabemos que as antigas potências colonialistas usarão qualquer vantagem que tiverem para suprimir a independência latino-americana. (Assange, 2013, p. 20).

Em sua obra, Assange alerta que o mundo estaria avançando a passos largos em direção a uma distopia transnacional de vigilância pós-moderna. Quando Assange associa, na sua fala, os termos distopia e vigilância, pensamos quase automaticamente em 1984, o que nos mostra

que essa narrativa distópica clássica ainda é assustadoramente atual e presente no imaginário social.

Voltando a *Pig Brother*, ao considerarmos que nos poemas que antecedem os monólogos é nos dada a perspectiva de uma câmera de videomonitoramento, podemos concluir que a não-identificação da voz poética nesses textos indica um procedimento formal e estético na construção da obra, dialogando não só com um dos elementos da narrativa distópica orwelliana, mas também com a condição contemporânea de vigilância a que os sujeitos atuais estão submetidos pelos grandes conglomerados corporativos tecnológicos. Assim, a construção de uma voz poética em terceira pessoa nos apresenta um modo de olhar que se direciona a um *fora*, ou seja, que diz sobre a paisagem, sobre as personagens etc.

Em relação ao eu-lírico dos monólogos interiores de Lili Maconha, não precisamos nos debruçar exaustivamente sobre eles, visto que temos ali a evidente dicção interna da personagem mencionada. No entanto, isso não se aplica ao restante dos poemas.

Vejamos, a título de comparação das vozes poéticas, dois textos presentes no livro, ambos presentes no Círculo três, sendo um deles o monólogo de Lili Maconha e o outro um dos poemas que antecede o monólogo:

MÚSICA DE TERRORES

(terceiro monólogo interior de Lili Maconha)

Ela veio novamente durante a madrugada
com seus ganchos e garras de ferro.
Ela.

Ela arrancou meus olhos
e deixou fundas ranhuras no rosto.

Ela vestiu seu casaco felpudo, escuro e grosso
e se dissipou numa bruma de rivotril.
Ela deixou uma caixinha de música
em cima do Livro dos Seres Terríveis.
Ela.

Com seu casaco felpudo, escuro e grosso.

(Assunção, 2015, p. 64)

A IRA SILENCIOSA DE BLACK ICE

O vento não se movimenta, os carros estão parados,
peixes e folhas e vísceras de metal
suspensas no ar da cidade, imóveis
— fósseis congelados na vertigem de Black Ice.

Deitada na cama, a Senhora dos Sonhos sonha,
e seu sonho é puro carvão:
cabeças decepadas, fuscas incendiados
e libélulas com asas de areia.
O breu devora os últimos pontos luminosos,
postes se dissolvem — velas de concreto
derretidas pelo fogo-fátuo
que sobe pelas bocas de lobo.

Ambulâncias rugem roucas pela madrugada de horrores,
veias saltam pra fora do corpo,
agulhas, luvas cirúrgicas e suturas
não conseguem estancar o sangue de Lili Maconha.

Black Ice executa passes de magia negra
com as fraturas da Noite Negrume.

(Assunção, 2015, p. 61)

De antemão, o que podemos perceber é a diferença das dicções poéticas. Se no monólogo temos claramente um eu lírico que enuncia o que acontece consigo e nos faz acessar esse outro, encenado por “Ela”, em “A ira silenciosa de Black Ice” não sabemos de onde vem essa voz nem sequer *quem* ou *o que* ela é. Em relação ao olhar, se compararmos os dois poemas, temos como se fossem duas perspectivas diferentes sobre o mesmo fato: a violência contra o corpo de Lili Maconha. No segundo, temos a perspectiva externa: ambulâncias, veias saltando, agulhas, luvas cirúrgicas e sutura nos apresentam a cena em que Lili é atendida por causa de um possível ferimento. Já no monólogo, temos acesso, a partir do olhar da própria Lili, do que aconteceu com ela, o que nos permite a ligação entre os dois textos. Estando no mesmo círculo, as perspectivas dos poemas se encontram para que o leitor se situe naquilo que acontece com essa personagem. Portanto, os dois modos de olhar para o mesmo evento, a partir de duas vozes poéticas enunciativas diferentes, gera o efeito de analisar uma mesma cena sob perspectivas diferentes, procedimento esse que é comum, por exemplo, em narrativas longas.

Poderíamos dizer que a voz poética em “A ira silenciosa de Black Ice” atuaria como uma espécie de olho ubíquo que seleciona aquilo que será visto por nós, leitores. Dentro dessa seleção do que é visível, estão contidos não apenas os dados da paisagem externa onde as personagens Senhora dos Sonhos, Black Ice e Lili Maconha circulam, mas também suas intimidades, como é o caso do conteúdo do sonho da Senhora dos Sonhos: “cabeças decepadas, fuscas incendiados / e libélulas de areia.” e da situação de saúde de Lili Maconha. Os versos do poema emulam uma espécie de invasão de privacidade, apresentando ao leitor não só o que acontece na paisagem urbana externa, mas também o que se passa na casa das personagens e na intimidade delas, evocando a lógica do *reality show*.

Nesse ponto, impossível não associar isso ao *Big Brother Brasil* (BBB), programa que faz parte da cultura televisiva brasileira e que, neste ano, já esteve em sua 25ª edição. O número de edições do BBB o qual trazemos não é fortuito. Sendo um programa anual, o fato dele estar no ar por 25 anos mostra a força desse formato e o interesse do público nesse tipo de produto audiovisual. Além disso, o nome do livro *Pig Brother* tem uma referência clara ao universo orwelliano, mas também pode se relacionar a esse *reality show* bastante popular no nosso país. Inclusive, em um dos poemas analisados no próximo capítulo, veremos a menção a Pedro Bial, apresentador brasileiro que esteve por 14 anos à frente do BBB, de 2002 a 2016. Assim, na época do lançamento do livro, 2015, Pedro Bial ainda estava como apresentador desse *reality show*. Ademir, no título do seu livro, vai não só evocar uma tradição literária distópica, mas também outros elementos da agoridade, refletindo sobre as grandes corporações comunicativas e seus efeitos na sociedade brasileira contemporânea.

Ademais, é importante destacar como a linguagem dos poemas que não são os monólogos vai se mostrando sequencial e reiterada. Ao fazermos a leitura do livro todo, notamos a existência de uma repetição imagética da paisagem urbana como um lugar poluído, degradado, arruinado e violento. Esse modo iterativo parece emular a enxurrada informacional que nos bombardeia cotidianamente nos meios de comunicação, na internet, nos *outdoors* etc. Assim, o ritmo impresso nos poemas – a partir da repetição imagética da paisagem e da profusão de versos – é muito próximo do que temos na internet e na TV.

Portanto, em relação à *landscape* externa, vale destacar a preponderância da descrição da paisagem naquilo que é enunciado ao longo dos poemas, com exceção dos monólogos. Podemos perceber, no poema supracitado, um foco descritivo dos aspectos que podem ser vistos nas ruas, mas também dentro de locais fechados, como as casas, o que nos remete ao movimento das câmeras, mas não aquelas de cinema, e sim as de vigilância. Já os monólogos interiores de Lili Maconha se relacionam à noção de *mindscape*.

Ao estar inserida na paisagem construída pelo poema e ser vigiada por espécies de câmeras de monitoramento, a única forma de Lili ter direito à intimidade e à privacidade seria por meio do monólogo interior, técnica narrativa que mostra ao leitor o que se passa na mente da personagem. Assim, se considerarmos a paisagem urbana e social construída em *Pig Brother* como um espaço sitiado por uma lógica de invasiva, a utilização do monólogo interior se relaciona com aquilo que é descrito e construído no livro de Ademir ao constituir, ao mesmo tempo, a palavra e o silêncio da protagonista.

O silêncio também aparece no título do poema “A ira silenciosa de Black Ice”, o que mostra que ele vai ser um elemento presente em *Pig Brother*, ainda que o livro seja

marcadamente verborrágico. Alain Corbin (2021, p. 9) afirma que, no passado, os ocidentais apreciavam a profundidade e os sabores do silêncio, pois ele era visto como uma “condição para o recolhimento, a escuta de si, a meditação, a oração, o sonho; mas, sobretudo, como o lugar interior do qual a palavra emerge.”. Numa obra excessivamente ruidosa e com um intenso fluxo de linguagem, o silêncio, sobretudo aquele relacionado à Lili Maconha, constitui-se como um ato de resistência da personagem para manter a sua subjetividade preservada em meio ao vozerio. Assim, o silêncio dos monólogos interiores de Lili se configura como um discurso eloquente e dissonante, atuando contra uma paisagem sonora ruidosa. Se, como diz Corbin (2021), o silêncio se configura como um retorno da palavra para seu espaço mais original, os monólogos de Lili Maconha desvelam como a algaravia do mundo pode nos impor uma falta de escuta de nós mesmos.

CAPÍTULO 4 – Um ensaio de análise de *Pig Brother*

Neste capítulo, estão elaboradas nossas reflexões e análises a respeito da obra *Pig Brother*. Conforme vimos em capítulos anteriores, a obra de Ademir Assunção é composta de 66 poemas (ou cantos) divididos em sete círculos, a saber:

- Círculo um – 9 poemas;
- Círculo dois – 9 poemas;
- Círculo três – 10 poemas;
- Círculo quatro – 9 poemas;
- Círculo cinco – 10 poemas;
- Círculo seis – 9 poemas;
- Círculo sete – 10 poemas.

Sobre os círculos, eles ainda têm uma outra divisão possível: entre esses 9 ou 10 poemas, o último texto que fecha cada círculo é sempre um monólogo interior da personagem Lili Maconha. Ao todo, então, há um total de 7 monólogos interiores. Esse fato já atesta a importância e a centralidade de Lili Maconha no livro de Assunção, principalmente porque os monólogos são o único momento em que temos um acesso sistematizado à perspectiva interna de uma personagem. Do ponto de vista de composição e de organização poética, os monólogos interiores de Lili Maconha também se afastam das características dos demais poemas, principalmente no que se refere à perspectiva da voz poética, pois neles temos um eu lírico em primeira pessoa, diferente dos outros poemas, em que a voz poética se constitui a partir de um afastamento subjetivo, apresentando ao leitor a configuração sobretudo da paisagem externa.

Tendo em vista essas diferenças, para analisarmos de que modo as categorias levantadas nos capítulos anteriores são operadas em *Pig Brother*, vamos dividir o nosso capítulo entre I) as análises dos poemas gerais selecionados que compõem os círculos, apresentando suas principais características e seus modos de organização poética, e II) os monólogos interiores de Lili Maconha, analisando pormenorizadamente cada um deles e mostrando como eles operam numa lógica poético-narrativa que os difere do restante dos poemas.

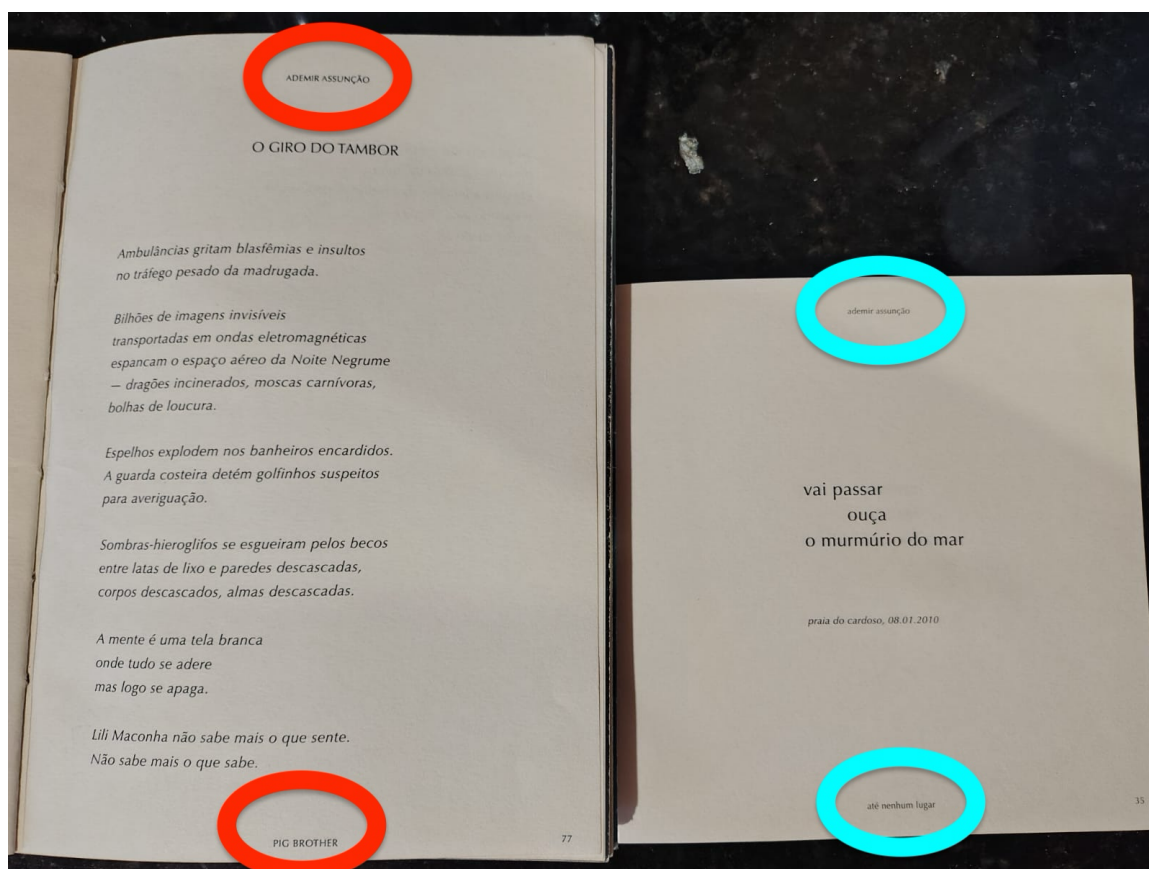
Ao longo da nossa leitura de *Pig Brother*, percebemos que, para além dos monólogos interiores, Lili Maconha é mencionada em alguns outros poemas. A partir disso, para podermos fazer as análises das categorias levantadas nos capítulos interiores, selecionamos poemas que são representativos dessas categorias e que também contenham alguma menção à Lili Maconha, de modo que o leitor possa se familiarizar com essa destacada personagem. Assim, em relação

a esses textos que antecedem os monólogos, selecionamos aqueles em que constam a presença dessa personagem.

4.1 *Pig Brother* e *até nenhum lugar*: opostos complementares

De início, uma das primeiras informações que temos ao abrir o livro são os títulos dos poemas no sumário, o que vale a pena ser analisado. As escolhas editoriais de *Pig Brother*, principalmente em contraposição a outra obra oposta complementar publicada no mesmo ano, *até nenhum lugar*, merecem nossa atenção. Em *Pig Brother*, podemos perceber que o título do livro na capa, os títulos dos poemas e o nome do autor/título do livro ao longo das páginas são escritos em caixa alta. Em *até nenhum lugar*, acontece exatamente o oposto: os mesmos elementos citados – com exceção dos títulos dos poemas, pois os textos de *até nenhum lugar* não são intitulados – aparecem em letras minúsculas. Quanto ao sumário, em *até nenhum lugar* ele sequer existe.

Vejamos abaixo uma imagem de comparação entre as obras, mas dessa vez do miolo dos livros:



À esquerda, com os sinais vermelhos: *Pig Brother* (2015).
À direita, com os sinais azuis: *até nenhum lugar* (2015).

Fonte: autoria própria

Dada a diferença de tratamento estético entre os dois livros lançados no mesmo ano e pela mesma editora, e realizando uma análise de *Pig Brother* em diálogo com *até nenhum lugar*, podemos notar que as letras maiúsculas em *Pig Brother* denunciam, do ponto de vista da forma, que o livro será construído a partir de uma noção do grito, do desespero, daquilo que é ruidoso, o que se relaciona com as imagens poéticas de destruição e de terror que podemos ler ao longo dos poemas. Já no livro *até nenhum lugar*, em que podemos ver um tratamento estético das imagens próximo a um estado de contemplação da vida e da natureza, é utilizada uma estratégia tipográfica pautada no uso de letras minúsculas ao longo de toda a obra e em qualquer contexto, o que podemos analisar como algo que pode representar uma ideia de sussurro, de ciclo ou até mesmo de silêncio.

Além disso, as imagens em *até nenhum lugar* são compostas a partir de um enfoque dos eu líricos nas pequenas belezas sutis e cotidianas, numa perspectiva de contemplação da vida e da natureza, sendo a maior parte dos poemas compostos por poucos versos e um olhar delicado para esses elementos naturais aprazíveis, como a manhã, a praia, a lua e a chuva:

tempo sem tempo
na praia deserta
só eu e o vento

ilha do cardoso, 08.01.2010
(Assunção, 2015b, p. 11)

neblina na montanha
até a bananeira
inclina as folhas

e se abandona
mosteiro zen morro da vargem,
07.10.1998
(Assunção, 2015b, p. 21)

tanto caminhar
tantas luas tantos sóis
até nenhum lugar
(Assunção, 2015b, p. 27)

Voltando à obra que é referência do nosso estudo, *Pig Brother*, ao contrário de uma contemplação das belezas sutis da natureza e da realidade, gira em torno de imagens aterradoras, associadas à violência, à carnificina, à sujeira e à degradação da paisagem, sendo a vertigem verborrágica de imagens poéticas, compostas a partir de uma lógica do grotesco, um dos elementos chave para leitura do livro.

Sodré e Paiva (2002), na obra *O império do grotesco*, apresentam doze situações heterogêneas – desde programas da televisão brasileira que mostram misérias e aberrações humanas até o caso de uma mulher rica emergente que faz uma festa para sua cadela de estimação – denominando-as como situações *grotescas*. É certo que, ao causar uma miríade de sentimentos e sensações, o grotesco ainda pode ser observado na sociedade atual, gerando interesse e curiosidade. De acordo com Sodré e Paiva (2002), o elo entre essas situações é o escândalo, o absurdo, o animalesco e o desarmônico, entre outras coisas, como podemos ver abaixo:

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de bathos na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso tida como fenômeno de **desarmonia do gosto** ou *disgusto*, como preferem os estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (Sodré; Paiva, 2002, p. 17).

Conforme os autores, a origem do termo remete à palavra italiana *grotta* (gruta), dado que o termo *grotesco* foi criado no fim do século XV para denominar figuras que representavam uma mistura de humanos, animais e plantas, além de formas desproporcionais, as quais foram encontradas em escavações do Palácio Dourado de Nero e em outras localizações italianas. Apesar desse termo surgir no fim do século XV, é apenas com os românticos que o *grotesco* será alçado à categoria estética, mais especificamente a partir da publicação do prefácio da peça *Cromwell*, de Victor Hugo. No século XX, a questão do grotesco é retomada por duas obras básicas: *O grotesco*, de Wolfgang Kayser, e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, de Bakhtin. De acordo com Leite Jr. (2011), segundo esses dois mais conhecidos e tradicionais textos do século XX sobre o grotesco, essa categoria estética “evoca duas concepções: o grotesco como ora sinistro, estranho, desagradável e um pouco perigoso; ora ridículo e engraçado. Nesse sentido, o grotesco pode ser considerado aquele que provoca tanto o medo quanto o riso, muitas vezes ambos ao mesmo tempo.” (Leite Jr., 2011, p. 17).

A partir da afirmação dos autores citados, podemos pensar o grotesco como uma categoria estética que é transtemporal, ou seja, pode ser notada em objetos culturais e midiáticos até os dias de hoje. Sodré (2016), no texto “Mídia, espetáculo e grotesco”, entende o grotesco como uma estratégia estética para captar públicos periféricos na televisão terceiro-mundista e afirma que é justamente devido ao uso desse recurso que se constituíram as redes nacionais de televisão que são até hoje poderosas em termos de audiência. Assim, Sodré (2016) analisa em

seu trabalho como a televisão brasileira, com o uso estético de um grotesco nada crítico, explora uma representação rebaixada do povo nacional:

No Brasil, a televisão massiva conquistou o seu público popular, explorando uma representação imaginária e rebaixada do povo nacional. De fato, a tevê caracteriza-se desde o início por um imaginário de “praça pública”, exatamente no sentido trabalhado por Bakhtin, isto é, a praça como “feira livre” das expressões diversificadas da cultura popular (melodramas, festas de largo, danças, circo, etc.) ou como lugar de manifestação do espírito dos bairros de uma cidade, com suas pequenas alegrias e violências, grosserias, ditos sarcásticos, onde a exibição dos altos ícones da cultura nacional confronta-se com o que diz respeito ao vulgar ou “baixo”: os costumes e gostos, às vezes exasperados, do populacho. A isso denominamos “estética do grotesco”. [...] No caso específico da tevê em circuito aberto, monstruosa é quase sempre a representação do povo, contrastado com a elite consumidora. Os feios, os disformes, os miseráveis, os discriminados – seres tendencialmente colocados na lata de lixo do esteticamente correto – são exibidos como conformações “dissipativas” da imagem humana. Neles, a periferia pode reconhecer-se, deles, a elite pode distinguir-se: a televisão é o lugar da síntese. (Sodré, 2016, p. 25).

Sobre a utilização do grotesco em *Pig Brother*, vejamos o caso do poema abaixo, presente no Círculo um:

O RUGIDO ESQUIZO DOS MOTORES

O Mendigo Kamaiurá atravessa lentamente a rua
embaixo do Minhocão.
O sinal está fechado para ele.
Buzinas esgoelam, motores rosnam,
vendedores de planos de saúde suam e bufam.
A garganta congestionada
do shopping Paradise
cospe pastilhas de urina
na cara de dois mil clones de Pedro Bial.
Um ônibus atropela uma barata.

Demiurgo bêbado, doente, esfarrapado
e fedendo a merda,
o Mendigo Kamaiurá desenha gestos insanos no ar,
indiferente ao rugido dos automóveis.

Lili Maconha observa a cena pela janela
do Trem Fantasma.
Tatua mais uma cicatriz no antebraço.
Com a gilete afiada do desespero.

(Assunção, 2015, p. 24)

É notória a composição grotesca das imagens poéticas a partir de elementos que remetem aos fluidos e aos dejetos corporais, como aparece em “vendedores de planos de saúde suam”, “garganta congestionada”, “pastilhas de urina” e “fedendo a merda”, além de situações absurdas que causam espanto e ao mesmo tempo riso, como é o caso de “A garganta congestionada/ do shopping Paradise/ cospe pastilhas de urina/ na cara de dois mil clones de Pedro Bial.” Ao compor imagens poéticas inusitadas unindo pastilhas de urina e clones de um famoso jornalista brasileiro de televisão a partir da personificação de um shopping, a sensação do leitor vai do nojo, por causa das pastilhas de urina, ao riso, por causa dos mil clones de Pedro Bial. Assim, ao compor uma imagem poética que satiriza Bial, Ademir Assunção, diferentemente dos meios de comunicação, usa o grotesco a partir de uma perspectiva crítica, realizando o que Sodré (2016, p. 24) diz sobre o uso artístico dessa categoria: “É assim um recurso estético-reflexivo para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível e tragicômico os mecanismos do poder abusivo”. Ao colocar os clones de Pedro Bial numa situação vexatória e bizarra, Ademir subverte a lógica de humilhação que pode ser vista na televisão brasileira, rebaixando não o povo, mas a tevê em si, dado que os clones de Pedro Bial podem indicar metonimicamente os grandes conglomerados comunicacionais.

Além disso, o fato de Lili Maconha estar no Trem Fantasma e tatuar mais uma cicatriz no antebraço também sugere uma cena de mutilação, o que se relacionaria com a deformidade corporal, aspecto esse também englobado pela categoria do grotesco. É importante destacar algo que vai se repetir nos poemas de *Pig Brother*: a personificação de objetos, como é o caso do shopping Paradise, que tem a garganta congestionada e cospe pastilhas de urina. Um outro efeito poético verificado no texto é a sinestesia, pois, no poema, o sentido da visão se entrelaça com elementos que evocam a audição (“buzinas esgoelam”, “motores rosnam”), o olfato (“merda”, “urina”, “suam”), o tato (“cicatriz no antebraço”) e o paladar (“cospe pastilhas de urina”), fazendo com que as imagens poéticas gerem ainda mais impacto na sensibilidade do leitor.

A descrição do Mendigo Kamaiurá como um “Demiurgo bêbado, doente, esfarrapado/ e fedendo a merda” se alinha com a atmosfera grotesca, contribuindo para o imaginário do leitor sobre a mendicância dessa personagem ao passo que também o coloca na categoria do sublime a partir da descrição dele como um demiurgo. Ao mesmo tempo, esses elementos mostram o sofrimento e a desagregação territorial do indígena no espaço citadino, mais especificamente a grande metrópole paulistana (“Minhocão”), tendo em vista tanto a sua descrição de ordem física quanto de seus gestos, como o andar lento e a indiferença aos rugidos dos automóveis.

O grotesco pode ser visto em outros poemas do livro, como é possível conferir abaixo nos trechos de outros poemas:

Refugiados nos bares, odor insuportável de merda,/ urina e carne apodrecida.
(Poema “Tempestade negra sobre a cidade” [Círculo um]. Assunção, 2015, p. 14)

Strippers simulam boquetes/ em sombras de galãs de telenovela/ e cicatrizes
as feridas com uísque barato. (Poema “Carícias na pele de gelo” [Círculo
dois]. Assunção, 2015, p. 34)

Olor de sêmen, sangue e fezes excita narizes de platina (Poema “Curral vip na
ilha de fodas” [Círculo três] Assunção, 2015, p. 52)

Gerentes de bancos masturbam-se com revistas da Nasdaq (Poema “Ondas
tânicas na noite de armistício”, [Círculo quatro] Assunção, 2015, p. 68)

na liturgia matinal: atrizes pornô degoladas (Poema “Calamidade & trapaças
na noite negrume”, [Círculo cinco] Assunção, 2015, p. 94)

três dedos decepados, carícia de mertiolate (Poema “O golpe de misericórdia
seria uma bênção”, [Círculo seis] Assunção, 2015, p. 108)

O sangue se mistura com a urina/ que escorre pela barra da calça (Poema “O
pictograma dos espasmos”, [Círculo sete] Assunção, 2015, p. 128)

4.2 Poesia e jornalismo

Em relação à constituição dos versos, podemos perceber que, ao longo dos textos, os verbos estão predominantemente no presente do indicativo. Vejamos o poema abaixo do Círculo três:

AS MADRUGADAS ESTÃO MAIS FRIAS

Escuro, muito mais escuro
do que o próprio escuro,
o manto das madrugadas se estende sobre as ruas
molhadas pela garoa ácida.
Letreiros de neon piscam para crianças solitárias.
Almas tristes se refugiam
sob a luz avermelhada dos banheiros
— olhos cansados, afagos apressados,
vozes sussurradas entre acenos de adeus
e músicas melancólicas.

Restos de fogueira refletem espectros
na pupila da mendiga quase amortecida.
Cobertores encardidos e caixas de papelão.
Embalagens de aparelhos de TV,
telas de alta definição, vertigem, chamuscas

& ondas de pavor
sob a marquise do Banco do Brasil.

Há anos os jornais repetem as mesmas notícias
— cantilena monótona entoada por um rabino
que não consegue ouvir a própria voz.
A tinta escorre pelas sarjetas.
Fotos desbotadas escoam pelos bueiros.
Legiões de homeless buscam refúgio do frio
nos subterrâneos do metrô.

Lili Maconha remexe o cinzeiro
em busca de uma última bituca.

(Assunção, 2015, p. 50-51)

Como podemos notar, a maioria dos versos são compostos por verbos no presente do indicativo. Esse detalhe, aparentemente banal, indica uma significativa escolha estética: o uso do presente do indicativo sugere o momento da ação e expressa sensações como urgência e imediatismo, ao passo que também traz o leitor para dentro do texto, descrevendo sensações e visões que se relacionam com esse aqui e agora: “estende”, “piscam”, “refugiam”, “refletem”, “repetem”, “escorre”, “escoam”, “buscam”, “remexe”. Os verbos de ação, citados anteriormente, arremessam o leitor para os acontecimentos vertiginosos que são enunciados de dentro do poema, mas também se relacionam a um sentimento de hipertrofia do presente, aspecto esse típico de nosso regime de historicidade, como aponta Hartog (2014) na sua obra seminal *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Para esse autor (2014, p. 14-15), o presentismo pode ser entendido a partir da existência de um presente onipotente e onisciente que se impõe como único horizonte possível da temporalidade contemporânea e que valoriza sobretudo a aceleração e o imediatismo. Então, ele se configura como um horizonte aberto ou fechado, sendo aberto para cada vez mais aceleração e mobilidade e fechado para uma sobrevivência diária de um presente estagnante. Assim, o futuro não é visto como uma promessa, mas como uma ameaça, pois tem um caráter ansiogênico e habita no imaginário dos sujeitos como uma forma e um tempo de catástrofes. De acordo com Hartog (2014, p. 147-149), com um cancelamento do devir, o presente é o único horizonte de tempo, sendo ele inchado e hipertrofiado, de modo que podemos notar, por meio do rápido desenvolvimento e pelas exigências cada vez maiores de uma sociedade de consumo, como os seres humanos e as coisas volem-se cada vez mais rápidos como obsoletos e, conseqüentemente, descartáveis.

No presentismo, o tempo, então, seria composto por uma falta de percepção de futuro, de modo que tudo acontece no presente e se desloca também para um presente estendido.

Portanto, instantaneidade, efemeridade, produtividade, flexibilidade, mobilidade e uma sensação crônica de falta de tempo tornam-se a tônica da nossa sociedade presentista. Em relação à mídia, Hartog (2014, p. 148) diz que ela produz, consome e recicla cada vez mais palavras e imagens, o que gera uma sensação de compressão do tempo, uma vez que a economia midiática do presente não cessa de produzir e de utilizar o acontecimento. Além disso, para Hartog (2014, p. 148), esse tempo também coincide com o desemprego em massa, pois “para o desempregado, um tempo cotidiano, sem projetos possíveis, é um tempo sem futuro. [...] O desemprego contribui fortemente para o confinamento no presente e para um presentismo, agora penoso e desesperado.”. Interessa-nos sobremaneira o que Hartog (2014) diz sobre a mídia e os desempregados, pois isso nos ajuda na análise do poema acima.

Dividido em quatro estrofes, percebemos que, na relação entre sujeito e lugar, existe um sentimento generalizado de desesperança e desencantamento. Na paisagem poética urbana, vemos a presença da mendicância (“na pupila da mendiga quase amortecida.”), da pobreza (“Legiões de homeless buscam refúgio do frio/ nos subterrâneos do metrô”), da relação predatória do homem com a natureza (“molhadas pela garoa ácida”) e da falta de esperança no futuro dentro de uma lógica marcada pela distribuição desigual de recursos. O poema é representativo, pois nele temos elementos que podemos ver atualmente em qualquer grande cidade. A imagem dos letreiros neons piscando para crianças solitárias condensa a sensação de desamparo e desconexão social do futuro e da continuidade da espécie humana, evocada pelas “crianças solitárias”. Os letreiros neons, o qual inferimos ser placas com anúncios publicitários, simbolizam aquilo que brilha e o que importa num sistema como o nosso: o consumidor e o consumo. Cobertores encardidos, caixas de papelão, embalagens de aparelhos de TV, telas de alta definição, letreiros de neon e marquises de banco criam um mosaico de objetos que nos remetem às grandes cidades, ou como diz Hartog (2014, p. 15), a “cidades genéricas”, “onde o presentismo é rei, corroendo o espaço e reduzindo o tempo, ou o expulsando.”. “Cobertores encardidos” e “caixas de papelão”, considerados objetos sem valor, relacionam-se no poema a indivíduos também julgados sem valor, como “mendiga” e “legiões de homeless”. Assim, a maioria desses elementos se relaciona com o imaginário que temos de qualquer grande cidade do mundo contemporâneo.

A miséria humana é figurada no poema não apenas de uma perspectiva material, ao plasmar tipos sociais como “mendiga” e “legiões de homeless”, mas também aparece como uma miséria subjetiva, quando o eu lírico adjetiva as almas com sendo “tristes”, os olhos como “cansados”, os afagos como “apressados” e as músicas como “melancólicas”. A relação entre aceleração e desconexão humana pode ser vista nos versos “afagos apressados,/ vozes

sussurradas entre acenos de adeus / e músicas melancólicas”, de modo que a velocidade dos gestos se relaciona, no poema, com as “almas tristes”. Assim, podemos pensar na questão da tristeza, tematizada no poema de Ademir, a partir de um olhar político. Mark Fisher (2020), na obra *Realismo capitalista*, chama a atenção sobre a relação entre saúde mental e capitalismo neoliberal contemporâneo. Para o autor, o realismo capitalista trata as doenças como se fossem um fato natural como o clima – embora o autor diga que o clima também não é um mero fato natural, mas um efeito político-econômico. Fisher (2020) politiza os transtornos mentais, dizendo que precisamos repensar a atribuição de responsabilidade dos problemas psicológicos unicamente aos indivíduos. Assim, Fisher (2020, p. 37) assevera que a “epidemia de saúde mental” nas sociedades capitalistas “deveria sugerir que, ao invés de ser o único sistema que funciona, o capitalismo é inerentemente disfuncional, e o custo para que ele pareça funcionar é demasiado alto.”. Posto isso, a noção de miséria humana é expandida e, sendo material ou existencial, ela aparece figurada no texto de Ademir, atingindo a todos que de um modo ou de outro tentam buscar algum refúgio na cidade: das “almas tristes” que se refugiam nos banheiros tentando evitar a garoa ácida às “legiões de homeless” que se refugiam no subterrâneo do metrô para evitarem o frio.

Outro dado a ser analisado é a presença, no poema, do que Marc Augé chama de *não-lugares*. De acordo com Augé (2003, p. 73-74), os não-lugares podem ser definidos como espaços que não são relacionais, não são identitários e não são históricos, os quais colocam o indivíduo em contato com outra imagem de si mesmo. Na miríade de exemplos que Augé (2003) cita sobre os não-lugares como pontos de trânsito entre sujeitos e ocupações provisórias – tais como cadeias de hotéis, clubes de férias, campos de refugiados, vias aéreas, ferroviárias, aeroportos, estações de transporte, redes a cabo ou sem fio – o antropólogo nos oferece uma dimensão desses locais que denotam a individualidade solitária, a passagem, o provisório e o efêmero. No caso do poema acima, os espaços de trânsito, como “marquise do Banco do Brasil” e “subterrâneos do metrô”, aparecem ocupados pelos sujeitos em situação de vulnerabilidade social, apontando como os não-lugares, ao se valerem de um largo espaço dentro das nossas realidades urbanas, atuam como indícios da nossa experiência moderna de solidão, aceleração, invisibilidade e não pertencimento. Os sujeitos que aparecem no texto, tratados como despojos, circulam por esses não-lugares alienadamente, como se fossem zumbis.

Podemos, então, relacionar as características de uma sociedade presentista, conforme diz Hartog (2014), com a criação e valorização dos não-lugares, como aponta Augé (2003). Assim, ao usar verbos no presente do indicativo, Ademir nos lembra que as imagens poéticas presentes em *Pig Brother*, livro publicado em 2015, estão acontecendo também agora e não têm

previsão de acabar, uma vez que, como é enunciado no poema, “Há anos os jornais repetem as mesmas notícias”.

Em “As madrugadas estão mais frias”, há uma menção aos jornais. Durante a leitura do livro, percebemos que as alusões ao meio jornalístico e televisivo são recorrentes ao longo dos poemas de *Pig Brother*, como podemos perceber abaixo:

No telejornal matutino a manchete cabulosa: (Poema “O Nigromante no mercado financeiro”. [Círculo um] Assunção, 2015, p. 25)

Os anúncios dos jornais pedem mais gentileza no trânsito. (Poema “Ossos costurados com fio de titânio”. [Círculo dois] Assunção, 2015, p. 33)

Luzes negras giram na Sala de Prazeres Bizarros,/ onde âncoras de telejornais se oferecem em holocausto (Poema “A farra das finanças especulativas”. [Círculo três] Assunção, 2015, p. 62)

— os telejornais noticiam motins (Poema “Pesadelos recorrentes em noites de motim”. [Círculo quatro] Assunção, 2015, p. 75)

Os telejornais anunciam assassinatos em série (Poema “Calamidade & trapças na noite negrume”. [Círculo cinco] Assunção, 2015, p. 95)

A intertextualidade com os jornais é construída no livro de Ademir para além do plano de conteúdo. No plano formal, com exceção dos monólogos interiores de Lili Maconha, observamos uma repetição estrutural de ordem sintática no que se refere à construção das frases poéticas. Do ponto de vista da organização sintática dos versos, é recorrente nos poemas o uso da sintaxe direta, ou seja, tem-se Sujeito + Verbo + Complementos, com adjuntos e advérbios podendo aparecer ou no começo ou no final da oração. Do ponto de vista linguístico, a ordem direta é tida como a mais comum e a mais eficiente para a transmissão de uma mensagem, recurso esse bastante utilizado no meio jornalístico. O emprego da ordenação sintática canônica nos poemas faz com que a estrutura de frases poéticas que vão até o ponto final se assemelhe a manchetes de jornais, de modo que a linguagem do livro nos remeta sintagmaticamente aos usos linguísticos vistos nos veículos de comunicação em geral.

De acordo com Cunha (2010), as manchetes são as grandes responsáveis pela venda de jornais, tendo como função primordial anunciar as notícias e chamar a atenção do leitor. Dentre as características que devem ter, estão: clareza, objetividade, novidade, transmissão do impacto da notícia e o resumo dela, de modo a atrair as pessoas para que adquiram o jornal. As manchetes aparecem não apenas nos jornais impressos ou digitais, mas também nos televisionados, podendo ser enunciadas de modo oral, escrito ou em forma de legenda enquanto

o espectador assiste, como é o caso da Globo News, Record News, CNN e diversos outros canais de notícias. Pedroso (2001, p. 80) afirma que as manchetes são o ponto de passagem ou a mediação dos títulos com o texto, atuando como o lugar em que os efeitos discursivos estão concentrados. Para a autora, a importância da manchete reside no fato dela estabelecer a primeira cumplicidade do jornal com o leitor. Pedroso (2001, p. 81) assevera que “As manchetes são apelativas e atrativas porque a sua mensagem apresenta alto grau de originalidade e de imprevisibilidade, muita surpresa e impacto (ou atração) com palavras que destacam o aspecto mais sugestivo do acontecimento”. Mais especificamente no meio digital, os chamados *clickbait*s se relacionam às manchetes, uma vez que alguns veículos de comunicação usam essa estratégia, por meio de títulos e imagens sensacionalistas e chamativas, para atrair a atenção dos usuários da internet, manipulando-os a clicarem em determinado *link* ou conteúdo.

Os usos sensacionalistas de títulos e manchetes por parte dos meios de comunicação não são recentes e não surgiram nos meios digitais. Esses usos também foram e são importantes para os jornais sensacionalistas ao longo da história da imprensa, como aponta Angrimani (1995), uma vez que quanto mais inusitados se mostrarem do ponto de vista de conteúdo, maiores são as chances de despertarem a curiosidade das pessoas, gerando a aquisição do jornal. Segundo o autor, o sensacionalismo pode ser assim definido:

Sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento. Como o adjetivo indica, trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso. Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. Em casos mais específicos, inexistente a relação com qualquer fato e a “notícia” é elaborada como mero exercício ficcional. [...] a manchete, dentro da estratégia de venda de uma publicação que adotou o gênero sensacionalista, adquire uma importância acentuada. A manchete deve provocar comoção, chocar, despertar a carga pulsional dos leitores. [...] A edição do produto sensacionalista é pouco convencional, escandalosa mesmo. O *fait divers* é seu principal nutriente, mas não é o único. Lendas e crenças populares, personagens olímpicos (da realeza, cinema e TV, principalmente), política, economia, pessoas e animais com deformações, deficiências, também aparecem com igual peso na divisão do noticiário. (Angrimani, 1995, p. 16).

Na citação acima, destacamos dois aspectos: I) a manchete sensacionalista deve comover, chocar e despertar a atenção dos leitores; e II) a notícia sensacionalista extrapola o real e, em casos mais específicos, é elaborada como mero exercício ficcional. Em relação ao primeiro aspecto, é interessante pensar como que as imagens poéticas compostas por Ademir também chocam, comovem e despertam a atenção do leitor pelo seu caráter inusitado e criativo

de aproximar, como diz Paz (2012, p. 104), “realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si.” Já em relação ao segundo aspecto, interessa-nos pensar nesse superdimensionamento do fato por parte dos meios de comunicação, extrapolando a realidade e que, em casos específicos, pode ser pensado como exercício ficcional, uma vez que, quando pensamos em linguagem jornalística, sempre nos vêm a mente uma linguagem referencial, o que pode não acontecer no caso de alguns jornais sensacionalistas.

Outro conceito que merece explicação é o de *fait divers*, termo em francês que significa “fato diverso” e que se relaciona a uma rubrica sob a qual os jornais publicam as notícias de gêneros diversos que ocorrem no mundo. (Angrimani, 1995, p. 25). Mais especificamente, os *fait divers* são notícias que têm apelo ao leitor a partir daquilo que apresentam como um fato curioso, surpreendente, excêntrico e bizarro. Angrimani (1995), citando o *Grande dicionário universal do século XIX* de Pierre Larousse, dá a tônica do tipo de notícia que pode ser um *fait divers*:

Pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes terríveis, suicídios de amor, operários caindo do quinto andar, roubo a mão armada, chuvas torrenciais, tempestades de gafanhotos, naufrágios, incêndios, inundações aventuras divertidas, acontecimentos misteriosos, execuções, casos de hidrofobia, antropofagia, sonambulismo, letargia. Ampla gama de eventos de salvamento e fenômenos da natureza, como bezerros de duas cabeças, sapos de quatro mil anos, gêmeos xifópagos, crianças de três olhos, anões extraordinários. (apud Angrimani, 1995, p. 25).

De acordo com Angrimani (1995, p. 25), os *fait divers* também eram relatados em canções por trovadores populares da Idade Média. Para além desses trovadores medievais, Angrimani (1995) afirma que famosos autores da literatura, como Goethe e Stendhal, poderiam ter se inspirado nesse tipo de notícias para suas criações literárias. Em suma, o *fait divers* abriga o horror, a poesia e o humor na página do jornal. (Angrimani, 1995, p. 28).

Notamos que o procedimento imagético dos poemas de *Pig Brother*, construídos sob o signo daquilo choca, surpreende e escandaliza o leitor, ao mesmo tempo que gera interesse e curiosidade pelos textos, pode ser associado à uma lógica de construção linguística das manchetes de jornais. Ao deslocar um modo de composição linguística dos meios de comunicação para dentro do objeto poético, Ademir expõe o nosso anestesiamiento com aquilo que chamamos de realidade, além de escancarar a insensibilidade do nosso comportamento frente aos absurdos e horrores do mundo. Um exemplo que podemos citar é o genocídio perpetrado por Israel contra os palestinos, que ocorre atualmente na região da Faixa de Gaza. O acesso mundial às informações em tempo real, por meio de notícias, reportagens e

correspondentes internacionais *in loco*, não é o suficiente para que esse conflito de extermínio étnico cesse, nem tampouco para que o mundo se sensibilize. Esse caso apenas revela a nossa indiferença, mesmo com e devido ao jorro informativo diário a que estamos submetidos, mostrando que a lógica veloz, imediata e de bombardeio de informações dos meios de comunicação atua, paradoxalmente, não na tomada de consciência dos sujeitos, mas sim no alheamento e na naturalização dos acontecimentos.

Ao transladar o horror para dentro do texto poético, apropriando-se dele e trabalhando-o esteticamente, poderia haver um processo de desautomatização da consciência e da percepção dos indivíduos, uma vez que os objetos poéticos têm o poder de deslocarem, hiperbolizarem, aproximarem e reordenarem diferentes realidades. Como diz Paz (2012, p. 118-119), o poema não alude à realidade, mas recria-a, fazendo com que o universo deixe de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas e se torne um espaço de comunicação e transformação incessante, com um mesmo sangue que corre em todas as formas.

Partindo dessa chave de leitura, vamos analisar outro poema do Círculo três:

SINFONIA DE BUZINAS NO TRÁFEGO CONGESTIONADO

Cinzeiro abarrotado de bitucas.
Pulmões cada vez mais baleados.
A pele amarelada, os dentes sujos,
os cadeados lacrados.
Os bares estão cheios de promoters suicidas.
Garçons com cara de lata servem coquetéis de cicuta
em taças de cristal negro.
A chuva tóxica não cessa.

O Tubarão Amarelo fez mais vítimas na noite passada.
A imaginação morreu esfaqueada por um golpista
da Bolsa de Valores.

Cardumes de peixes carnívoros
se aproximam da praia de Copacabana.
Aviões lotados desaparecem na turbulência branca.
Sinfonia de buzinas no tráfego congestionado.

Todos os canais de televisão repetem
a mesma imagem:
uma replicante atravessando vitrines,
estilhaços de vidro, rombo no tórax,
sangue artificial manchando as perucas das manequins
e os lançamentos da última Fashion Week.

Lili Maconha não consegue mais sair de casa.
Está trancada por dentro.
Leões de pedra arranham a porta.
Ela olha pela janela e tudo o que vê

são cowboys junkies
fumando sob a luz fraca do poste.

(Assunção, 2015, p. 57-58)

Nesta nossa leitura, vamos considerar a composição não dos versos, mas das frases poéticas – que vão até o ponto final – para mostrarmos como a estrutura delas se assemelha ao que é feito nas manchetes jornalísticas e como poderíamos relacionar o conteúdo ao *fait divers*.

Enunciados como “Garçons com cara de lata servem coquetéis de cicuta em taças de cristal negro.”, “A chuva tóxica não cessa”, “O Tubarão Amarelo fez mais vítimas na noite passada”, “A imaginação morreu esfaqueada por um golpista da Bolsa de Valores.”, “Cardumes de peixes carnívoros se aproximam da praia de Copacabana”, “Aviões lotados desaparecem na turbulência branca” e “Sinfonia de buzinas no tráfego congestionado” mostram-se próximos, enquanto estrutura sintática, daquilo que vemos nos jornais e nos noticiários televisivos. A estrutura em ordem direta, independentemente do campo semântico das palavras, faz com que a mensagem seja lida de modo claro e objetivo. Assim, o texto de Ademir não se configura como hermético ou de difícil compreensão para o leitor do ponto de vista sintático, pois as inversões sintagmáticas não são recursos presentes ao longo dos poemas.

A composição sintática em ordem direta gera um efeito poético cáustico, de modo que a violência do conteúdo dos textos se acentua com a linguagem empregada de modo claro e incisivo. O arranjo linguístico que Ademir imprime nos poemas é cortante e mordaz justamente pelo fato das frases poéticas serem construídas sem desvios sintáticos e sem estratégias de eufemismo. A dureza daquilo que se diz – morte, destruição, poluição, desigualdade social – está intimamente relacionada ao como se diz, ou seja: forma e conteúdo não se separam em *Pig Brother*. Portanto, nada mais apropriado para construir uma paisagem poética violenta, aflitiva e dilacerante do que usar uma linguagem explicitamente crua e sem rodeios. Ademais, o uso desse tipo de recurso direto também denuncia a aridez contextual em que as personagens estão inseridas, de modo que, na construção desses poemas, não existe espaço para a delicadeza e para os afetos. Como é dito em um dos poemas do livro, “Não há epifanias na paisagem de escombros.” (Assunção, 2015, p. 86).

Do ponto de vista do conteúdo, também podemos dizer que a maior parte das composições imagéticas refere-se a assuntos normalmente de interesse dos jornais e noticiários, tais como mortes (“Os bares estão cheios de promotores suicidas.”), notícias sobre comércio e coluna social (“Garçons com cara de lata servem coquetéis de cicuta em taças de cristal negro”), clima (“A chuva tóxica não cessa.”), crimes (“A imaginação morreu esfaqueada por um golpista da Bolsa de Valores.”), acontecimentos em zonas específicas e de interesse turístico (“Cardumes

de peixes carnívoros se aproximam da praia de Copacabana.”), acidentes de avião (“Aviões lotados desaparecem na turbulência branca.”) e informações sobre tráfego (“Sinfonia de buzina no tráfego congestionado.”). Ademir, então, compõe essas imagens de uma perspectiva brutal, vertiginosa e inusitada, como se fossem *fait divers*.

Além disso, Assunção também constrói imagens eloquentes que, ao mesmo tempo que se aproximam, desconstroem as temáticas jornalísticas, como é o caso do crime em que a imaginação morre esfaqueada por um golpista da Bolsa de Valores. No poema, o criminoso (“golpista da Bolsa de Valores”) é uma metonímia das grandes fortunas e da especulação financeira. Esses criminosos, que nunca aparecem nos noticiários da vida real ou que sequer são considerados criminosos, são expostos no poema de Ademir. A vítima, então, é a imaginação personificada, o que pode metaforizar o assassinato, por um sistema político-econômico, da capacidade humana de conceber um rompimento com essa lógica monetária baseada no consumo. Nesse ponto, podemos associar a isso uma das famosas frases de Fisher (2020), também atribuída a pensadores como Jameson: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Essa falta de imaginação coletiva na proposição de um outro modo de sistema de produção mostra como o capitalismo também age para estreitar mental e criativamente toda uma sociedade. Ao colocar o sistema como o criminoso, Ademir exhibe e denuncia a lógica das grandes corporações midiáticas, as quais são grandes empresas e servem a um funcionamento capitalista de produção de informação e de manutenção do *status quo*, aspecto esse observado por autores como Santos (2001).

Também é corrompida, no poema, a figura dos bares como lugares de lazer e diversão, pois eles são apresentados ao leitor como espaços de morte e suicídio, o que ajuda na construção de uma paisagem ainda mais inóspita. Os “cardumes de peixes carnívoros” que invadem a praia de Copacabana, o “Tubarão Amarelo” que fez mais vítimas na noite passada e a “chuva tóxica” que não cessa ocupam o poema como contrapontos de revolta e de vingança da natureza contra a degradação feita pelo homem no espaço compartilhado entre os seres.

Por fim, as informações sobre o tráfego de carros e sua sinfonia de buzinas num trânsito congestionado contribuem para o imaginário de uma paisagem não apenas visual, mas também sonora, a partir de elementos citadinos barulhentos e da presença massiva das máquinas, numa lógica urbana pautada pela velocidade, pelo ruído e pelo stress. Esses elementos atuam como metonímias para a poluição sonora e do ar, além de indicarem problemas urbanos multifacetados que afetam todas as grandes cidades do mundo. A paisagem construída no poema, então, é tensa, ruidosa e claustrofóbica, com uma linguagem dura e mordaz que perturba a visão, o olfato e a audição. Do ponto de vista dos sentidos corporais humanos, os poemas de

Pig Brother são altamente sinestésicos, posto que convocam o leitor a uma experiência poética vertiginosa construída pelo ritmo justaposto de versos e pela concretude das imagens.

Na quarta estrofe, o eu lírico enuncia sobre a imagem repetida por todos os canais de televisão: “uma replicante atravessando vitrines,/ estilhaços de vidros, rombo no tórax,/ sangue artificial manchando as perucas das manequins/ e os lançamentos da última Fashion Week.” Nessa estrofe, podemos perceber uma crítica à reiteração massiva e repetitiva dos conteúdos veiculados pelos meios de comunicação, além de formas de representação imagéticas que, longe de serem criativas, são recorrentes e copiadas. A plasticidade dos versos gera impacto durante a leitura, visto que alude a jornais ou programas televisivos em que são frequentes as cenas explícitas de crimes e de corpos ensanguentados.

Na linguagem explícita de Ademir e na construção de imagens poéticas com uma alta carga gráfica, é apresentada, a partir de uma androide, a naturalização da violência espetacularizada de cada dia – essa com corpos reais, consumida por muitos indivíduos e vista como fonte de lucro para corporações midiáticas. Ao mencionar que a mulher é uma replicante, Ademir traz uma perspectiva de segregação entre aqueles que são considerados humanos e aqueles que são considerados sub-humanos.

É relevante explicarmos o que significa e a que remete a palavra “replicante”, termo usado no poema e que se refere ao filme de ficção científica *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott e baseado no romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick. Na película, os replicantes, criados pela Tyrell Corporation com a finalidade de servirem como escravos em colônias extraterrestres, são androides idênticos aos humanos, mas com capacidades físicas aprimoradas e vida útil reduzida. Depois de não mais aceitarem se submeter às condições degradantes de trabalho e organizarem uma rebelião, os replicantes passam a ser considerados ilegais na Terra, sendo perseguidos por caçadores. O que se pode ver no filme de Scott é um profundo questionamento ético sobre o que é considerado humano e qual é o tratamento dispensado a quem está fora dessa categoria, uma vez que os androides são tratados como aberrações científico-tecnológicas e objetos a serem explorados. A replicante atravessando as vitrines, com a presença de sangue e machucados, denuncia como os veículos midiáticos reiteram imagens associadas à violência e à condescendência com a destruição de determinados corpos para que seja alimentada uma necessidade de satisfação simbólica dos espectadores. Desse modo, ao trazer para dentro do seu livro o diálogo com uma personagem de ficção científica distópica, Ademir trata disso no campo ficcional e se alinha com uma determinada tradição narrativa e fílmica que questiona o *status quo* e as concepções sobre o que é considerado humano.

Importa-nos dizer que a menção a elementos típicos da ficção científica não está presente somente neste poema, aparecendo em outros momentos do livro a menção ao *cyborg* e à própria Tyrell Corporation:

Um androide a menos. Um desespero a menos. (Poema “A vítima olhava fixa o cano do 38” [Círculo três]. Assunção, 2015, p. 49)

Torcidas rivais se digladiam nos estádios,/ com transmissão ao vivo pelas emissoras de TV a cabo/ — sob patrocínio da Tyrell Corporation. (Poema “Novos games no mercado” [Círculo quatro]. Assunção, 2015, p. 70)

Uma loira modelo NX-00, lânguida e louca de haxixe,/ espreguiça-se nos lençóis de seda javanesa,/ treinando novas posições de tantra-ioga/ e repetindo o mantra da moda:/ “pra tudo compre comigo”. (Poema “Bala perdida ao cair da tarde” [Círculo seis]. Assunção, 2015, p. 114)

Olhos de cyborg flagram o sol de estanho (Poema “Caos & Entretenimento” [Círculo sete]. Assunção, 2015, p. 119)

4.3 A paisagem distópica

O trabalho com elementos de ficção científica, como é o caso da presença de replicantes e andróides em *Pig Brother*, e o diálogo explícito com as obras *1984* e *Blade Runner* posicionam o texto poético de Ademir Assunção também numa linha de interação literário-discursiva com a tradição das narrativas especulativas distópicas. Assim, como dissemos em capítulos anteriores, *Pig Brother* pode ser concebida como uma obra poética com um modo de composição *distópico*, o qual se configura esteticamente por meio da tessitura poético-textual da paisagem urbana.

De acordo com Alves (2015, p. 29), quando se pensa contemporaneamente na relação entre homem e paisagem, é impossível evitar a discussão de questões como: o uso predatório dos recursos naturais; as relações de ocupação dos espaços naturais; a urgência de concebermos outros modos de habitar a Terra; e as intervenções humanas no meio ambiente – as quais são resultado de um processo de industrialização massiva. Esses são alguns dos aspectos que tornam a *paisagem* um tema relevante. Alves (2015, p. 29) afirma que essas preocupações interessam a todas as pessoas e campos do conhecimento preocupados com a sobrevivência *do* e *no* mundo.

Partindo para o campo da literatura, as distopias contemporâneas têm se debruçado em pensar não somente cenários fictícios com sociedades colapsadas por sistemas econômicos e políticos totalitários que abolem os direitos humanos e perseguem minorias e dissidentes, mas também em projeções que tratam de devastações ambientais e de um futuro (ou melhor,

presente) eivado de consequências aterradoras advindas da degradação da natureza e da escassez de recursos. Ao utilizar um modo distópico de composição poética em *Pig Brother*, Ademir alinha sua obra com esse gênero literário que está pensando o presente e o futuro da nossa espécie.

Alves (2015, p. 29) também afirma que alguns poetas têm feito questionamentos sobre as relações contemporâneas entre poesia, sociedade e natureza, tais como:

Qual é o lugar da poesia hoje? Como a subjetividade se configura frente a novas demandas de sentido e de novos meios de comunicação? Como se relacionam poesia, natureza e técnica, ultrapassando a tradicional visão romântica idealista? Como se caracteriza o lirismo produzido em sociedades marcadas fortemente pelos vetores aceleração, deslocamento e mercadologização, ainda mais agora com o domínio da tecnologia eletrônica, capaz de expandir, de forma espantosa, estratégias de massificação de comportamentos, numa homogeneização perversa das singularidades? (Alves, 2015, p. 29).

Como podemos ver ao longo do nosso trabalho, Ademir poderia ser inserido nesse rol de escritores que fazem da poesia um lugar privilegiado de reflexão sobre as relações entre sujeito, sociedade e natureza, sobre o potencial destrutivo de um sistema político-econômico pautado na exploração do planeta e na busca por lucros e, claro, sobre os efeitos do estreitamento da imaginação em tempos como os nossos. Tendo em vista o conceito de *paisagem*, que pode ser entendido, com base em Collot (2013), a partir do tripé palavra, sujeito e mundo, e que a paisagem construída por Ademir Assunção em *Pig Brother* se relaciona com um modo distópico, vamos para a análise do poema “O giro do tambor”, presente no Círculo quatro:

O GIRO DO TAMBOR

Ambulâncias gritam blasfêmias e insultos
no tráfego pesado da madrugada.

Bilhões de imagens invisíveis
transportadas em ondas eletromagnéticas
espancam o espaço aéreo da Noite Negrume
— dragões incinerados, moscas carnívoras,
bolhas de loucura.

Espelhos explodem nos banheiros encardidos.
A guarda costeira detém golfinhos suspeitos
para averiguação.

Sombras-hieroglifos se esgueiram pelos becos
entre latas de lixo e paredes descascadas,
corpos descascados, almas descascadas.

A mente é uma tela branca
onde tudo se adere
mas logo se apaga.

Lili Maconha não sabe mais o que sente.
Não sabe mais o que sabe.

Só de calcinha, três carreiras esticadas
no vidro rachado da mesa,
ela olha a imagem da própria pupila, negra,
enquanto gira, displicente,
o tambor do 38.

(Assunção, 2015, p. 77-78)

No poema acima, as ambulâncias gritando, o tráfego pesado da madrugada, as latas de lixo, os banheiros encardidos e as paredes, corpos e almas descascados, contribuem para a composição de uma paisagem urbana decrépita, decadente e arruinada, além de também mostrarem uma intensa atividade noturna. Ao mesmo tempo, as “Bilhões de imagens invisíveis/ transportadas em ondas eletromagnéticas” dão a tônica de um espaço urbano tecnológico, de modo que poluição e tecnologia são dois itens bastante presentes na paisagem citadina de *Pig Brother*, contribuindo para o modo distópico de composição da paisagem.

As ondas eletromagnéticas são utilizadas em diversos meios de comunicação como rádio, televisão, celular, wi-fi e satélites, e as imagens invisíveis, que no poema são citadas como “dragões incinerados”, “moscas carnívoras” e “bolhas de loucura”, podem ser entendidas como os *bytes* e *pixels*, formando um enxame de imagens cibernéticas que são transmitidas entre sistemas de comunicação, esses que também podem ser entendidos, conforme diz Augé (2003), como não-lugares. Nos poemas anteriores, falamos sobre o conceito de não-lugares físicos, que seriam os metrô, os shoppings, as estações de transporte, entre outros. No entanto, de acordo com Marc Augé (2003), os espaços cibernéticos também podem ser considerados não-lugares⁴⁵, pois as tecnologias alteram o espaço-tempo, de modo que favorecem um processo de reconhecimento do outro, mas não de conhecimento. Para Augé (2003), as tecnologias atuam na criação de lugares virtuais e não-antropológicos, uma vez que os espaços cibernéticos promovem uma sensação falsa de interatividade. As “bilhões de imagens invisíveis” que espancam o espaço aéreo da Noite Negrum apresentam uma relação de contrários entre aquilo que se vê, que se faz visível, mas que, ao mesmo tempo, não se vê. A hipérbole das “bilhões de imagens” nos faz pensar sobre o excesso de visibilidade a que estamos

⁴⁵ Marc Augé fala da relação entre tecnologia e não lugares também nessa entrevista concedida ao *El País*: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html

submetidos dia e noite e sobre o tráfego de dados. A cidade, então, é composta não só pelo tráfego urbano, mas também pelo tráfego virtual de dados dos sistemas comunicacionais, esse último sendo um dos principais responsáveis por modificações fundamentais nos processos de produção capitalista e na globalização das cidades, conforme aponta Michel Rochefort (2002) no artigo “Cidades e Globalização”.

Outra relação possível de ser estabelecida é entre a tecnologia e suas consequências nos processos cognitivos humanos, como a memória. No poema, há a metáfora entre a tela branca e a mente, sendo essa tela não a analógica, da pintura, mas a dos dispositivos eletrônicos. Nesse caso, a mente, dentro da lógica intratextual de *Pig Brother*, é apresentada sob a perspectiva da hiperestimulação, da velocidade e da efemeridade, aspectos esses que impactam na recepção e no processamento cognitivo da memória. Assim, se tudo se adere, mas logo se apaga, temos no livro *Pig Brother* o desaparecimento daquilo que pode ser lembrado, recordado, havendo somente a novidade e o agora. Sendo a memória um agenciamento do passado, isso se relaciona formalmente com os poemas do livro (com exceção dos monólogos), em que vemos, na composição dos versos, o uso majoritário do tempo verbal presente.

A menção ao esfacelamento ou ao desaparecimento da memória também se faz presente em outros poemas do livro. Em “Ossos costurados com fio de titânio”, uma das estrofes se relaciona justamente a isso: “Almas sem futuro. Corpos sem passado./ A memória é um chip/ destruído pela avalanche das imagens destituídas de sentido.” (Assunção, 2015, p. 33). Se a memória é imprescindível para o campo da arte e substancial para a experiência coletiva, pois o indivíduo isolado não forma lembranças, a destruição da capacidade da memória também indica a impossibilidade da convivência social, da construção de subjetividade e do fazer artístico-literário. Nesse ponto, podemos associar o fato de Lili Maconha não saber mais o que sente nem o que sabe a esse arruinamento da memória, algo que pode ser visto monólogo interior de Lili Maconha que está também no Círculo quatro: “Não tenho imagem,/ não tenho palavras,/ não tenho lágrimas,/ mas ainda tenho algo: medo./ E alguns fragmentos de memória.” (Assunção, 2015, p. 81).

Assim como o poema acima nos remete à noite (“no tráfego pesado da madrugada”), a maioria dos textos de *Pig Brother* também evoca paisagens noturnas. Segundo Alvarez (1996), a noite carrega em si um imaginário daquilo que é sinistro, misterioso e perigoso, como os fantasmas, as assombrações e a própria morte. Isso fica perceptível se tomarmos como exemplo a maioria dos filmes de terror. Nesse aspecto, essas entidades sombrias podem ser vistas no quarto parágrafo, em que as “Sombras-hieroglifos se esgueiram pelos becos/ entre latas de lixo e paredes descascadas,/ corpos descascados, almas descascadas.”. Ao ser evocada a relação

entre almas e sombras, é construída uma perspectiva fantasmagórica dessa paisagem, onde habitam também seres sobrenaturais.

Esse apontamento de Alvarez (1996) sobre a noite nos lembra de que esse também é o período associado a tipos sociais marginalizados ou ao crime, o que aparece com frequência na obra de Ademir, seja por meio de personagens terríveis que parecem de HQs, seja pelos lugares citados ou seja pelos tipos sociais como mendigos, prostitutas e afins. No caso desse poema, nas duas últimas estrofes temos uma cena de Lili Maconha em que a personagem está seminua (“só de calcinha”), anestesiada (“não sabe mais o que sente./ não sabe mais o que sabe.”), usando cocaína (“três carreiras esticadas/ no vidro rachado da mesa”) e girando o tambor de um revólver (“enquanto gira, displicente,/ o tambor do 38.”). Ressaltamos que a menção a todo tipo de drogas (legais, ilegais e farmacológicas) – como álcool, cigarro, maconha, cocaína, crack, Rivotril – é bastante comum ao longo da obra.

Além disso, há também a personificação da noite em “Noite Negrume”, o que contribui para a composição de uma atmosfera crivada de melancolia, violência e terror que nos lembra Gotham City, cidade das HQs do *Batman*. Gotham City é uma cidade fictícia bem famosa no mundo dos quadrinhos e se caracteriza como um lugar cinza, poluído e industrial que, ao longo da narrativa sequencial, é construída sob a perspectiva da noite, uma vez que é esse o momento em que os criminosos e o Batman agem. Ademais, Gotham é uma cidade tomada por altos índices de criminalidade e corrupção, atuando como uma espécie de metáfora das grandes metrópoles. A nossa menção a Gotham City e a associação com as grandes metrópoles não é fortuita. No poema “Tempestade negra sobre a cidade”, Ademir referencia tanto a metrópole São Paulo: “Uma cortina pesada de gelo escuro sufoca São Paulo,/ estrangula as montanhas da Cantareira,/ dispara rajadas de chuva ácida.” (Assunção, 2015, p. 14) quanto um verso da música “Gotham City” (1969), de José Carlos Capinan e Jards Macalé: “Há um morcego psicopata na Porta Principal.” (Assunção, 2015, p. 15).⁴⁶

⁴⁶ Este verso de *Pig Brother* é uma referência a “Cuidado! Há um morcego na porta principal”, da música “Gotham City”, de Jards Macalé e José Carlos Capinan, apresentada pela primeira vez no IV Festival Internacional da Canção realizado pela TV Globo em 1969. De acordo com Jards Macalé, na ocasião, a apresentação no festival foi um fracasso, rendendo vaias de pé por parte do público. Em entrevista à Revista Sonora, da Unicamp (https://www.iar.unicamp.br/wp-content/uploads/2021/07/V8_ED14_A8_movimentobarcos.pdf), o compositor Capinan diz sobre a questão da receptividade das histórias em quadrinhos por Macalé e como se deu a composição da canção com o parceiro: “Nós fizemos juntos “Gotham City”, eu a letra, ele a música, seguindo aquela ideia das histórias em quadrinhos, que ele gosta. Se eu bem me lembro, a letra ficou pronta antes da música. Interessante, pois já naquela época tinham grupos receptivos para esse tipo de linguagem.” A fala de Capinan já nos mostra duas coisas: o antigo preconceito com as HQs por parte do público em geral na época do lançamento da canção e a abertura de alguns artistas para esse tipo de linguagem artística. Na página de Jards Macalé no *facebook* (<https://www.facebook.com/photo?fbid=735085701410681&set=pcb.735085721410679>), há o trecho de uma fala de Capinan ao jornal *O Estado de São Paulo* em que o compositor diz: “Ele (Jards) tenta dizer às pessoas que as

Ao associar São Paulo, cidade real, a Gotham City, cidade fictícia do Batman e da música de Macalé e Capinan, Ademir parte de um agrupamento de cidades na composição de uma paisagem urbana que não se esgota como mera representação do real. Em *Pig Brother*, conforme dissemos, há elementos que se referem tanto a cidades reais, como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, quanto a lugares fictícios, como Gotham City. Em dois poemas do livro – “Ondas tântricas na noite de armistício” e “Bomba no trem fantasma”, há, inclusive menções mais generalizadas às chamadas “cidades do Ocidente”: “Apenas sexo e crime fazem vibrar as cidades do Ocidente.” (Assunção, 2015, p. 68) e “Chuva de meteoritos sobre as cidades do Ocidente.” (Assunção, 2015, p. 105).

Esse modo de composição de *Pig Brother* estabelece uma estética estilizada de composição do espaço urbano a partir do uso de fragmentos de diferentes cidades dentro dos poemas, constituindo um mosaico poético. Ao mesmo tempo, esse recurso utilizado por Ademir mostra como o espaço citadino mundial tende à homogeneidade, efeito esse que atinge principalmente as grandes cidades devido ao fenômeno de globalização, imputado por um sistema político econômico capitalista e pelo desenvolvimento das técnicas de informação no século XX. Milton Santos (2001, p. 23), na obra *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*, define a globalização como o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista. Santos (2001) destaca que, no século XX, as técnicas informacionais tiveram grande protagonismo no processo de globalização, uma vez que elas permitiram um alcance total e global, além de uma ligação entre vários territórios simultaneamente. O impacto disso residiria no fato de que é a primeira vez que um conjunto de técnicas envolveria todo o planeta, fazendo com que globalmente se sinta instantaneamente a sua presença.

Santos (2001) critica a globalização, afirmando que, do modo como acontece, ela se impõe como uma fábrica de perversidades ao acentuar problemas de desigualdade social, como o desemprego, a fome, a falta de moradia, além de males espirituais, como o egoísmo, o cinismo e a corrupção. Além disso, a globalização atual atuaria na eliminação de aspectos como a sociodiversidade e a própria biodiversidade, dado que a tirania do dinheiro e da informação são os pilares da produção histórica do atual capitalismo globalizado, contribuindo para a aceleração de processos hegemônicos e interferindo nas relações pessoais e interpessoais. Dentre as perversidades que são amplificadas por essa lógica globalizada capitalista, Santos

estruturas que são tão reais para a gente podem de repente virem a ser quadrinhos com histórias de Batman e Robin. O cotidiano vai solapando a sensibilidade de todos.”.

(2001, p. 40-41) destaca a competitividade, a sensação de desamparo dos sujeitos, o retrocesso das noções de solidariedade, a ampliação da pobreza e o papel político das empresas na regulação da vida social.

Apesar de termos um mosaico de cidades no livro de Ademir, é São Paulo a grande protagonista na composição da paisagem urbana de *Pig Brother*. Entre cidades fictícias e reais referenciadas no poema, São Paulo aparece como aquela que mais é mencionada no livro de Ademir. Das referências que conseguimos captar, há mais de quarenta menções a lugares de São Paulo, alguns aparecendo até mais de uma vez. Os lugares paulistanos citados referem-se principalmente à região central e adjacências, tais como: Barra Funda, Avenida Paulista, Sala São Paulo, Ipiranga com a São João, Santa Cecília, Estação da Luz, Baixo Glicério, Praça Roosevelt, Praça do Patriarca, Viaduto do Chá, Pátio do Colégio, Rua do Triunfo, entre outros. Dentre as cidades, São Paulo ser aquela urbe com maior projeção em *Pig Brother* pode se relacionar ao fato de ela ser considerada a maior cidade brasileira e uma das mais importantes do mundo, devido a sua relevância econômica e industrial na América Latina. Justamente por ser uma das maiores metrópoles do mundo, os problemas sociais de São Paulo também são amplificados: a capital paulista tem como uma de suas marcas a forte desigualdade social e de renda.

Além disso, o protagonismo de São Paulo em *Pig Brother* também é devido à experiência urbana empírica de Ademir, dado que é a cidade onde o autor passou grande parte de sua vida, vivendo até hoje e atuando como escritor e jornalista. Em entrevista à Revista Zunái⁴⁷, Ademir Assunção diz que, para a escrita do livro, adotou alguns procedimentos, sendo dois deles assistir a filmes de ficção científica e caminhar diversas vezes por bairros periféricos de São Paulo e pelas proximidades da Cracolândia, observando tudo que fosse possível. Esses dois procedimentos que Ademir disse realizar para confeccionar *Pig Brother* nos mostra, ao menos, dois aspectos: I) as relações entre ficção científica, mais especificamente as distopias, e paisagem urbana com que Ademir interage em São Paulo; e II) as relações entre o ato de caminhar e a produção artística, sendo a caminhada um modo de fricção com o mundo pela via dos sentidos. Assim, podemos pensar que a criação de *Pig Brother* tem profundos laços com a experiência do artista/sujeito e com a consequente artialização da paisagem percebida pelo poeta.

Na relação entre distopia e paisagem, a experiência estética de assistir filmes de ficção científica se amalgamam com a experiência citadina empírica, em que o poeta diz andar

⁴⁷ Disponível em: <https://zunai.com.br/post/177154756313/general-mand%C3%ADbula-ataca-gotham-city-a-poesia-de>

especificamente por bairros periféricos de São Paulo e pela região da Cracolândia. Realmente, como dissemos, nos topônimos do livro que se referem à capital paulistana, a grande maioria deles está localizado referencialmente no centro da cidade e adjacências. Assim, o fato de Ademir buscar ou selecionar determinadas paisagens e determinados objetos artísticos para a confecção de *Pig Brother* mostra que, na visão poética construída pelo autor, estão calcadas as suas experiências sensíveis a partir de uma relação profunda e atenta com o seu entorno. Então, palavra e a poesia são entendidas por Ademir como o espaço privilegiado para elaboração literária daquilo que é experienciado por ele, sendo o poema concebido como um recinto de movimentos de reencantamento, remodelamento e transfiguração do mundo. Masé Lemos (2010, p. 178) no seu texto “Pelas ravinas sinuosas: paisagens na poesia brasileira contemporânea”, recorda-nos o que Baudelaire escreve em *Do vinho e do haxixe*, dizendo que o autor francês descreve o trabalho do poeta como o trabalho do trapeiro, o qual recolhe os restos produzidos pela grande cidade como um cão que procura sua comida, catalogando e colecionando aquilo que vê ou fareja. É por esse meio que o poeta privilegiaria as coisas por elas mesmas: sendo aberto a tudo que acontece no mundo e elaborando um território próprio a partir daquilo que recolhe. No caso de Ademir, durante seu processo de coleta e de farejamento das coisas do mundo, ele não considera apenas aquilo que vê na cidade empírica, mas também o que se apresenta enquanto obras de arte, como é o caso dos filmes.

Sobre o ato de caminhar e a produção de *Pig Brother*, citamos novamente Baudelaire, agora abordando a figura do *flâneur*, ou seja, aquele que experimenta a cidade a partir da caminhada. Como diz Benjamin (1994), a rua é a moradia para o *flâneur*, pois é na cidade que ele tem acesso a uma diversidade de pessoas, situações e coisas em geral que podem servir como mote e reflexão para seu processo criativo. Ao alinhar caminhada, observação e criação poética, Ademir retoma o procedimento da *flaneurie* e se insere na tradição da poesia moderna que percebe a cidade como o lugar em que a existência do homem moderno se dá, o que impacta não só a sua vida material como também a mental. Se considerarmos o urbano como um texto, a cidade para o *flâneur*, então, se apresentaria como paisagem, ou seja, como esse entroncamento entre o sujeito, a palavra e o mundo. Além disso, ao estar entreposto nessa tradição poética que tem a cidade moderna como protagonista, podemos pensar *Pig Brother* em relação a outras obras que tratam da cidade de São Paulo, como é o caso da *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, e *Paranoia*, de Roberto Piva.

No entanto, é importante salientar: a capital paulistana observada por Ademir é dessemelhante da São Paulo observada por Mário e Piva. A capital paulistana do começo do século XX, observada por Mário, é aquela que está deixando de ser uma província para se

transformar numa grande cidade. Assim, o modernista nos apresenta uma face contraditória entre construção do novo e ruína, poder e opressão e tradição caipira e modernidade capitalista, mas ainda se vê entusiasmado com uma perspectiva de progresso urbano. No que se refere a São Paulo observada por Piva na década de 60, a capital já é considerada uma metrópole e se mostra fragmentária e opressora, pois Piva constrói nas suas imagens poéticas não o ambiente rico, próspero e industrial, mas sim a cidade como o espaço dos crimes, das drogas, dos sujeitos dissidentes e de tudo (e todos) que está margem, utilizando um modo de composição delirante para compor os poemas. Ademir, estando no século XXI, já escreve sobre São Paulo vendo-a como uma megalópole densamente povoada, de difícil delimitação espacial e sedimentada sob uma ordem de avançados sistemas de transporte e comunicação. Essa cidade globalizada e contraditória é enxergada, por Ademir, a partir de uma perspectiva de preocupação com o presente e com o futuro, uma vez que sofisticados sistemas técnico-científico-comunicacionais se fundem com o sistema financeiro na produção de uma sociedade em que os problemas sociais se intensificam cada vez mais. Isso fica evidente na relação entre a paisagem observada por Assunção e, depois, transfigurada em *Pig Brother*, a qual é crivada de violência, pobreza, tecnologia, desigualdade, velocidade, massificação e degradação ambiental. Além disso, quando Ademir constrói a paisagem urbana de *Pig Brother* não como sendo apenas São Paulo, mas como um mosaico fictício de várias cidades, o poeta sinaliza o esgarçamento de fronteiras territoriais e distâncias espaciais que podem ser vistas nas grandes cidades do mundo, dando a ver como essa configuração do espaço-tempo, baseada numa lógica globalizada, difere-se do que foi visto em grande parte do século XX. Além disso, aparecem, na obra de Ademir, novas apreensões e ansiedades sociais relacionadas com a experiência do século XXI, tais como a degradação ambiental, o esgotamento de recursos naturais e demais impactos ecológicos gerados por ações antrópicas, além das consequências disso para a sobrevivência e a continuidade da nossa espécie e do planeta.

A partir do exposto acima, vejamos os poemas “Pupila negra no espelho do cine pornô”, presente no Círculo cinco, e “Lenda urbana”, presente no Círculo seis:

PUPILA NEGRA NO ESPELHO DO CINE PORNÔ

As paredes do apartamento estão rachadas,
ranhuras fundas na pele de amianto,
cicatrices que não fecham,
hematomas azulados e marcas de agulhas
por todo o braço.

Cortinas em farrapos acenam para a brisa seca.

Restos de pizza, seringas descartáveis
e ratos em fuga
obstruem a passagem das horas.
Vagões de metrô se atiram em alta velocidade
rumo aos abismos da Penha.
O sol é uma grande cabeça vermelha,
arrastada pela enxurrada
que açoita as pilastras do Minhocão.

A Noite Drogada se contorce como uma loba
atingida por estilhaços de lâmpadas fosforescentes.
Mister Morfina consulta o relógio de pulso,
cujos ponteiros não se movimentam:
apenas um velho hábito
que ainda desperta sorrisos de escárnio.

Lili Maconha contempla a própria pupila negra
no espelho do cine pornô.

O jogo de cartas do Trapaceiro Divino
não sinaliza nenhuma abertura de portas.

Não há epifanias
na paisagem de escombros.

(Assunção, 2015, p. 85-86)

LENDA URBANA

Sombra Vermelha perseguia lenhadores
no coração da floresta.
Mas o coração da floresta parou.
Não há mais lenhadores.
Não há mais árvores.

Sombra Vermelha teve a pele coberta
por grossas escamas de petróleo.

Lili Maconha escuta vozes na secretária eletrônica,
vindas de muito longe.
As cortinas esfarrapadas tremulam levemente
ante a paisagem de escombros.

Cavalos de névoa são vistos trotando na Praça da Sé,
depois que o sino badala
as últimas blasfêmias da noite
e o breu desaba sobre o chafariz de água suja.

As paredes dos manicômios sangram óleo de caminhão.

(Assunção, 2015, p. 106)

No poema, “Pupila negra no espelho do cine pornô”, a cidade de São Paulo é evocada pelos topônimos “Penha”, localizada na parte leste de São Paulo e considerada uma das regiões mais antigas de São Paulo, e “Minhocão”, via asfaltada de 3,6 km que liga o centro de São Paulo às zonas leste e oeste da capital, tendo sido responsável pela degradação da paisagem urbana do local, ao privilegiar a mobilidade dos carros pela via elevada, em detrimento da vida social no nível do chão. Nos versos “Vagões de metrô se atiram em alta velocidade/ rumo aos abismos da Penha./ O sol é uma grande cabeça vermelha,/ arrastada pela enxurrada/ que açoita as pilastras do Minhocão.”, a situação em que o metrô se atira em alta velocidade, por meio da personificação da máquina metroviária, apresenta-nos um aparato tecnológico senciente que, num ato de violência, tem uma atitude suicida. Na alta velocidade dos metrôs, também figura não apenas a rapidez que o meio de transporte pode alcançar, mas o característico ritmo acelerado de vida existente nas grandes cidades. A pressa e a sensação de urgência se relacionam aos meios de transporte, os quais precisam ser eficientes e céleres, e a uma lógica econômica e de trabalho que compreende o tempo como dinheiro. Aliás, a metáfora *tempo é dinheiro*, bastante conhecida, denuncia um modo capitalista de conceber e habitar o mundo, pois se o tempo é o tecido da nossa vida, segundo afirma Antonio Candido, quando tomamos o tempo como valor pecuniário estamos fadados a ter uma existência subjugada ao utilitarismo, ao lucro e à exploração do nosso corpo por um sistema político-financeiro.

Sendo o tempo uma preocupação social que pode ser percebida ao longo dos poemas de *Pig Brother*, essa questão se apresenta ora como a passagem das horas, que está obstruída, ora como clima, na imagem “brisa seca”, conforme pode ser visto na segunda estrofe: “Cortinas em farrapos acenam para a brisa seca./ Restos de pizza, seringas descartáveis/ e ratos em fuga/ obstruem a passagem das horas.”.

Na terceira estrofe, o tempo é metaforizado pelo relógio, medidor temporal cronológico que baliza todas as ações sociais: “Mister Morfina consulta o relógio de pulso,/ cujos ponteiros não se movimentam:/ apenas um velho hábito/ que ainda desperta sorrisos de escárnio.” Quando Mister Morfina consulta um relógio cujos ponteiros não se movimentam, a lógica temporal em que as personagens de *Pig Brother* estão inseridas é apresentada de modo diferente da lógica cronológica que rege a realidade. Ao plasmar a consulta do relógio como um velho hábito que gera escárnio, Mister Morfina faz uma ponte entre o passado e um presente que não acaba, uma vez que olhamos no relógio como forma de sabermos o período transcorrido. Assim, o tempo hipertrofiado, de que fala Hartog (2014), é metaforizado a partir da ação de Mister Morfina.

Sobre o tempo do porvir, podemos notar a relação entre vidência e futuro nos dois versos da penúltima estrofe (“O jogo de cartas do Trapaceiro Divino/ não sinaliza nenhuma abertura

de portas.”) e nos dois versos da última estrofe (“Não há epifanias/ na paisagem de escombros.”). Nesses quatro versos, a possibilidade de futuro é pensada a partir do jogo de cartas, o qual indica a impossibilidade de abertura de portas e de epifanias numa paisagem de escombros. Nesse caso, o Trapaceiro Divino pode ser entendido como uma personagem vidente, uma espécie de *trickster* mitológico, capaz de enxergar, por meio do jogo de cartas, para além daquilo que personagens como Mister Morfina podem ver. A abertura de portas, nesse caso, pode nos remeter às portas da percepção do texto de William Blake, *O casamento do céu e do inferno*, em que o poeta inglês escreve que se as portas da percepção fossem purificadas, cada coisa se revelaria ao homem como é, Infinita. Assim, se as portas da percepção estão fechadas, nossa consciência é limitada, juntamente com a linguagem. Quando o Trapaceiro Divino vê sinalizada nas cartas a não abertura das portas, podemos vislumbrar em *Pig Brother* o horizonte presente e futuro de estreitamento mental e existencial que circunda as personagens. Além disso, a existência de epifanias – podendo ser entendida como manifestação de iluminação da consciência ou até mesmo como uma ação criativa – é impossibilitada por uma paisagem de escombros. No caso do poema, a especificação do adjetivo “escombros” é importante, pois associa a impossibilidade da expansão de consciência não a todas as paisagens, mas a essa específica em que os personagens estão inseridos, a “de escombros”, composta por violência, ruína e lixo.

A violência e a velocidade também são impressas nas imagens poéticas que se relacionam à força da natureza, conforme pode ser visto nos versos “O sol é uma grande cabeça vermelha,/ arrastada pela enxurrada/ que açoita as pilastras do Minhocão.” Na paisagem paulistana, figurada pelo Minhocão, há uma cena que nos remete às enchentes que são vividas pelas grandes cidades. Como é sabido, as enchentes são fenômenos naturais de aumento do volume de água dos rios, mas que se agravam nos espaços urbanos ao redor do mundo por causa de ações antrópicas como permeabilização do solo, desmatamento e descarte incorreto do lixo. Assim, a metáfora do sol como uma grande cabeça arrastada pela enxurrada e a metáfora da enchente açoitando as pilastras geram uma imagem da natureza devolvendo para o espaço construído do homem moderno toda a violência com que é tratada. O Minhocão poderia ser entendido como a metonímia não só da cidade, mas da ação humana nesse espaço concreto (e de concreto).

Enquanto espaço arquitetônico, destacamos também a presença do apartamento, na primeira estrofe. A palavra apartamento já carrega a noção de algo separado, que promove a desagregação social. Na live “Saíam desse pesadelo de concreto!”, realizada em dezembro de 2021 e com mediação de Wellington Cançado, Ailton Krenak faz duras críticas a como as

cidades são construídas e concebidas, dizendo que elas podem ser entendidas como ruínas florestais, pois onde existe uma cidade já existiu antes uma floresta.

Ademais, Krenak (2022), especificamente quando fala sobre os apartamentos, ressalta que as cidades ocidentais são escandalosas, imorais e antiecológicas, favorecendo a destruição de rios, de matas, de montanhas e de um senso de comunidade humana, como pode ser visto no seguinte trecho:

Essa cidade que empilha as pessoas umas em cima das outras, numa caixa de concreto, em 20, 30 andares, para dar descarga uma em cima da outra, pensem bem no significado, digamos, energético, disso. Você está no 32º andar e dá descarga em cima de 30 apartamentos: daqui até o esgoto, será que isso não implica depois em uma relação social? Como é que são nossos afetos se só damos descarga em cima do outro, literalmente? Se você mora num quadrado de concreto ao lado de outro, sai e pega um elevador, desce e nunca vê a cara daquele sujeito que mora ali do nosso lado? Apesar de que alguns desses caras, realmente, ninguém queria ver nunca, mas quando escapam desse quadradinho, constituem condomínios que são verdadeiros bunkers. Os blocos de ferro e cimento e os bunkers dialogam, são a mesma episteme, a mesma gramática, e instituem um tipo de sociedade, uma sociedade de exclusão. Aquela ideia de que a cidade promove o convívio, a 222 sociabilidade, a cooperação entre as pessoas – só se for em alguma cidade há 2 mil anos porque, na cidade do século 20 e 21, as pessoas se escondem umas das outras em paredes de concreto, vão ao teatro, eventualmente, vão a um evento público, visitam um museu, uma galeria, mas, fora desses lugares, na maior parte do tempo as pessoas estão protegidas dentro dos seus carros blindados, escondidas em alguma gaiola, em separação radical uma da outra, inclusive do ponto de vista social. É por isso que temos favela e centro, periferia e centro. Grandes cidades como São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, se você olhar do céu, olhar com um drone, você vai ver um retalho de condições de vida das pessoas, onde tem gente vivendo, literalmente, no esgoto e outros vivendo no 32º andar de um prédio de 6 milhões de reais o andar, ou 10 milhões. É escandaloso, é imoral e é antiecológico. Então, eu poderia dizer que as nossas cidades são escandalosas, imorais e antiecológicas. (Krenak, 2022, p. 221-222).

Perguntado sobre como vê o tempo das cidades, o qual está sempre alinhado ao tempo do relógio e do consumo, Ailton Krenak (2022, p. 223) assevera que, com essa intensa aceleração temporal, “estamos produzindo distopia”. Na fala do intelectual indígena, a configuração arquitetônica urbana se relaciona intrinsecamente com a lógica cronológica, mostrando que espaço-tempo se constituem como dimensões atreladas:

Estamos produzindo distopia, essa aceleração do tempo dentro da cidade pode ser percebida nessa espécie de condensação do urbano. Basta imaginar que, para alguém poder estar nesse lugar, ele é calculado por metro quadrado. O sujeito, para estar lá, paga por metro quadrado, estabelecendo uma relação espaço-tempo que começa a contar também em uma espécie de relógio da sua vida, porque é claro que um homem de 70 anos, se não acumulou poupança durante a vida, não vai poder estar lá. Quem vai estar lá é um jovem que está

vendendo a vida dele, seu tempo, ganhando uma grana legal que permite a ele morar naquele metro quadrado, e o relógio vai contando até uma hora em que vão dizer: “Cospe esse cara daí! Troca de cara!” – aí põem outro em seu lugar. (Krenak, 2022, p. 223).

Portanto, essa fala de Krenak nos interessa não só por conectar o espaço-tempo urbano contemporâneo à distopia, mas também porque acreditamos que a paisagem urbana distópica construída por Ademir em *Pig Brother* dialoga com essa visão de Krenak. Ademir Assunção, assim como Ailton Krenak, insere-se numa constelação de intelectuais que mostram em suas obras a necessidade de pensarmos outros modos de habitar a Terra. A apreensão em relação ao futuro da humanidade e do planeta aparece, então, plasmada nos discursos de ambos os escritores.

Ademais, Ailton Krenak, tanto no texto que citamos acima quanto em suas outras produções, frisa como as populações indígenas agem como guardiãs da floresta e da biodiversidade e o quanto têm a ensinar aos brancos sobre formas mais sensíveis e integradas de se viver neste planeta.

Os dois poemas acima, “Pupila negra no espelho do cine pornô” e “Lenda urbana”, retomam a expressão “paisagem de escombros” e o ambiente em que Lili Maconha está, com as cortinas esfarrapadas. Em *Pig Brother*, os termos *paisagem/paisagens* aparecem algumas vezes ao longo do livro. No entanto, entre todas as menções aos termos *paisagem/paisagens*, a repetição de um determinado adjetivo associado a essas palavras ocorre apenas em relação ao vocábulo “escombros”:

PAISAGEM CRIVADA DE BALAS

“Estamos tornando a **paisagem** inabitável,/ não levem a mal,/ é apenas nosso fluxo de consciência poética”/ — pensa Black Ice,/ o indicador rodopiando os cubos de gelo/ no copo de uísque. (Assunção, 2015, p. 20, grifo nosso)

orgia de signos, alquimia verbal,/ transes migratórios/ e **paisagens** lisérgicas. (Assunção, 2015, p. 22, grifo nosso)

A **paisagem** enlouquece. (Assunção, 2015, p. 26, grifo nosso)

PAISAGEM DE ACASOS

Não há ofensas pessoais nem gestos passionais/ nos dados lançados ao acaso/ no fundo de um naufrágio./ Apenas uma **paisagem** em frenético movimento/ e árvores imóveis ante a falta de vento. (Assunção, 2015, p. 54 e 55, grifo nosso)

Nuvens negras sequestram **paisagens** em chamas/ na Noite Drogada. (Assunção, 2015, p. 59, grifo nosso)

uma onda oscilante que desfoca a **paisagem**, (Assunção, 2015, p. 74, grifo nosso)

Não há epifanias/ na **paisagem** de escombros. (Assunção, 2015, p. 86, grifo nosso)

Restam apenas as ondas eletromagnéticas dos celulares/ e dos transmissores de TV/ na paisagem **desolada**. (Assunção, 2015, p. 105, grifo nosso)

As cortinas esfarrapadas tremulam levemente/ ante a **paisagem** de escombros. (Assunção, 2015, p. 106, grifo nosso)

Para nós, a imagem “paisagem de escombros” é bastante eficiente e fundamental para pensar a composição dessa paisagem poética construída em *Pig Brother*, pois evoca o sentido de restos e ruínas daquilo que um dia foi uma construção humana, isto é, são os fragmentos daquilo que não pode ser visto mais na sua inteireza e que só existe desintegradamente entulhado, aos pedaços. Os escombros, assim, podem se referir, no caso de *Pig Brother*, a tudo que constitui a paisagem distópica do livro e que é visto como um resto fragmentário e destruído: cidade, natureza, sociedade e sujeitos.

No poema “Lenda urbana”, presente no Círculo seis, a degradação ambiental severa é enunciada já na primeira estrofe: “Sombra Vermelha” costumava perseguir lenhadores no coração da floresta, mas o coração da floresta parou, não havendo mais nem lenhadores, nem árvores. No mesmo poema, a inexistência das árvores, na primeira estrofe, e a água suja que sai do chafariz, na penúltima estrofe, são aproximadas na tessitura textual, mostrando-nos como a destruição das florestas pode impactar o ambiente urbano, de modo que todos os espaços estão interconectados. A relação entre floresta e cidade, vista no poema de *Pig Brother*, lembra-nos do que aconteceu em anos anteriores, em que o volume de queimadas na Amazônia foi tão grande que a nuvem de fumaça chegou até São Paulo.⁴⁸

Na relação entre floresta e Sombra Vermelha, podemos associar essa personagem a um espírito protetor da natureza. Mais especificamente, o fato de ser uma Sombra Vermelha pode nos remeter a um espírito indígena, uma vez que temos na umbanda a presença dos caboclos, entidades de origem indígena, sendo um deles o Caboclo Pele Vermelha. A questão mítica e sobrenatural pode ser vista no poema não apenas quando é mencionado o Sombra Vermelha, mas também na imagem fantasmagórica e sombria dos cavalos de névoa que são vistos trotando na Praça da Sé depois que o sino badala as últimas blasfêmias da noite e o breu desaba sobre o chafariz de água suja. Nesse caso, a aura sobrenatural e de mistério paira sobre a cidade, como

⁴⁸ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/meio-ambiente/noticia/2024/09/03/fumaca-de-queimadas-da-amazonia-encobre-sao-paulo-em-dia-seco.shtml>

se também neste ambiente houvesse a presença de entidades espirituais, figuradas na imagem dos “cavalos de névoa”. A noite e o “breu”, bastante comuns ao longo dos poemas de *Pig Brother*, conferem a essa passagem do texto uma atmosfera espectral e soturna.

Apesar de ser mais conhecida como o marco zero da capital paulista e uma das principais regiões do chamado Centro Velho, a Praça da Sé tem um lastro histórico indígena, conforme aponta Santos Júnior (1991):

As origens da Praça da Sé se confundem com os primórdios do povoado surgido em 1554 nos campos de Piratininga, a originalidade da fundação de São Paulo, no quadro da nucleação urbana colonial promovida por Portugal, influiu significativamente na definição de seu aspecto urbano, na articulação de seus espaços e referências centrais. Destaca-se, nesta iniciativa, a clareza da estratégia de implantação no novo território onde os jesuítas, baseados numa ação religiosa de catequese, ao escolher o sítio de fundação do núcleo colonial, estabeleceram um posto avançado no planalto impulsor da interiorização do processo de dominação colonial. Apoiando-se na experiência dos indígenas conhecedores da região, escolheram uma localização fácil de ser defendida e adequada à necessidade constante de vigiar a região – a esplanada que se abre para uma ampla vista do vale do Tamanduateí – instalando ali um colégio e a igreja da ordem religiosa. [...] É em torno do Colégio e da Igreja dos jesuítas que se agrupam inicialmente os habitantes do Planalto, indígenas em sua maioria, conferindo ao local onde estão instalados uma grande importância que irá ampliar-se ao longo da história da cidade até o final do século XIX. (Santos Júnior, 1991, p. 10-12).

Como podemos ler no trecho acima, o território onde hoje é a cidade de São Paulo era habitado, antes da colonização, pelos povos nativos. De acordo com o site da Prefeitura de São Paulo⁴⁹, a região em que hoje é a Sé foi marcada por intensos conflitos entre etnias indígenas, como os tamoiós e os carijós. Ao Ademir trazer, no mesmo poema, a Praça da Sé e a entidade Sombra Vermelha, que protege a floresta, ele alinha esses dois elementos numa perspectiva desses povos, transformando a nossa visão sobre esse território paulistano, atualmente enxergado como um poderoso centro industrial e financeiro, e reposicionando-o no imaginário social do leitor como um espaço originalmente de ocupação indígena. Assim, ao dar a ver essas entidades que circulam não só pela floresta, mas também nas cidades, é mostrado a nós que a destruição das matas e dos modos de vivência indígenas ainda estão em curso.

No poema, a relação entre Sombra Vermelha e os cavalos de névoa também podem se referir a outra passagem da história indígena, mas dessa vez dos indígenas norte-americanos. Nuvem Vermelha e Cavalo Louco foram dois líderes indígenas que, no século XIX, uniram-se para defender as suas terras contra a colonização e a expansão territorial americana. A história de resistência deles é contada no livro *Enterrem meu coração na curva do rio*, de Dee Brown.

⁴⁹ Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/web/sc/w/noticias/44887>

Nessa obra, Brown conta uma outra versão das guerras estadunidenses do século XIX que envolveram o exército norte-americano e as populações nativas, mostrando como vários povos foram quase exterminados pela ação do Estado.

O que nos leva a relacionar a história desses indígenas ao poema de Ademir é a presença em *Pig Brother* de outros personagens e elementos que estão também no livro de Brown e remetem às guerras de resistência dos nativos norte-americanos contra os brancos ocorridas no século XIX, como: I) Cavalo Louco, líder militar indígena que lutou contra soldados americanos para defender as terras e o modo de vida dos nativos; II) Buffalo Bill, veterano de guerra e *showman* americano do século XIX, responsável por popularizar o imaginário do Velho Oeste a partir de seus espetáculos; e III) a Dança dos Fantasmas, ritual religioso praticado entre os indígenas norte-americanos no século XIX, que consiste em cantos e danças sagradas que teriam o poder de trazer de volta os guerreiros indígenas mortos. Vejamos abaixo os trechos dos poemas:

Cavalo Louco, Olhos de Corvo e Uivo do Coiote/ anunciaram a profecia/
recebida com desdém e escárnio:/ “O sangue preto paralisará o coração de
alumínio”. (Assunção, 2015, p. 130, grifo nosso).

O fantasma de **Buffalo Bill** apresenta o espetáculo/ Comanche Way of Life/
no horário nobre das TVs a cabo. (Assunção, 2015, p. 114, grifo nosso)

O Mendigo Kamaiurá ensaia passos/ da **Dança dos Fantasmas**/ — brisa fria
acariciando a face,/ cicatrizes que jamais se apagam,/ memória tatuada na
carne viva. (Assunção, 2015, p. 114, grifo nosso)

Além disso, ao compor a imagem de Sombra Vermelha com grossas escamas de petróleo, Ademir posiciona essa entidade no presente, a partir da exploração dos recursos fósseis, responsáveis por grandes taxas de poluição em todo o mundo, e do dia a dia nas grandes cidades, com seus veículos movidos a gasolina e diesel. Aliás, essa menção aos meios de transporte é abundante no livro de Ademir e aparece também na última estrofe do poema, a partir da imagem dos manicômios que sangram óleo de caminhão.

A relação entre o petróleo e o óleo de caminhão vai além da poluição e de uma certa sensação de viscosidade tátil. Esses elementos, assim como os carros e os dispositivos tecnológicos, também podem ser entendidos como *hiperobjetos*. De acordo com Timothy Morton (2023, p. 63), não apenas os seres humanos emanam tempo, mas sim todas as coisas que existem. Um *hiperobjeto* pode ser entendido como algo muito grande no tempo e no espaço, de modo que eles entram e saem do tempo humano e acabam por contaminar tudo se nos encontramos no seu interior, fenômeno que Morton (2023) denomina como *viscosidade*. Como exemplo, Morton (2023) cita o caso das sacolas plásticas: se imaginarmos todas as sacolas

plásticas existentes no mundo, perceberemos que elas se comportam como um ente que se distribui em grande escala no espaço-tempo de tal maneira que apenas podemos acessá-las através de pequenos fragmentos cada vez e de um modo que transcende a capacidade de compreensão das escalas antrópicas. Assim, os objetos de que trata Ademir, mais especificamente o “petróleo” e o “óleo de caminhão”, atravessam o tempo humano e incursionam até mesmo numa temporalidade mítica da “Lenda urbana”, tamanhas são suas durações e suas consequências para a vida na Terra.

A imagem dos manicômios também pode nos remeter ao título “Lenda urbana”. Lopes (2008) define lendas urbanas como histórias que envolvem elementos ou situações banais do cotidiano, que são contadas como se tivessem acontecido de fato, não diretamente a seus narradores, mas com alguém conhecido ou ligado a eles. De acordo com Lopes (2008), essas ditas lendas urbanas podem inclusive se desenvolver a partir do *fait divers* jornalístico:

Lendas podem se desenvolver também a partir de material jornalístico. É comum que agências de notícias ou jornais (não necessariamente sensacionalistas) dediquem uma seção regular a histórias do cotidiano com algum conteúdo curioso, inusitado, que chame a atenção pela articulação de elementos a princípio incongruentes em sua própria composição. Esse tipo de notícia ecoa o que se chama em francês de *fait divers* – algo como “fato curioso”, ou “curiosidade”, em português. (Lopes, 2008, p. 386).

As imagens inusitadas que Ademir compõe no campo poético podem, então, se relacionar a essa construção de realidade que é vista nos jornais. Ao trazer para dentro do poema algo que pode visto no meio jornalístico e midiático, Ademir reposiciona isso criticamente, fazendo com que desnaturalizemos a forma e o conteúdo dos textos consumidos diariamente e veiculados por grandes empresas de comunicação. Em relação ao elemento mítico, Ademir trata disso no poema analisado quando traz o imaginário referente ao centro da cidade, mais especificamente o Centro Velho de São Paulo. Como dissemos em capítulo anterior, Freire (1997, p. 221) afirma que o centro se configura como um espaço mítico de origem e guarda uma lenda do começo de tudo, quase o mito de origem das cidades. Assim, o título “Lenda urbana”, se retomarmos a história de Sombra Vermelha e a Praça da Sé, também pode se relacionar às origens marcadamente indígenas da cidade de São Paulo.

4.4 Antropofagia e autofagia na construção de *Pig Brother*

A categoria de mito é relevante para entendermos *Pig Brother*. No entanto, ele aparece centralmente também em outra obra de Ademir, *Cinemitologias*, prosa poética⁵⁰ lançada originalmente em 1998, mas reeditada em 2002. Na abertura do livro, Ademir dedica a edição de 2002 à memória de Galdino Jesus dos Santos, indígena pataxó queimado vivo enquanto dormia num ponto de ônibus de Brasília, crime esse cometido por quatro rapazes, filhos de importantes juristas da República, em 20 de abril de 1997, um dia depois do Dia Nacional dos Povos Indígenas. A dedicatória do livro de Ademir Assunção a esse indígena mostra a relevância que Ademir confere aos povos originários no seu processo de composição poética.

O livro *Cinemitologias* é organizado como um diário de sonhos, composto por pequenos fragmentos textuais e estruturado por datas com dia e mês, porém sem a informação do ano. Além disso, constam, na obra de 2002, desenhos e imagens produzidos por sociedades indígenas diversas, como os Dakota, os Xavante e os Apache, aliando imagem poética com representações pictóricas. De acordo com Ademir Assunção (2002), o que ele buscou no livro foi um fluxo vertiginoso de imagens poéticas, como os processos dos sonhos, reciclados e transformados em linguagem escrita, funcionando como um cinema do inconsciente. Ao citar Glauber Rocha, Salvador Dalí e Luís Buñuel, Ademir aproxima a linguagem cinematográfica com a estrutura onírica e com a composição poética de *Cinemitologias*, concebendo também o livro como um processo de estudos que, segundo Assunção (2002), resultou em vários poemas a serem publicados no seu próximo livro. Ademir (2002) já adianta que esses poemas não fariam apenas referências explícitas a sonhos e filmes, mas incorporariam elementos implícitos das estruturas do cinema, como cortes, fusões, sequências, closes, flashbacks, silêncios e ruídos, de modo a dar uma sensação de vertigem, numa espécie de cinepoesia. Em relação ao sonho, Assunção (2002) termina o prefácio com a frase: “Ou tudo não passa de um doce pesadelo?”.

Em entrevista a Rodrigo Souza Leão⁵¹, Ademir comenta sobre o seu interesse nos processos imagéticos que são desencadeados todas as noites por meio dos sonhos, sendo o livro *Cinemitologias* um passo nessa direção. De acordo com o que Assunção diz na entrevista, o processo de construção imagética de *Cinemitologias* estaria mais próximo do cinema, da velocidade das imagens em movimento, do que da pintura.

⁵⁰ A obra *Cinemitologias* também pode ser considerada como uma obra de poemas em prosa. No entanto, estamos considerando como sendo prosa poética tendo em vista uma entrevista de Ademir Assunção, disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/aassuncao08.html>. Vale destacar que a hibridização de gêneros é algo que vai aparecer em outras obras de Ademir além de *Pig Brother*, como é o caso de *Cinemitologias*.

⁵¹ Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/aassuncao08.html>

É interessante notar que texto parecido está também na orelha de *Pig Brother*: “O cinismo, a angústia e o desespero são a tônica do inferno descrito com uma profusão de imagens aterradoras, que se aproximam mais do ritmo do cinema do que da contemplação da pintura. Verdadeiras entidades xamânicas, barra-pesadas, tocam o terror, sem piedade e sem ética, no que sobrou dos escombros do sagrado.” (Assunção, 2015, s.p.). Assim, destacando o sonho e os elementos do xamanismo, podemos perceber relações estreitas entre *Cinemitologias* e *Pig Brother* no modo de composição imagética dos poemas.

Vejamos abaixo um fragmento de *Cinemitologias*:

20.05

Fogueira no canteiro central da Paulista na madrugada. Uma trupe de mendigos em volta do fogo. Vislumbre, cena de cinema: parece uma tribo ancestral em pleno cenário *Blade Runner*. Qual será a realidade que arde nos olhos desses mendigos? *Rain Dogs*: cachorros que se perderam nas brumas da madrugada e não sabem mais voltar para casa. (Assunção, 2002, p. 31).

Como podemos notar acima, há citações a um topônimo de São Paulo, a Avenida Paulista, e ao cinema de ficção científica distópica, mais especificamente *Blade Runner*, elementos esses que também aparecem em *Pig Brother*. A composição imagética da paisagem urbana e a associação dela com um cenário distópico também se relaciona com um modo de composição que aproxima *Cinemitologias* de *Pig Brother*.

A relação entre mito e sonho pode ser vista na epígrafe do livro *Cinemitologias*, a partir de uma citação de Joseph Campbell (2009, p. 52), que está presente na obra *O poder do mito*: “O sonho é o mito privado. O mito é o sonho coletivo.” Além do mito e do sonho, Ademir também se mostra interessado no xamanismo. Sobre a associação entre esses três elementos, Assunção assim escreve:

Há alguns anos venho me interessando por mitologias. Ao mesmo tempo que buscava um domínio consciente da escrita em meus primeiros trabalhos poéticos, me fascinava pelos conteúdos inconscientes que, acredito, afloram em toda obra artística. Em algum lugar entre o impulso criativo e a elaboração de um poema (um objeto ou processo de linguagem) sentia a presença de uma certa brisa ancestral. Será que este impulso criativo de um poeta na virada para o terceiro milênio da era Cristã e o de um “xamã” que pintava enormes bisões numa caverna de Lascaux, não existiria nenhum sentimento comum de perplexidade, horror e desafio? – indagava a mim mesmo. Daí, talvez, o interesse pelas mitologias, especialmente aquelas mais “primitivas” – como os “civilizados” costumam designar tudo aquilo que escapa à lógica de um mundo organizado segundo critérios puramente racionais (se é que podemos chamar o capitalismo predatório globalizante de *racional*). *Cinemitologias* tem a ver com essa pesquisa. (Assunção, 2002, p. 9)

Como podemos perceber no prefácio acima, denominado “Cinepoética”, Ademir nos esclarece o seu interesse pelas relações entre mitos, sonhos e xamanismo. Sobre essas relações, destacamos o que diz Eliade (1998, p. 8): não existe nenhum motivo mítico e de cenário iniciático que não seja, de uma forma ou de outra, uma presença tanto dos sonhos como das efabulações do imaginário. Nos universos oníricos, reencontram-se os símbolos, as imagens, as figuras e os eventos que fazem parte da composição das mitologias. O historiador romeno assinala ainda que existe uma continuidade entre os universos onírico e mitológico e que as categorias de espaço e de tempo são modificadas nos sonhos de uma forma que lembra, numa certa medida, a abolição do Tempo e do Espaço nos mitos.

O interesse de Ademir nos sonhos, nos mitos e no xamanismo parece se relacionar, de algum modo, a uma busca por essas ligações poéticas com o arcaico e com um retorno às origens da linguagem, alinhada aos usos mágicos, curativos e criativos de concepção do mundo e da realidade. Vejamos:

18.08

Percepção infra-vermelha, experiências ultra-sônicas, tambores para curar males. Um xamã nos templos de cimento e vidro fumê. Gira, gira, gira no terreiro meu amô, gira, gira, gira que o santo já bashô. (Assunção, 2002, p. 35)

03.03

Terror na íris do leão. Febre de tigre, lua sinistra. O xamã rasga com a adaga o Sonho da Pantera. (Assunção, 2002, p. 37)

Acima, temos no primeiro fragmento a presença do xamã na cidade e no segundo fragmento o xamã numa cena que nos remete a um contexto arcaico. No primeiro caso, esse xamã está caracterizado a partir do seu nível sofisticado de percepção e do uso de tambor ritual. Essa espécie de xamã urbano também se associa ao canto, o que evoca a música das religiões de matriz africana na última frase de “18.08”. Destacamos isso, pois, no poema anterior de *Pig Brother* que analisamos, comentamos sobre o caboclo na umbanda. Além disso, assim como em *Pig Brother*, existe no primeiro fragmento a citação ao poeta Bashô, num jogo linguístico com o termo “baixou”, bastante utilizado para se referir às entidades que se apoderam do corpo dos médiuns em religiões extáticas como candomblé e umbanda. Já no segundo fragmento, vemos uma imagem arquetípica de um xamã arcaico que se relaciona com espíritos ou entidades animais numa espécie de vidência onírica ou ritual iniciático.

Como estamos falando sobre as relações entre mito, sonho e xamanismo, vamos para a análise dos últimos poemas dessa seção: “Velho álbum de fotografias”, presente no Círculo cinco, e “Teatro de marionetes”, do Círculo sete:

VELHO ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS

Plantações de chifres florescem na terra estéril.
O sol de amianto não aparece há sete dias.
Nenhum sinal de chuva.
As nuvens carregadas são apenas miragens holográficas.

Black Ice examina fotografias antigas,
dedos deslizando em lâminas ásperas,
carcaças de búfalos e ceifadeiras
corroídas pela brisa seca, sinais desprezados
na dispersão de vozes,
mensagens esquecidas nas lixeiras eletrônicas.

O Senhor dos Sentidos tocou o terror
no mercado negro de armas.
A Lua Cadela conseguiu emprego
em um espetáculo de sexo explícito.
O Palácio do Peixe Sol
foi destruído por um caminhão-bomba.

Olhos inchados, lábios sangrando,
braços prostrados,
Lili Maconha observa
o rabo de um rato
saindo de dentro da caixa de sucrilhos.

(Assunção, 2015, p. 97)

TEATRO DE MARIONETES

A chama do palito de fósforo reflete-se na pupila
da Senhora dos Sonhos.
A fina fumaça do cigarro desenha cabeças de Medusa
no ar sulfuroso.
O quarto é escuro. Os olhos estão escuros.
Há copos quebrados e manchas de silicone líquido
no tapete na sala.
Seres sebosos saltam da tela de plasma
e adulteram a cena, o cenário,
o sórdido teatro de marionetes.

Mister Morfina pressente a presença da sombra imóvel,
mas continua bicando o uísque caubói,
olhos fixos em parte alguma.
O dedo indicador circunda a borda do copo.
Seus bolsos estão cheios de origamis:
pequenas garças, camundongos assustados,
girafas e garrafas de sakê.

Lili Maconha está caída no chão frio do banheiro,
as asas da coruja tocam de leve
o líquido grosso que escorre em direção ao ralo,
leves espasmos, leve farfalhar de leques,
a gilete fria, a carne fria, tubo de caneta,

o cartão magnético com manchas brancas,
uma pétala vermelha boiando na banheira.

Faz frio nas ruas.
Até os anjos insanos se recolheram nos albergues.
Todos aguardam o voo rasante
da Águia de Plumas de Ferro,
que será transmitido ao vivo pelo DJ Enforcado.

(Assunção, 2015, p. 125-126)

No primeiro poema, já vemos a imagem de uma paisagem arrasada, além da relação entre lixo e tecnologia: “terra estéril”, “sol de amianto”, “nenhum sinal de chuva”, “brisa seca” e “lixeira eletrônica” dividem espaço com “carcaças de búfalos e ceifadeiras” e imagens holográficas de nuvens carregadas. Na construção da paisagem, o que ainda se sustenta é o espetáculo de sexo explícito e o mercado negro de armas, o que metaforiza duas coisas bastante lucrativas no sistema capitalista: a violência e a exibição sexual. Em relação à violência, e mais especificamente à guerra, temos um outro índice no poema, que é a destruição do Palácio do Peixe Sol, em que a beleza evocada pela imagem do palácio contrasta com a brutalidade do caminhão-bomba. Além disso, essa imagem também nos mostra a impossibilidade da existência da beleza em um ambiente dominado pela destruição, pela violência e por uma paisagem crivada por uma lógica de guerra. A cena final de Lili Maconha evoca o estado decrépito não apenas da personagem, mas também do meio em que ela se encontra, dominado por ratos. O rato pode se referir à sujeira urbana acumulada, aspecto esse presente ao longo de toda obra, além de metaforizar a aproximação entre esse animal e as personagens de *Pig Brother*, uma vez que elas também vivem precariamente num meio poluído.

Numa caracterização do sonho, Sidarta Ribeiro (2019), em *O oráculo da noite*, afirma que ele pode ser entendido como um simulacro de realidade feito de fragmentos de memórias. Assim, o curso do sonho é quase sempre imprevisível. As características gerais do sonho, apontadas por Ribeiro (2019), são uma lógica de eventos fluida e errática, sucessão de imagens descontínuas e com cortes abruptos, a metamorfose de personagens e lugares com extrema naturalidade e um tempo caracterizado por lapsos, fragmentações, condensações e deslocamentos. Tudo isso dá ao sonho camadas de significado múltiplas e díspares, revela o poder de transmutação das representações mentais e confere ao universo onírico vastas possibilidades, pois ele beira o insólito, o inverossímil e o caótico. Tendo em vista esses aspectos do sonho apontados por Ribeiro (2019), o que o neurocientista estabelece como características do sonho também pode ser visto no modo de composição das imagens poéticas dos poemas de *Pig Brother*. A composição poético-imagética de *Pig Brother*, como as

plantações de chifres e o carro-bomba destruindo o Palácio do Peixe Sol, apresenta-nos uma visão onírica e absurda dessa paisagem, fazendo com que associemos os versos do poema a um tipo de sonho específico: o pesadelo.

De acordo com Sidarta Ribeiro (2019), o pesadelo é um dos tipos básicos de sonhos humanos, que corresponderia a situações desagradáveis que não conseguimos controlar. Ribeiro (2019) afirma que todos nós temos pesadelos, mas para quem padece de problemas sociais, como pobreza, violência e fome, o ato de sonhar é quase sempre lancinante. Além disso, Ribeiro (2019) diz que pesadelos repetitivos são um dos sintomas mais comuns entre pessoas que tiveram traumas depois de vivenciarem situações aversivas. Assim, o neurocientista (2019) indica que pessoas dominadas pelo medo são acossadas por sonhos ruins, uma vez que existe, no cérebro desses tipos de sonhadores, uma cicatriz, um atrator de pensamentos negativos, um vale profundo de fortes conexões entre pensamentos tóxicos que estão imbricados entre si.

Em relação a *Pig Brother*, devido à construção da paisagem urbana estar associada ao lixo, à destruição, à violência, à morte e à pobreza, aspectos esses que podem ser vistos como traumas sociais, e às personagens estarem inseridas nessa lógica, a noção de pesadelo se mostra adequada para analisarmos o livro. O pesadelo é eficiente para refletirmos sobre *Pig Brother*, principalmente pelo caráter de repetição imagética aterradora que ocupa as páginas da obra de Assunção. Desse modo, a profusão descritiva e reiterada de uma paisagem brutal, fragmentada e arruinada denuncia uma forma de composição imagética que nos remete a sonhos terríveis. Por fim, se tomarmos o pesadelo como síntese das ansiedades sociais da nossa época, sobretudo em relação ao presente e ao futuro, ele também se mostra significativo para pensarmos no modo distópico de construção da paisagem poética de *Pig Brother*.

O sonho será algo bastante presente ao longo do livro, havendo inclusive uma entidade nominalizada e personificada, chamada de Senhora dos Sonhos, que aparece no segundo poema acima. Em “Teatro de marionetes”, mito e sonho se amalgamam, dado que Ademir aproxima, no seu texto, essa entidade supracitada com a figura mitológica Medusa, ser monstruoso da mitologia grega que tinha serpentes no lugar dos cabelos e que petrificava quem a olhasse. A relação entre o sonho e a Medusa é entendida por Barfield (2001) a partir do mito da Górgona, sendo a imagem dela associada à separação entre a consciência ordinária e extraordinária. Assim, de acordo com Barfield (2001), aqueles que possuem interesse pelo mito e pelo sonho têm consciência de que o mundo que habitamos com a nossa consciência ordinária é exatamente o mundo amaldiçoado por Medusa. Sem dúvida, entre esses seres humanos interessados pelos universos mítico e onírico, estão os poetas. Não à toa, eles são frequentemente chamados de visionários ou sonhadores. Assim, ao trazer tanto sonho quanto mito para a materialidade

textual, Ademir opera, por meio de imagens insólitas e de um ritmo vertiginoso de justaposição de frases poéticas, uma experiência de mergulho tanto no arcaico quanto numa lógica contemporânea.

Nos três últimos versos da primeira estrofe, são citados os “seres sebosos” que saltam da tela de plasma, conferindo ao poema, ao mesmo tempo, uma atmosfera sobrenatural e uma crítica àquilo que consumimos na TV e nas redes sociais e que manipulam a nossa percepção do mundo. Ao adulterarem “a cena”, “o cenário” e “o sórdido teatro de marionetes”, esses “seres sebosos” – os quais nos lembram a expressão popular “alma sebosa”, que designa os sujeitos inescrupulosos e de má índole – falseiam a realidade e influenciam profundamente na subjetividade e na sensibilidade humana.

Se Campbell diz que o mito ainda habita nas profundezas do ser humano moderno, o que Ademir faz é trazê-lo para a superfície textual, entendendo a poesia como uma possibilidade de revelação daquilo que está oculto ou velado. Assim, ao trabalhar com o sonho e com o mito, entendidos como manifestações individuais e coletivas da riqueza simbólica, o poeta confere à imaginação e à linguagem papéis centrais na tessitura poética de seus textos. Além disso, questiona um *modus operandi* social, político e econômico pautado na racionalidade, no utilitarismo e na castração da criatividade dos sujeitos.

Ainda sobre o segundo poema, o mito também se fará presente no trabalho que Ademir realiza no tocante a alguns animais, como a coruja, que toca o líquido grosso que escorre em direção ao ralo na cena com Lili Maconha, e a Águia de Plumas de Ferro, que tem seu voo rasante esperado por todos. Como dissemos no capítulo anterior, alguns animais, em *Pig Brother*, vão atuar como espíritos ou deidades, os quais tem a ver com um universo xamânico.

Benedito Nunes (2011) afirma que o fato de estarmos inseridos numa cultura de raízes greco-latinas faz com que ainda tenhamos certa visão dos animais como aqueles seres que simbolizariam o que o ser humano tem de mais baixo, instintivo e rústico, com essa visão se estendendo não só aos animais, mas também ao que é considerado primitivo, bárbaro. Para Nunes (2011), o animal se comporta como esse grande Outro, o maior alienado da nossa cultura. Não é difícil demonstrar a pertinência da observação de Benedito Nunes. É só vermos como a grande maioria dos animais, dentro da nossa lógica cultural e social, é vista como seres que estão a nosso serviço e a nosso prazer. Os exemplos são inúmeros: a caça e pesca esportiva, os rodeios, os testes de laboratório, a indústria alimentícia etc. São apenas algumas espécies que denominamos como animais “domésticos” ou “de estimação”. Grande parte das demais ainda é enxergada, por muitas pessoas, como corpos a serem usados.

Lestel (2011) questiona essa visão do animal como uma espécie de robô sem alma, que controla as informações do meio e reage a uma sucessão de estímulos simples. Ao invés disso, o pesquisador entende-os como criaturas híbridas com as quais mantemos uma multiplicidade extraordinária de relações superficiais e/ou complexas e que envolvem o ser humano no mais profundo do seu ser e com o que ele acredita ser. Assim, o autor francês nos convida à reflexão, fazendo-nos pensar nos animais como geradores de sentido. Ao citar isso, Lestel (2011) convoca, dentre outras, a percepção dos xamãs na constituição de comunidades híbridas:

É importante voltar ao interesse que os animais representam para a comunidade humana, não somente de modo utilitário, mas também e sobretudo como *geradores de sentidos*. A animalidade à qual esses animais remetem provém de uma “alteridade servil”. O animal doméstico remete tanto à solidariedade da comunidade quanto à abertura do outro. **O animal de estimação (que não é obrigatoriamente doméstico) ajuda o homem a pensar seu próprio lugar na comunidade e marca a fronteira com a alteridade radical, com uma exterioridade ameaçadora extremamente difícil de conceituar enquanto tal, mas que pode ser essencialmente sentida. Os cínicos gregos, assim como os xamãs, são notáveis detentores desse ponto de vista, pois, em suas práticas, podemos ler em filigrana a constituição real de comunidades mistas. Não existem apenas os animais “bons para comer”, existem também os animais “bons para pensar”.** (Lestel, 2011, p. 45, grifo nosso).

A conexão entre xamãs e animais é estreita, dado que existe entre eles o que Eliade (2002) vai chamar de solidariedade mística. Devido a essa solidariedade, Eliade (2002) diz que certos seres humanos podem se transformar em animais, compreender a língua deles ou se apropriar de sua presciência e de seus poderes ocultos. Quando participa do mundo dos animais, o xamã retorna ao tempo mítico, em que a separação entre mundo humano e mundo animal ainda não havia se concretizado. Assim, Eliade (2002) nos lembra que os espíritos auxiliares ou protetores do xamã podem ser animais, fazendo o papel de levar o xamã para outras esferas, instruí-lo, protegê-lo, revelar mistérios etc. Portanto, a relação com os animais, e o entendimento da linguagem deles, é fulcral para o xamã. A relação entre animais sagrados e xamanismo é patente em *Pig Brother*, manifestando-se, sobretudo, na figura de seres como a Águia de Plumas de Ferro, que está no poema acima, a Coruja com Asas de Areia e a Sucuri Destronada. Ao longo da obra, o aparecimento desses animais, que mais parecem deidades ou espíritos ancestrais, ganham um aspecto místico e enigmático, os quais parecem ter o poder de interligar mundos e outras realidades.

Especificamente a Águia de Plumas de Ferro, por exemplo, aparece no livro de Eliade (2002) no que se refere à cultura dos iacutos, conforme já explicitamos nos capítulos anteriores.

Entre esse povo, a águia é vista como sendo a criadora do primeiro xamã, sendo um animal que tem relação com as árvores sagradas, sobretudo a bétula, e com os ferreiros. Além disso, é também enxergada como pássaro solar, como mensageira do deus celeste e como intermediária entre a esfera humana e divina. Na cultura iacuta, cada xamã teria uma Ave-de-Rapina-Mãe, que se assemelha a um enorme pássaro, com bico de ferro garras recurvadas e rabo comprido. Vejamos outra lenda iacuta em que aparece referencialmente a águia de cabeça e penas de ferro: “Os grandes xamãs se encontram nos galhos mais altos, os médios no meio e os menores na parte mais baixa da árvore. Dizem alguns que a Ave-de-Rapina-Mãe, que tem cabeça de águia e penas de ferro, pousa na Árvore, põe ovos e os choca.” (Eliade, 2002, p. 53). Assim, a Águia de Plumas de Ferro, em *Pig Brother*, figuraria como essa espécie de espírito xamânico que, com a sua vinda, poderia abrir portas entre os mundos. Ademir confere à Águia de Plumas de Ferro um movimento de voo que se relaciona tanto ao aspecto físico do animal, de poder sobrevoar e ver as coisas panoramicamente estando no ponto mais alto, quanto ao aspecto espiritual da ave enquanto mensageira divina. A espera de todos pode ser entendida como a situação limite que é construída no livro, em que degradação ambiental, brutalidade e morte são as tônicas, nada disso podendo ser resolvido no plano humano. A lógica espetacularizada, no entanto, ainda se faz presente na paisagem urbana, posto que o DJ enforcado fará a transmissão do voo rasante ao vivo.

Se considerarmos outros dois animais que são também deificados em *Pig Brother*, como a Coruja com Asas de Areia e a Sucuri Destronada, veremos que também esses outros seres se movimentam para agir diante da situação de catástrofe. Importante dizer que esses espíritos-animais interagem apenas com algumas personagens, como Mendigo Kamaiurá, Lili Maconha e os homens gentis vistos por Lili Maconha no quinto monólogo. Isso demonstra a centralidade dessas personagens e, claro, como elas se distinguem das demais em relação ao contato que têm com as entidades animais. Assim, acreditamos que personagens como Black Ice e Mister Morfina, por exemplo, referenciam muito mais o universo das HQs.

Portanto, no livro *Pig Brother*, há personagens que funcionam mais como entidades míticas e outras que podem nos remeter ao universo das HQs, o que, de uma forma diferente, também pode nos remeter ao mito. No capítulo dois, mostramos como as HQs podem inclusive ser entendidas a partir de uma perspectiva mítica numa sociedade como a nossa. Assim, voltando à relação entre o *Cinemitologias* e *Pig Brother*, percebemos algo muito importante: algumas personagens de *Pig Brother* – Senhor dos Sentidos, Madame Buraco Negro, Noite Drogada, Estrela Pantera, Noite Neblina, Beijo da Morte e, principalmente, Lili Maconha – vão aparecer publicadas dezessete anos antes na prosa poética *Cinemitologias*. Os elementos

Palácio do Peixe Sol e a menção à Tempestade Negra, presentes em *Pig Brother*, também vão aparecer no livro de 1998:

05.06

Qual o sentido dos cinco sentidos dentro de um labirinto de espelhos que refletem imagens em 10 milhões de sentidos – indagava-se o **Senhor dos Sentidos** numa noite de temporal. Que Ninguém humano se atreva a sentir o que estou sentido – ecoava o Monstro Ninguém no outro lado da planície, lá onde o tempo era bom mas a alma instável (Assunção, 2002, p. 33, grifo nosso).

08.04

Madame Buraco Negro gosta de sugar homens maduros. Encosta nos balcões de fórmica dos bares e percorre com seus olhos escuros todas as faces que a rodeiam. Como em um jogo de azar. Relógios enlouquecem, espelhos se partem, as torneiras vertem um líquido grosso e viscoso, negro. Ninguém morre. Todos simplesmente desaparecem sem deixar o mínimo vestígio. (Assunção, 2002, p. 41, grifo nosso).

15.05

Rotações de azuis, rosas lisases e gerânios na **Noite Drogada**. Uma dama de pétalas brancas exala seu perfume venenoso. Todos são seduzidos por seu veludo macio – mas poucos são suficientemente corajosos para o **Beijo da Morte**. Apenas os pequenos deuses. Os outros envelhecem lembrando memórias que não viveram. (Assunção, 2002, p. 45 grifo nosso).

21.11

Gilete entre os dentes. **Lili Maconha** suga o esperma dos meninos na Grande Cidade da Noite Estrelada. Quando está só, chora lágrimas de sangue. Não é triste. Nunca tem medo. Está acostumada com o beijo do tubarão. (Assunção, 2002, p. 59, grifo nosso).

28.11

Asas de cera para o dragão. Chapéu de cimento para a medusa. Hidra cheia de minhocas na cabeça. Legiões de formigas atravessam o espelho de Shiva. Do outro lado há um lago de leite moça. Sim, Brahma, esta noite haverá um banquete. Todos os mendigos do reino foram convidados. Sultões serão insultados. Os tigres estão esfomeados nos jardins do **Palácio do Peixe Sol**. (Assunção, 2002, p. 59, grifo nosso).

02.12

Pajé Olho D'água mira os olhos da **Estrela Pantera**. Dispara a seta do Sonho do Tamanduá embebida em curare. Sombras de nuvens encobrem a lua. O céu se racha – raio sem trovão, faísca elétrica na **Noite Neblina**, Júpiter em colapso, balé sinistro de astros embrutecidos pela **Tempestade Negra**. As letras dos livros voam como grãos de areia no deserto. Nus e insanos, os Imortais rodopiam na Planície Alta com os olhos fora das órbitas. (Assunção, 2002, p. 61, grifo nosso).

Como podemos ver nos fragmentos anteriores do livro *Cinemitologias*, alguns elementos que aparecem em *Pig Brother* já estavam presentes nessa outra obra. Ademir dialoga,

então, não apenas com outros autores, artistas e mitologias de povos diversos, mas também com a sua própria produção poética, de forma que há, em *Pig Brother*, um movimento de leitura e curadoria da própria produção literária anterior. Ao se apropriar dos próprios textos para criar outro(s), podemos pensar no conjunto da obra de Ademir como uma teia de aranha, em que os universos construídos se ligam e se emaranham. Para usar uma referência do audiovisual e do cinema, outra possibilidade de análise para esse movimento de leitura da própria obra é pensar o *Cinemitologias* como uma espécie de trailer ou clipe de *Pig Brother*, com o livro de 1998 atuando como um fragmento que depois será refigurado, aumentado e modificado.

A leitura de *Cinemitologias* impacta a de *Pig Brother* na medida em que contribui para formação do imaginário de algumas personagens que estão espalhadas em mais de um livro de Assunção. Ademais, podemos perceber que o modo de composição poética, como se fosse uma câmera, numa estrutura sintagmática direta, como se fosse uma manchete, aparece já na obra de 1998. A força linguística descritiva, além da eloquência e da concretude imagética, também se faz presente nas duas obras.

No momento de composição poética, o escritor precisa também ter um olhar de leitor para a sua obra. Assim, quando ele corta, adiciona ou modifica qualquer coisa, está se enxergando nesse papel de leitor. Tomando as suas próprias produções e fazendo a leitura dos seus textos anteriores, o fato de Ademir ter repetido alguns personagens em *Pig Brother* mostra que, na escrita desse livro, o poeta realizou um processo de curadoria da sua obra pregressa. Esse modo de fazer poético não se trata de “melhorar” ou “superar” o que foi feito anteriormente, mas sim de colocar em pleno diálogo e movimento, no processo de construção de um livro, os objetos textuais que lhe interessam, incluindo os próprios textos.

Ao Ademir fazer isso, mais do que operar um processo antropofágico, ele realiza também uma autofagia, usando como matéria-prima para seu trabalho sua própria criação poética já publicada. Ao criar uma obra com ecos de outra de sua autoria, Ademir Assunção entende que dentro de cada texto há outro texto, com diversas possibilidades de escritura a partir dele. E, claro, coloca em circulação não apenas *Pig Brother*, mas também os textos anteriores a que ele se refere, inclusive os seus próprios. Ao lançar mão desse procedimento, o poeta ressignifica sua obra anterior a partir da mais recente.

4.5 Lili e a maconha

Dentro de cada círculo de *Pig Brother*, há uma outra divisão possível que é verificável somente a partir da leitura do livro e da passagem de um círculo a outro: no encerramento de

cada um deles, há a presença dos monólogos interiores de Lili Maconha. A centralidade dessa personagem na obra se dá não apenas porque ela é a personagem que proporciona ao leitor um acesso maior aos seus pensamentos, emoções e estados de ânimo, mas também porque é a partir da composição dos monólogos interiores de Lili Maconha em forma de versos que podemos perceber a dupla articulação de linguagem entre poesia e narrativa, sendo esse um traço de *Pig Brother* que possibilita a leitura do livro a partir da épica.

Ao todo, então, contamos com sete monólogos interiores de Lili Maconha:

Círculo um – ELA, COM SEU CASACO FELPUDO;

Círculo dois – MICOSE NA PELE DO TEMPO;

Círculo três – MÚSICA DE TERRORES;

Círculo quatro – O HOMEM SEM FACE;

Círculo cinco – SOMBRAS CAMBALEANDO NOS BECOS;

Círculo seis – O JOGO;

Círculo sete – TURBULÊNCIA DE NERVOS.⁵²

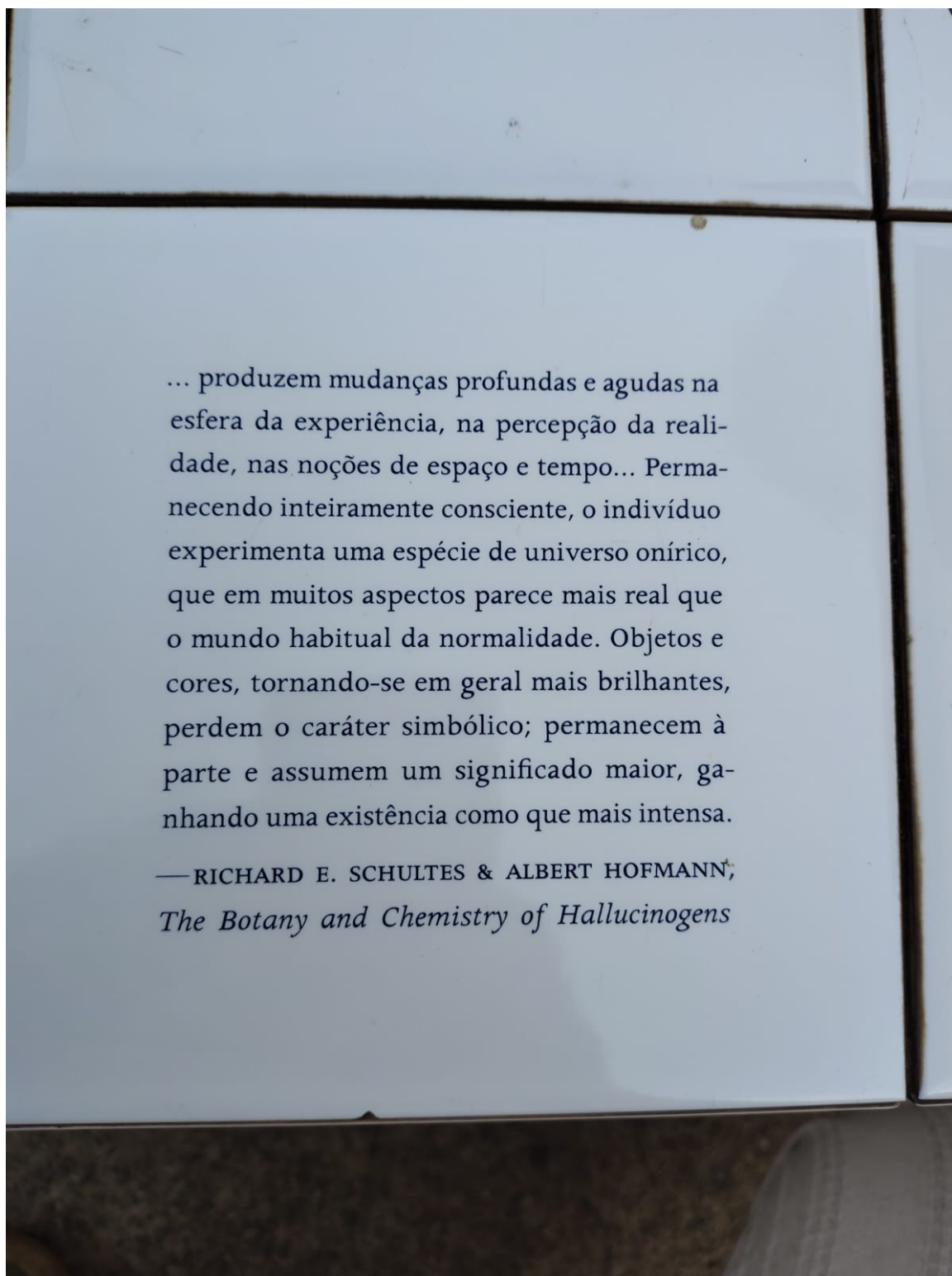
Sendo fundamental na arquitetura da obra por estabelecer uma espécie de fio conector entre os círculos e os textos, analisaremos abaixo a personagem Lili Maconha, a começar pelo seu próprio nome.

O visitante que vai ao Instituto Inhotim, em Brumadinho – MG, tem a oportunidade de acessar um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do país. Dentre as obras expostas, está *Panacea Phantastica* (2003-2008), de Adriana Varejão. Na escultura, que funciona como um banco revestido de azulejos bicromáticos (branco e azul) na entrada da Galeria Varejão, são representadas imagens de variadas espécies alucinógenas que podem ser encontradas em diferentes partes do mundo. Além das amostras botânicas e micológicas, há um trecho do livro *The Botany and Chemistry of Hallucinogens*, de Richard E. Schultes e Albert Hofmann, o qual descreve alguns efeitos psíquicos, como, por exemplo, mudanças profundas na esfera da experiência e experimentação de uma espécie de universo onírico. No fragmento de texto colocado na escultura, foi omitido o sujeito da primeira oração, essa sendo iniciada com reticências e o verbo produzem (“... produzem mudanças”). Essa escolha da artista gera

⁵² Mantivemos apenas os títulos dos poemas conforme eles são apresentados no sumário da obra. No interior do livro, os títulos que se referem aos monólogos interiores de Lili Maconha são acompanhados por uma espécie de subtítulo, em que é sinalizado referencialmente o fato de se tratar de monólogos dessa personagem. Assim ocorre no interior do livro: “ELA, COM SEU CASACO FELPUDO (primeiro monólogo interior de Lili Maconha)”. Por fim, destacamos que é apenas durante a leitura da obra que saberemos, enquanto leitores, que o último poema de cada círculo é um monólogo interior da personagem Lili Maconha, uma vez que, reiteramos, no sumário temos acesso apenas ao título do poema em letras maiúsculas.

uma lacuna discursiva, sendo possível associar os efeitos descritos tanto ao uso de plantas e fungos psicoativos quanto à fruição artística.

Vejamos, abaixo, duas fotografias de nossa autoria sobre a peça de arte de Varejão:



VAREJÃO, Adriana, **Panacea Phantastica** (2003-2008), [detalhe]. Serigrafia sobre azulejo, 40 x 202 x 202 cm. Inhotim, Brumadinho. Fonte: autoria própria.



VAREJÃO, Adriana, **Panacea Phantastica** (2003-2008), [detalhe]. Serigrafia sobre azulejo, 40 x 202 x 202 cm. Inhotim, Brumadinho. Fonte: autoria própria.

Como é possível verificar na fotografia anterior, dentre os exemplares botânicos e micológicos representados por Varejão em *Panacea Phantastica*, insere-se a maconha, planta presente no nome da personagem principal de *Pig Brother*.

De acordo com Carlini (2007), o termo maconha refere-se à planta da espécie *Cannabis*, trazida ao Brasil pelos africanos escravizados, cujo uso disseminou-se rapidamente entre negros escravizados e indígenas, os quais passaram a cultivá-la. Etimologicamente, o termo “maconha”, de acordo com Lira (2009, p. 131), “tem origem na palavra “Ma’kaña que em quimbundo significa planta santa.”. Também é conhecida popularmente em nosso país por outras denominações como, por exemplo, “fumo-de-Angola”, “diamba” ou “cânhamo” – note-se que a palavra “maconha”, de acordo com Carlini (2007), comporta-se como um anagrama de “cânhamo”. Se no nosso país essa planta considerada exótica se confunde com processos sociais como colonização, escravidão e o contato entre as culturas brancas, indígenas e africanas, em outras partes do mundo os seus efeitos terapêuticos, farmacológicos e sagrados são conhecidos desde tempos remotos.

Em *Plantas de los dioses*, Schultes e Hoffman (2000, p.12) sustentam que o uso psicotrópico do cânhamo remonta a tempos muito antigos, sendo possível que a ingestão dessa substância possa ter sido, por exemplo, a causa das danças frenéticas dos xamãs mongóis. Em outras partes do mundo, como é o caso da Índia, o consumo da maconha na antiguidade teria um significado religioso e sua origem teria uma explicação mítica, uma vez que os relatos contam que essa “planta dos deuses” tinha a capacidade de conferir poderes sobrenaturais a quem a utilizasse: “Los vedas hindúes cantaron a la *Cannabis* como a uno de los néctares divinos, capaz de otorgar al hombre todo tipo de dones, desde salud y larga vida, hasta visiones de los dioses.” (Schultes; Hoffman, 2000, p. 94).

A ligação da maconha com o xamanismo na antiga civilização chinesa também é apontada pelos autores, o que evidencia a noção de que os usos da *Cannabis* eram previstos em rituais arcaicos, podendo ser parte de práticas religiosas muito antigas por oportunizar não apenas a relação do homem com o sagrado, mas também permitir que ele pudesse caminhar pelo tempo e prever acontecimentos futuros. De acordo com Schultes e Hoffman (2000, p. 95), os chineses conheciam e provavelmente usavam as propriedades psicoativas da *Cannabis*. Os estudiosos afirmam que um sacerdote taoísta escreveu, no século V a.C., que a *Cannabis* era empregada pelos necromantes, em combinação com o ginseng, como forma de viajar no tempo e revelar eventos futuros. Num período arcaico, o uso da maconha estava associado com o xamanismo na China, mas quando os chineses entraram em contato com os europeus, aproximadamente 1500 anos depois, o xamanismo tinha começado a decair e o uso extático-

religioso da planta havia se extinguido e caído no esquecimento. O historiador Carlos G. Wagner (2022), em *Las drogas sagradas en la Antigüedad*, também assevera que o uso da *Cannabis* para obter experiências extáticas esteve muito difundido na antiguidade, podendo ser visto em muitas regiões, como as margens do mar Cáspio e as regiões orientais do Irã.

Embora tenha sua origem creditada à Ásia, o cânhamo foi difundido ao longo dos séculos entre todos os continentes e é utilizado atualmente em quase todo o mundo, conforme apontam autores como Schultes e Hoffman (2000) e Furst (1994). Destacamos aqui a característica globalizadora da maconha, presente na maioria dos países ao redor do planeta e usada também em práticas religiosas xamânicas brasileiras, como o Cefluris⁵³.

Wagner (2022) observa que, desde que os seres humanos adquiriram a capacidade de conceber a existência de um mundo imaterial em torno do seu, as experiências que proporcionavam o contato com essa outra realidade e a possibilidade de percebê-la se transformaram em aspectos centrais das vivências religiosas. A indução ao êxtase, então, seria uma forma de contato com essas outras esferas. Dentre as vias de indução a esses estados alterados de consciência – jejum prolongado, privação do sono e dos sentidos, flagelação, autotortura, dentre outros – o historiador destaca o uso de substâncias, frequentemente de origem vegetal, responsáveis pela alteração da realidade. Dentre as plantas estudadas por esse e outros pesquisadores e consideradas como indutoras de êxtase desde os tempos mais remotos, insere-se a *Cannabis*.

Importa-nos fazer essa apresentação da maconha, sobretudo como uma planta utilizada para indução do êxtase em práticas historicamente xamânicas, pois, como apontamos no capítulo dois, uma das linhas temáticas de *Pig Brother* é o trabalho com elementos dos estudos sobre xamanismo. Desse modo, o nome da protagonista do livro, Lili Maconha, pode se configurar como uma referência à *Cannabis* sob a perspectiva das experiências antropológicas de usos de substâncias psicoativas promotoras de estados alterados de percepção, assim como ocorre em *Panacea Phantastica*, de Adriana Varejão. Posto isso, neste trabalho, acreditamos que o termo “maconha” tenha relação com a história humana de usos dessa planta sagrada em experiências extáticas.

⁵³ Para mais informações, consultar artigos como o de Goulart (2019) e Fernandes (2018) (<https://www.scielo.br/j/rs/a/K4MWMcJxccGDN6vQTqrTZVr/>) (<https://www.scielo.br/j/ha/a/Cbr9yKy4Jf5vhsNb9TCKtmD/>)

4.6 Lili e o monólogo interior

Tratemos agora de uma outra categoria que vai aparecer ao longo dos poemas de Lili Maconha: o monólogo interior. O termo “monólogo”, composto pela junção do termo grego *monos* (único, sozinho) e *logos* (discurso, palavra, pensamento), é de origem grega, significando, grosso modo, uma forma de organização de discurso do eu em direção a si mesmo. O monólogo também pode ser entendido como um discurso a partir desse eu sozinho.

Quando procuramos o termo “monólogo” no dicionário, somos lembrados de que essa terminologia pode também se referir ao campo teatral, sendo uma peça escrita para um único personagem. Nos capítulos anteriores, dissemos que o monólogo, mais especificamente o monólogo interior, que aparece no fechamento de cada círculo, pode ser entendido como um dos recursos usados na literatura no século XX, mais especificamente na narrativa. De fato, de acordo com Moisés (2001), o monólogo interior pode ser definido como uma técnica, propriamente literária, de apreensão e de apresentação do fluxo de consciência. No entanto, é importante frisar a zona fronteira entre o teatro e a narrativa em que habita o uso do monólogo. Pavis (2007), no *Dicionário de teatro*, estabelece uma tipologia com três tipos de monólogos conforme a função dramática do monólogo, a saber: monólogo técnico, monólogo lírico e monólogo de reflexão ou de decisão. Já de acordo com a forma literária, Pavis (2007) elenca o aparte, as estâncias, a dialética do raciocínio, a palavra do autor, o diálogo solitário, a peça como monólogo e, o que mais nos importa, o monólogo interior⁵⁴. Para Pavis, no monólogo interior, “o recitante emite de qualquer maneira, sem preocupação, com lógica ou censura, os fragmentos de frases que lhe passam pela cabeça. A desordem emocional ou cognitiva da consciência é o principal efeito buscado.” (Pavis, 2007, p. 248). Interessa-nos trazer a questão do monólogo interior também como algo do campo teatral, pois se Sevcenko (1988) trata das raízes xamânicas da narrativa, Eliade (2002) também aponta para o caráter dramático, espetacular e performático das práticas xamânicas, o que alinharia ainda mais a personagem Lili Maconha a essa dimensão xamânica presente em *Pig Brother*.

É interessante notar que Pavis (2007) concebe uma das características do monólogo interior como uma fala sem um encadeamento lógico rígido, uma vez que ele figura os conteúdos psíquicos e mentais de um determinado personagem. No entanto, quando analisamos os monólogos interiores de Lili Maconha, notamos que existe uma certa organização da cadeia

⁵⁴ Neste verbete, quando se refere ao monólogo interior, Pavis (2007, p. 248) escreve “monólogo interior ou *stream of consciousness*”, ou seja, toma os dois conceitos como sinônimos. No entanto, diferentemente de Pavis (2007), consideramos que os termos têm sentidos diferentes, sendo o fluxo de consciência uma radicalização do monólogo interior.

enunciativa, como se os monólogos de Lili fossem operados para apresentar ao leitor uma espécie de examinação e viagem interna.

Outro dado é a composição das imagens poéticas: Lili Maconha é a única personagem, ao longo de *Pig Brother*, a qual acessamos uma espécie de paisagem psicológica ou *mindscape*. E isso, claro, é alcançado pela via dos seus monólogos interiores, os quais fecham cada um dos sete círculos. Nos poemas que antecedem os monólogos, temos uma visão da paisagem externa, uma *landscape* composta por cenários aterradores, poluídos e com violência extrema. A divisão que fizemos para realizar um ensaio de leitura do livro de Ademir foi justamente a cisão entre a composição da paisagem externa, esse lugar que aparece a partir da construção de imagens poéticas de destruição e violência, e a paisagem interna da personagem Lili Maconha, com a presença de seus pensamentos e de suas perspectivas.

No caso de *Pig Brother*, o monólogo interior, por ser entendido sobretudo como um procedimento narrativo, é o elemento que evidencia a dupla articulação entre poesia e narrativa que Silva (2017) afirma ser imprescindível para caracterizar o gênero épico. Então, no caso dos monólogos, embora tenhamos um eu lírico, a sinalização explícita do uso desse elemento traz à baila a dimensão narrativa existente, de modo que ambas – poesia e narrativa – estão consubstanciadas na arquitetura textual.

No caso do monólogo, tanto na literatura quanto na cena teatral, a produção do discurso prevê a presença do interlocutor, mas a mensagem não lhe é diretamente dirigida, fazendo com que esse enunciatário atue como uma espécie de cúmplice ou *voyeur* dos pensamentos da personagem. Apesar do monólogo interior fazer parte do campo narrativo, esse recurso, pensado para a poesia, se coaduna com a perspectiva da poesia moderna, a qual, segundo Barbosa (2009, p. 21), constitui-se como um paradoxo fundamental de caracterização da modernidade poética:

[...] parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor. Dissipada pela consciência: a crise da representação com que se tem de haver o poeta (o artista) moderno, cria a suspeita para com os valores da linguagem, obrigando o artista (o poeta) a assumir a função ambígua de quem conhece, por antecipação, os desvios da referencialidade. O desprezo aparente, portanto, não é senão a afirmação de uma dependência ainda maior. Enquanto encantamento, o poema é pensado e realizado *para* o leitor, enquanto enigma, todavia, e é o caso do poema moderno, entre leitor e poeta estabelece-se a parceria difícil de quem joga o mesmo jogo. (Barbosa, 2009, p. 22).

De fato, no caso do monólogo, a personagem expõe o que acontece com ela, fazendo com que tenhamos acesso aos seus pensamentos e perspectivas num movimento de olhar para dentro e não para um interlocutor, pois o enunciado tem como destinatário o próprio personagem, expondo sensações e sensibilidades profundamente íntimas. Assim, os leitores de *Pig Brother* atuariam como testemunhas daquilo que é explicitado ao longo do livro.

Pensando no caso da obra *Pig Brother*, vamos analisar o primeiro monólogo interior:

ELA, COM SEU CASACO FELPUDO
(primeiro monólogo interior de Lili Maconha)

Eu tento, mas muitas vezes perco o jogo.
Ela chega e se instala.

Ela.

Com seu casaco felpudo, escuro e grosso.

Sylvia Plath: “Às vezes me sinto oca.
É como se não tivesse nada atrás dos meus olhos”.

Eu sei o que isso significa.

Às vezes faz muito frio no lado de fora.

No lado de dentro também.
(Assunção, 2015, p. 27)

Acima, temos um poema composto por sete pequenas estrofes com um sujeito lírico que conta sobre seus sentimentos e como “Ela”, que não sabemos quem é, “chega e se instala”. É notória a importância dessa entidade “Ela”, pois está inclusive no título do poema. O texto pode ser dividido em três partes: na primeira parte (estrofes 1, 2 e 3), o eu poético descreve brevemente “Ela”, comentando sobre o jogo que muitas vezes perde, e o casaco de Ela, “felpudo, escuro e grosso”; na segunda parte (estrofe 4), há uma citação direta de Sylvia Plath; na terceira parte (estrofes 5, 6 e 7), nota-se uma relação entre a citação de Plath e uma informação da percepção externa e interna de Lili Maconha.

Na primeira parte, não temos uma miríade de imagens poéticas. Inclusive, terminamos a leitura do poema com algumas perguntas: Quem é “Ela”? Qual é esse “jogo” que o eu lírico perde muitas vezes? Aonde “Ela” chega e se instala?

Essas perguntas, que serão respondidas ao longo dos outros monólogos de Lili Maconha, possuem o efeito de instigar o leitor a seguir com a leitura da obra e dos monólogos de Lili, além de demonstrar uma sequencialidade e uma conexão entre os poemas. De algum modo,

essas lacunas construídas atuam como uma espécie de gancho, fazendo com que os poemas se relacionem entre si. Como dissemos, existe um impacto de ler os poemas de *Pig Brother* de modo desagregado em relação ao todo da obra e ler a obra de Ademir como um longo poema épico. Nessa primeira parte do primeiro monólogo de Lili Maconha, isso se evidencia fortemente.

Logo depois, como se houvesse uma intromissão de uma memória de leitura da personagem, temos uma citação direta de um trecho de Sylvia Plath, importante poeta e romancista do século XX, que explora em suas obras temas como dor, morte, melancolia e solidão. A autora norte-americana também é amplamente conhecida por sua escrita confessional, principalmente por seus diários, textos esses que nos dão acesso à profundidade estética e à complexidade existencial da escritora. O trecho em aspas é uma referência aos diários de Plath, mais especificamente da parte 154, que corresponde a 3 de novembro. Reproduzimos abaixo o fragmento da parte 154 do diário:

154. 3 de novembro. [...] Sinto medo. **Não sou sólida, mas oca. Senti atrás dos olhos uma caverna oca, paralisada, um poço infernal, um arremedo do nada.** Nunca pensei, nunca escrevi, nunca sofri. Quero me matar, escapar da responsabilidade, rastejar abjetamente de volta ao útero. Não sei quem sou nem para onde vou – sou a única que tem de escolher as respostas para essas questões medonhas. Anseio por uma nobre fuga da liberdade – estou fraca, cansada, revoltada contra a fé humanitária forte e construtiva que pressupõe um intelecto e uma vontade saudáveis e ativos. Não há para onde ir – nem lar, onde me debruçaria em lágrimas, chorando como uma tola grotesca na saída da minha mãe – nem homens dos quais quero mais do que nunca a orientação firme, definitiva, paternal – nem a igreja que é liberal, livre – não, em vez disso, eu me volto desconsolada para a ditadura totalitária na qual sou absolvida de qualquer responsabilidade pessoal e posso me sacrificar numa “orgia de altruísmo”, no altar da Causa com “C” maiúsculo. (Plath, 2017, p. 178, grifo nosso).

Como podemos ler no trecho acima, Sylvia Plath plasma em seu diário, especificamente neste dia, suas angústias mais íntimas. Estando num contexto de crise existencial e mental, é possível perceber, ao longo desse dia de escrita no diário, uma linguagem visceral, descritiva e verborrágica, além do sofrimento em que a autora estava imersa, a ponto de corroer a sua possibilidade de perspectiva futura. Assunção, ao compor o primeiro monólogo de Lili Maconha com um pequeno trecho do diário de Plath, sinaliza três aspectos importantes: I) o estado de melancolia e a falta de perspectiva em que o eu lírico Lili Maconha se encontra, II) Sylvia Plath, figura melancólica e suicida, funcionaria como uma chave de leitura para entendermos a personagem de *Pig Brother* e III) a questão do suicídio, a qual será retomada no

sétimo monólogo de Lili Maconha, nos versos “Os últimos poetas se enforcaram em galhos de bétulas de ferro”.

Destacamos também que as relações entre a escrita confessional de Plath e o monólogo interior da personagem Lili Maconha podem ser vistos a partir da escrita (e do falar) de si, isto é, a aproximação se dá não só por um estado de ânimo entre Lili e Plath, mas também enquanto textos de autoexpressão da intimidade e da interioridade humana. Além disso, essa perspectiva melancólica vai se estender nos outros monólogos, como veremos adiante, o que torna a citação de Plath um índice de leitura para que se compreenda a caracterização e a composição psicológica de Lili Maconha. Desse modo, entre a segunda e a terceira parte do poema de Assunção, a citação direta de Sylvia Plath denuncia e adianta os sentimentos e percepções da personagem Lili Maconha nos versos que fecham o poema: “às vezes faz muito frio no lado de fora./ No lado de dentro também.”

O frio, metaforizando o sentimento de angústia e desespero devido à impossibilidade de ordenamento do caos do mundo e de si mesma, não se relaciona apenas à paisagem externa, mas também ao aspecto interno da personagem. Também é possível perceber uma antítese da primeira com a terceira parte do poema: os versos “Ela./ Com seu casaco felpudo, escuro e grosso.” criam uma oposição ao frio que Lili Maconha diz fazer no lado de fora e no lado de dentro. No plano formal, em relação à cadeia sonora “Ela”, as vogais /ε/ e /a/, mais abertas, se contrapõem à maioria das vogais de “Com seu casaco felpudo, escuro e grosso”, /e/, /u/ e /o/, mais fechadas, podendo indicar, no plano sonoro, a melancolia e a angústia. Essa oposição cria, conforme afirma Paz (2012), significados opostos ou díspares que o poema abrange ou reconcilia sem suprimir.

Apesar desse aspecto melancólico e desesperançoso, no poema há uma modalização do que acontece e da frequência com que acontece. O advérbio “muitas vezes”, para tratar da frequência com que Lili perde o jogo para “Ela”, atenua o discurso, fazendo com que o leitor saiba que não é sempre que Lili Maconha perde. Além do “muitas vezes”, o advérbio de frequência “às vezes” é usado em dois momentos: para iniciar o discurso de Plath e para iniciar o discurso de Lili Maconha. Assim, não é sempre que Plath se sente oca, nem é sempre que faz muito frio lá fora. Desse modo, o advérbio “às vezes” atuaria mostrando uma noção de oscilação e inconstância nos modos de percepção da personagem, aspecto esse que vai ser importante para o desenvolvimento de Lili Maconha nos próximos poemas que veremos a seguir:

MICOSE NA PELE DO TEMPO
(segundo monólogo interior de Lili Maconha)

Há tempos o faquir polia as pontas dos pregos
com areia do Mojave.

Há tempos e dimensões perdidas
apenas esperando o momento certo da conexão.

Há o tempo lá fora, chuva de granizo,
fagulhas de fogos de artifício
e brumas que se movem.

Há o tempo dos estalidos distantes das estrelas.

E há o tempo do Aqui, esse templo da linguagem
que se enrola em frases-serpentes
enquanto escrevo

e que talvez continue traçando sinuosidades
muito tempo depois.

Mas de tempos em tempos
alguém estoura os miolos, alguém explode uma aeronave
alguém fecha o livro

e não o abre nunca mais.
(Assunção, 2015, p. 45)

No segundo monólogo de Lili Maconha, o desenvolvimento das imagens poéticas ganha fôlego e existe uma mudança em relação ao poema anterior. Com oito estrofes, esse monólogo interior não se inclina especificamente a mostrar um estado de ânimo da personagem, mas sim apresenta uma reflexão de Lili relacionada ao tempo e à linguagem. Destacamos os usos do verbo *haver* e a repetição do termo *tempo*, pois, no poema, há 5 menções ao verbo *haver* e 8 menções ao vocábulo/expressões *tempo/tempos* (com exceção do título).

O verbo *haver*, na língua portuguesa, é considerado impessoal, sem sujeito. A utilização desse termo pode ter o sentido de tempo transcorrido (“Há tempos o faquir”) e de existência (Há tempos e dimensões perdidas”, “Há o tempo lá fora”, “Há o tempo dos estalidos”, “há o tempo do Aqui”). É importante dizer que, no sentido de existência, o *há* contém em si qualquer coisa do universo material, metafísico ou ficcional, uma vez que cabem nele todas as coisas que existem e que podem existir ou ser criadas. Desse modo, no *há* pode habitar todo o possível e o impossível que diz respeito ao que existe ou que pode existir. A utilização do verbo *haver* no poema pode se relacionar não apenas com o potencial criativo da personagem Lili Maconha, mas também com a capacidade de criação humana por meio da linguagem poética.

Outro dado sobre o verbo *haver* é a relação que podemos estabelecer com o verbo *ver*. Embora com origens etimológicas distintas, esses verbos se aproximam no que se refere à cadeia sonora e à construção de sentidos no poema. Podemos relacionar *ver-haver* no poema a partir da perspectiva de sentido do verbo *ver* não só relacionado à visão, mas também ao conhecimento. Para afirmar a existência de algo, Lili, por meio da imagem poética, dá a ver ao leitor. Desse modo, Lili não só atesta a existência do “faquir”, da “chuva de granizo” e de “tempos e dimensões perdidas”, mas mostra isso imagetivamente, fazendo com que nós tenhamos acesso à existência desses elementos a partir da descrição deles por meio da personagem. Lili atuaria, então, como uma espécie de sujeito lírico que vê além, fazendo a ponte entre poesia, visão e vidência.

Em relação ao vocábulo *tempo/tempos*, os versos apresentam esses usos para indicar tempo transcorrido (“Há tempos o faquir”), tempo presente (“E há o tempo do Aqui”), tempo futuro (“muito tempo depois”), frequência temporal (“Mas de tempos em tempos”), tempo metafísico (“Há tempos e dimensões perdidas”), clima (“Há o tempo lá fora, chuva de granizo”) e tempo cósmico (“Há o tempo dos estalidos distantes das estrelas”). Neste poema, conseguimos perceber como é trabalhada a palavra *tempo/tempos* nas suas distintas probabilidades de significação, com o eu lírico dando a ver as possibilidades de aproximação e de conexão das categorias temporais entre si. Ao apresentar-nos essas possibilidades, destacam-se os versos em que lemos sobre o “tempo do Aqui, esse templo da linguagem/que se enrola em frases-serpentes/enquanto escrevo/e que talvez continue traçando sinuosidades/muito tempo depois.”, pois é justamente neles que reside uma reflexão filosófica sobre o processo de criação poética e o lugar em que se encontram essas distintas temporalidades: o poema.

A semelhança da cadeia sonora das palavras “tempo-templo” pode ser entendida como esse retorno do poético a um tempo e a um lugar do sagrado e mítico na relação entre o homem e a poesia. Além disso, a sinuosidade da construção poética, a partir de uma perspectiva de um tempo anelar, refere-se à própria linguagem poética, também cicloide e ondulatória. Na relação entre poesia e tempo, Bosi (1977) estabelece o texto poético como uma produção que amalgama uma multiplicidade de temporalidades distintas, aspecto esse que pode ser visto ao longo da obra *Pig Brother*:

- a) os tempos descontínuos, díspares, rotos, da experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama de valores do poema; b) o tempo relâmpago da *figura* que traz a palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas da singularidade; c) o tempo ondeante e cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do *pathos*, inerente a todo discurso motivado. Nesse encontro de tempos heterogêneos dá-se a produção

do poema. E dá-se, em outro momento de convergência, a sua reprodução pelo leitor para quem o ritmo, a figura e os sentidos historicizáveis devem igualmente fundir-se na hora difícil da interpretação. [...] (Bosi, 1977, p. 123).

Assim, interessa-nos especificamente o “tempo do Aqui, esse templo da linguagem”, pois entendemos que o tempo do Aqui seja o momento de encontro entre poeta-poema-leitor, uma vez que há uma temporalidade intrínseca na produção e leitura de um texto. Barbosa (2009, p. 16), em “As ilusões da modernidade”, afirma que “é a própria maneira de questionar a linguagem da poesia que configura o tempo *do* poema”. Desse modo, a relação que é feita no poema entre linguagem-tempo é o tempo propriamente dito do poema-templo, uma vez que uma das temporalidades poéticas se configura no espaço de relações entre o leitor, o escritor e a linguagem. Desse modo, o poema acenaria para a intemporalidade ou para o encontro de distintas temporalidades e agentes.

Aliás, podemos pensar que a possibilidade de continuidade de qualquer texto poético se dá a partir do trabalho de leitura empreendido pelo leitor. Logo, as “frases-serpentes”, entidades vivas, selvagens e bravias, continuam traçando sinuosidades muito tempo depois no corpo daquele que leu/lê o texto. Assim, como diz Barbosa (2009, p. 22), o leitor deixa de ser um simples consumidor do poema e internaliza-se como latência de uma linguagem possível.

No uso do termo hifenizado “frases-serpentes”, é evocada a vivacidade da palavra poética, associando-a a este animal arquetípico ligado à fonte da vida, da imaginação e da transformação, aspectos esses caros à criação artística. Nesse sentido, ao Lili Maconha enunciar o próprio processo de escrita, há, na construção dessa personagem, a própria figuração do sujeito poeta. Santos e Oliveira (2001) distinguem o tempo narrativo do tempo poético, afirmando que:

A narrativa mantém um vínculo com o tempo enquanto dimensão externa à linguagem. Toda narrativa tende a *representar*, de algum modo, o tempo – ou seja, elege o tempo como um elemento fundamental para situar e identificar aquilo que se narra (toda narrativa cria tempos ficcionais). Isso não ocorre com a poesia. O texto poético tende a explorar sobretudo o tempo da própria linguagem, ou seja, o tempo exclusivamente sensível, musical, das palavras. No texto narrativo, esse tempo também ocorre, mas está subordinado a um propósito de reconhecimento de tempos ficcionalizados. Na poesia, tal propósito não existe: o tempo não é *representado*, mas *vivido*. O que importa não é *abordar* o tempo, mas *experimentá-lo*; não é *reconhecer* o tempo, mas *mergulhar* nele. (Santos; Oliveira, 2001, p. 53-54).

Os autores acima fazem uma diferenciação entre o tempo da narrativa e o tempo da poesia. No entanto, nos poemas de Lili, há uma zona de contato entre o tempo narrativo e o

tempo poético, pois experienciamos a leitura de monólogos interiores a partir de categorias poéticas. Posto isso, o desenvolvimento das ações da personagem Lili Maconha ao longo dos monólogos, aspecto característico da narrativa, é atado à estruturação poética dos textos a partir dos sons, dos ritmos e das imagens.

Sobre a composição poética, citemos o caso do verso “Há o tempo dos estalidos distantes das estrelas”, em que existe uma aliteração em /t/, emulando o próprio estalido a partir do amálgama entre elementos sonoros e imagéticos. Outro exemplo é o verso “fagulhas de fogos de artifícios”, com a repetição dos fonemas /f/ e /s/ evocando o próprio som dos barulhos dos fogos. As imagens luminosas e explosivas são reiteradas ao longo do texto, a partir da utilização de palavras de um campo semântico semelhante, como “estalidos”, “estrelas”, “fogos de artifício”, “explodir” e “estourar”, criando percepções de leitura ora plasticamente sublimes (“Há o tempo dos estalidos distantes das estrelas), ora violentas (“alguém estoura os miolos, alguém explode uma aeronave), o que atesta o trabalho de Ademir com a dimensão poética da linguagem.

Já sobre a constituição narrativa, é perceptível uma ligação entre o primeiro e o segundo poema. Nesse segundo monólogo, há uma menção ao aspecto climático do espaço externo, que aparece no verso “Há o tempo lá fora, chuva de granizo,/ fagulhas de fogos de artifício/ e brumas que se movem.”. Se no primeiro monólogo tínhamos a descrição do frio exterior, no segundo monólogo podemos perceber a recorrência desse dado, estabelecendo, portanto, uma relação de continuidade entre os monólogos de Lili Maconha. Além disso, a menção à “bruma” também aparecerá no terceiro monólogo, conforme veremos adiante.

Nos versos “Há tempos e dimensões perdidas/ apenas esperando o momento certo da conexão.”, que soam quase como um vaticínio por parte de Lili, podemos pensar na linguagem e no texto poético como um nó de conexão dos encontros entre tempos e dimensões, uma vez que em *Pig Brother* é possível verificar o encontro entre presente, passado, futuro, tempo cósmico e tempo mítico primordial, sendo o poema uma espécie de condensação de diferentes temporalidades.

4.7 A jornada iniciática de Lili Maconha, a heroína-xamã

MÚSICA DE TERRORES

(terceiro monólogo interior de Lili Maconha)

Ela veio novamente durante a madrugada
com seus ganchos e garras de ferro.
Ela.

Ela arrancou meus olhos
e deixou fundas ranhuras no rosto.

Ela vestiu seu casaco felpudo, escuro e grosso
e se dissipou numa bruma de rivotril.
Ela deixou uma caixinha de música
em cima do Livro dos Seres Terríveis.
Ela.

Com seu casaco felpudo, escuro e grosso.
(Assunção, 2015, p. 64)

Neste terceiro monólogo, temos um poema de quatro estrofes. Nele, há a ocorrência novamente de “Ela”, retomando o primeiro monólogo. No entanto, temos novas informações e interações dessa entidade com a personagem Lili Maconha: o retorno de “Ela”; a violência com o corpo de Lili, havendo a extração de seus olhos; a dissipação de “Ela” numa bruma de rivotril e a caixinha de música deixada por “Ela” em cima do Livro de Seres Terríveis. Também se somam outros detalhes de “Ela”, que são os “seus ganchos e garras de ferro”.

A partir das informações adicionais, podemos inferir que “Ela” se trata de uma entidade animal (“ganchos e garras de ferro”) com aspecto antropomorfizado (“Ela vestiu seu casaco felpudo, escuro e grosso”). Neste poema, também podemos considerar que Lili Maconha passa por uma espécie de sacrifício de arrancamento dos olhos. Notamos a correspondência da extração dos olhos com uma das práticas iniciáticas xamânicas dos iacutos, etnia a qual citamos nos capítulos anteriores em que aparece a águia de penas de ferro⁵⁵, assim como em *Pig Brother*:

Por exemplo, um xamã iacuto, Sofron Zateyev, afirma que geralmente o futuro xamã morre e jaz durante três dias na iurta sem comer nem beber. Outrora, repetia-se três vezes a cerimônia durante a qual o futuro xamã era cortado em pedaços. **Um outro xamã, Pyotr Ivanov, nos dá maiores detalhes sobre essa cerimônia: os membros do candidato são destacados e separados com um gancho de ferro, os ossos são limpos, a carne raspada, os líquidos do corpo**

⁵⁵ No sétimo monólogo interior, temos acesso a quem é “Ela”: cadela de casaco felpudo, escuro e grosso. No entanto, destacamos este trecho de Eliade (2002) em que ele narra sobre a ave de rapina, pois a caracterização das garras e dos ganchos se assemelha ao que Eliade coloca como sendo a relação entre entidade animal e rito iniciático xamânico.

são jogados fora e os olhos são arrancados das órbitas. Depois dessa operação, todos os ossos são reunidos e ligados com ferro. Segundo outro xamã, Timofei Romanov, a cerimônia do despedaçamento dura de três a sete dias; durante todo esse tempo, o candidato fica quase sem respirar, como um morto, num local isolado. **O iacuto Gavriil Alekseyev afirma que cada xamã tem uma Ave-de-Rapina-Mãe que se assemelha a um grande pássaro, com um bico de ferro, garras recurvadas e rabo comprido.** Esse pássaro mítico só aparece duas vezes: no nascimento espiritual do xamã e em sua morte. Toma-lhe a alma, leva-a para o Inferno e deixa-a amadurecer sobre o galho de um abeto negro. Quando a alma atinge a maturidade, a ave volta à terra, corta o corpo do candidato em pedacinhos e os distribui entre os maus espíritos das doenças e da morte. Cada um dos espíritos devora a parte do corpo que lhe cabe, cujo efeito é conferir ao futuro xamã a faculdade de curar as doenças correspondentes. Depois de terem devorado o corpo todo, os maus espíritos se afastam. A Ave-Mãe recoloca os ossos no lugar, e o candidato acorda como se de um sono profundo. (Eliade, 2002, p. 52 e 53, grifo nosso).

De acordo com Eliade (2002), práticas como a extração dos olhos, no caso dos iacutos, relacionam-se com as cerimônias de iniciação xamânicas, as quais prevê um despedaçamento do corpo do neófito e a renovação dos seus órgãos, morte ritual seguida de ressurreição e plenitude mística. Eliade (2002) também destaca que pouco importa se os êxtases foram realmente vividos ou imaginados ou acrescidos de lembranças posteriores de ordem folclórica, pois o que se pretende é a adesão a essas experiências e o fato delas justificarem a força e vocação mágico-religiosa do xamã. De modo resumido, Eliade (2002) destaca que o xamã é aquele que viaja entre os mundos e dimensões e que tem relações concretas e imediatas com deuses e com espíritos, tendo essas entidades a forma de animais ou de entes relacionadas à natureza. Portanto, é possível dizer que, neste terceiro monólogo, acontece o rito iniciático xamânico de Lili Maconha.

No segundo e terceiro monólogos, percebemos também uma repetição de estruturas e vocábulos. No segundo monólogo, temos o início dos versos com o verbo *haver* e no terceiro monólogo a repetição do pronome *Ela*, também no início dos versos. Essa recorrência, vista nos poemas, pode remeter à estrutura de um canto xamanístico ritmado, sendo a reiteração de estruturas um dos modos de acesso a outras camadas subjetivas e dimensionais. Tratando sobre poéticas indígenas amazônicas e os cantos xamanísticos dos araweté, Risério (1993) afirma que a palavra-canto xamânica é o canal entre os deuses e os humanos, sendo xamanismo e música coisas inseparáveis, pois é através dessa relação que a comunicação entre mundos é realizada. Sevcenko (1988, p. 126) também destaca que o discurso do xamã se fundamenta em “padrões rítmicos, condensados em estruturas formulares, cuja evocação se faz sempre em bloco”. Assim, afirma Sevcenko (1988, p. 126), na prática xamânica de alcance ao êxtase “não existe narrativa que não seja metrificada, não existe canção que não seja cantada”.

Isso nos importa, sobretudo para pensar como Ademir, nos monólogos interiores de Lili Maconha, realiza um modo de composição poética que conjuga música-narrativa-poesia, retomando o que Sevcenko (1988) chama de as raízes xamânicas da narrativa. No segundo monólogo, por exemplo, pode ser visto como Ademir se ocupa em pensar aquele poema em seu estrato sonoro, principalmente por meio das aliterações. Em se tratando do terceiro monólogo, são entrelaçadas, ao rito iniciático de Lili Maconha, a conjugação entre a “música de terrores”, a violência sofrida por Lili Maconha por “Ela” e a categoria formal poética de repetição de estruturas.

No terceiro monólogo, então, podemos considerar que Lili Maconha tenha passado por uma experiência iniciática, em que a retirada dos olhos físicos metaforiza uma cegueira simbólica da personagem, de modo que a partir desse evento ela poderia acessar o mundo com outra sensibilidade que não a da visão convencional. Ginzburg (2003) aponta que, da caverna de Platão a passagens da bíblia, a tradição tem legado enorme importância à visão como um meio de acesso ao conhecimento e à verdade, mas que também se ocupou em estabelecer uma relação entre a ausência da percepção ótica convencional e a vivência de formas alternativas de conhecimento. Assim, Ginzburg (2003) explica que a ausência de visão obrigaria a um entendimento diferenciado das relações entre sujeito e objeto, tempo e espaço, corpo e consciência. Mianes e Karnopp (2019) argumentam que há dois lados do imaginário social e literário a respeito dos sujeitos cegos: como párias que deveriam ser isolados (Édipo) ou como oráculos (Tirésias):

Uma breve incursão em fragmentos da Antiguidade até o final da Idade Moderna mostra que as pessoas cegas (a baixa visão foi inventada apenas no século XX, quando os parâmetros médicos criaram essa classificação) eram vistas como defeituosas, personificações do pecado que deveriam viver isoladas da sociedade ou, pior ainda, ser sumariamente eliminadas. Essas pessoas representavam a incapacidade, a miséria humana e todas as suas mazelas, e por isso deveriam ser deixadas de lado. Há relatos fartamente conhecidos de que os cegos viviam em estado de mendicância, e exemplo disso é a cegueira de Édipo e as consequências que esse fato trouxeram a sua vida (Amiralian, 1997). Por outro lado, a cegueira representava uma forma diferente de ver o mundo, pois se considerava que os cegos enxergavam para além daquilo que videntes poderiam ver. Eram considerados oráculos, “videntes” que podiam prever o futuro e afastar maldições e pragas por meio de poderes sobrenaturais. Isso também fica evidente em alguns personagens da literatura grega, como Tirésias, que, ao ficar cego adquire poderes de prever o futuro e age tal qual um profeta ou um oráculo (Vygotsky, 1991). (Mianes; Karnopp, 2019, p. 3).

Na nossa análise, consideraremos que a experiência iniciática de Lili dota-a de uma capacidade de ver além, entre as ruínas e os escombros. Isso poderá ser percebido nas análises que fizermos dos próximos monólogos interiores, principalmente do quarto e do quinto, em que Lili terá visões e sonhos.

Como pudemos notar, do segundo monólogo para o terceiro existe uma crescente nas relações entre poesia e profecia. No segundo monólogo, temos o que poderíamos considerar como uma espécie de vidência a partir da constatação da existência dos elementos construídos poeticamente. Já no terceiro, temos uma espécie de morte simbólica, naquilo que reconhecemos como um trauma iniciático para a transformação da personagem, que ganhará amplitude de consciência e de percepção. Esse fato se evidenciará tanto nas reflexões mais profundas e meditativas de Lili quanto pelo tamanho mais longo dos versos e estrofes.

Ainda sobre o terceiro monólogo, a relação entre terror e rito de iniciação é patente na experiência iniciática, o que é atestado na epígrafe de *Pig Brother* a partir das palavras do xamã australiano Lower Murray. Desse modo, como dissemos nos capítulos anteriores, a epígrafe da obra pode ser uma chave de leitura para entender o processo xamânico pelo qual passa a personagem Lili Maconha.

Vejamos agora o quarto monólogo interior de Lili Maconha:

O HOMEM SEM FACE
(quarto monólogo interior de Lili Maconha)

Ela não veio a noite passada e eu tive um sonho.
Estava deitada no quarto de cima.
Havia outra pessoa na casa.
Uma pessoa estranha, embora eu a visse todos os dias.
Pessoas são estranhas quando não se consegue ver suas almas.
Quando a olhava nos olhos, só via uma sombra negra.
Ela parecia muito alta e seus cabelos estavam sempre em chamas.

Estou sozinha agora.
Nenhuma casa, nenhuma pessoa estranha, nenhuma sombra negra.
Estou sozinha, diante do espelho,
mas não posso ver minha própria imagem.
Quando era criança, eu tinha uma imagem.
Agora, tudo o que posso ver é um terrível vazio.
Espelhos não mentem.

Ainda posso falar, mas palavras não significam mais nada.
Palavras saem da minha boca e desmancham-se no ar.
Não tenho o menor desejo de permanecer aqui
ou em qualquer lugar.
Não tenho imagem, não tenho palavras, não tenho lágrimas,
mas ainda tenho algo: medo.

E alguns fragmentos de memória.

Lembro de um homem que encontrei durante uma viagem de trem.
Era alto e forte.
Vestia chapéu negro e tinha intensos olhos azuis.
Eu viajava de Londres para Turim.
Ele sentou-se na poltrona à minha frente e disse que vinha de longe.
Vinha de um tempo em que nada existia.
Nada.
“Mas então as pessoas vieram e construíram casas.
Eu perdi minha paz.
Hoje, sou um homem sem face” — ele disse.

Eu podia ver sua face. O brilho intenso em seus olhos azuis.

Permaneci longo tempo olhando através da janela do trem.
Quando me virei de volta ele não estava mais lá.
Não voltei a vê-lo novamente.
Nunca mais.
Mas agora eu sei: aquele homem era eu.
(Assunção, 2015, p. 81)

Se compararmos o quarto monólogo com os três anteriores, fica evidente a diferença entre eles no que se refere à quantidade de versos. Por meio de uma composição poética mais focada na paisagem psíquica do sujeito lírico, acessamos percepções, visões, sentimentos e memórias da personagem. Além disso, a viagem de trem, presente no final do poema, pode metaforizar a viagem interior de Lili.

Após o terceiro monólogo, o qual consideramos tratar do rito iniciático de Lili Maconha, percebemos que a personagem se aprofunda em si mesma e se volta para um discurso mais monológico. De caráter preponderantemente fanopeico e logopeico, ou seja, a partir de uma composição mais imagética e de pensamento, neste monólogo há a prevalência das imagens poéticas plásticas (a quantidade de versos e o uso abundante de substantivos) e da construção dos pensamentos (estrutura mais narrativa).

Apesar de ser um poema focado nos processos interiores de Lili Maconha, torna-se perceptível, por meio do uso do pronome pessoal, o retorno da entidade “Ela”. No verso “Ela não veio a noite passada e eu tive um sonho”, há possibilidades de leituras diferentes se considerarmos a conjunção “e” como valor semântico aditivo (uma informação se une à outra apenas), adversativo (Ela não veio a noite passada, *mas* eu tive um sonho) ou conclusivo (Ela não veio a noite passada, *logo* eu tive um sonho). O caráter plurissignificativo da leitura dessa primeira estrofe fica a cargo de como o leitor pode interpretar esse primeiro verso, de modo a estabelecer qual é a relação entre “Ela” e o que será contado.

Ainda sobre a primeira estrofe, de antemão destacamos a qualidade imagética dela enquanto “cinema mental”, como escreve Ítalo Calvino (1990). A protagonista narra um sonho: havia outra pessoa na casa junto de Lili, mas a personagem apenas conseguia ver uma sombra negra quando olhava a pessoa nos olhos. Lili conta que era uma pessoa estranha, embora a visse todos os dias. Logo após, informa-nos que “pessoas são estranhas quando não se consegue ver suas almas”. Lili caracteriza a pessoa sob dois aspectos: é alguém que parecia alto e que estava com os cabelos sempre em chamas.

A relação entre o sonho e as artes pode ser estabelecida se concebermos que esses dois dispositivos operam a partir da linguagem simbólica, o que as aproxima de uma linguagem humana arcaica e primordial. Ao Lili encarar uma pessoa que, ao olhar nos olhos, só vê sombra, podemos pensar que Lili acessa, por meio do sonho, uma parte dela mesma: a sua própria sombra. Além disso, se tomarmos os sonhos como uma via de acesso interior que permite perscrutar os medos e conflitos individuais e coletivos, podemos dizer que estamos testemunhando a viagem de Lili em direção a si. O sonho pode ser entendido, então, como esse elo do homem com as forças míticas e arcaicas.

A composição plástica do poema é bastante eloquente, a ponto de quase conseguirmos, enquanto leitores, visualizar o sonho narrado, embora não saibamos se o indivíduo visto por Lili é um homem ou uma mulher. Podemos relacionar a descrição dessa sombra a duas pinturas da artista surrealista Remedios Varo – [La Llamada] *O chamado* e [Vampiro] *Vampiro*, ambos de 1961 –, lançadas no mesmo ano, assim como *Pig Brother* (2015) e *até nenhum lugar* (2015):



VARO, Remedios. **La llamada [O chamado]**. 1961. Óleo sobre Masonite, 100 x 68 cm.
Museu Nacional de Mulheres nas Artes. Washington, Estados Unidos. Fonte:
<https://nmwa.org/art/collection/la-llamada-call/>



VARO, Remedios. **Vampiro**. 1961. Óleo sobre cartão, 46 x 27 centímetros. Coleção Francisco e Rosa María González Vázquez. México. Fonte: <https://www.remediosvaro.art/paintings/vampiro>

As formas alongadas e a matiz de cor quente construídas por Ademir na primeira estrofe podem nos remeter a essas duas pinturas oníricas de Remedios Varo, artista mexicana que trabalha com uma perspectiva surrealista e mística em suas obras. Essas cores também nos remetem à composição gráfica da capa de *Pig Brother*. Na primeira pintura, temos uma figura feminina que anda e se movimenta em um corredor, com pessoas dormindo nas paredes como se estivessem esculpidas. A figura central, representada de modo ativo e iluminado, contrasta com o cenário em volta, cinza e escuro. Além disso, a figura mostra-se desperta, de olhos abertos, enquanto os demais estão adormecidos. A composição de traços corporais alongados da figura central aproxima-a do corpo feminino, embora deixe-a com um aspecto transcendente e espiritual, principalmente se colocada em perspectiva com o restante das figuras humanoides presentes na pintura. Os cabelos assemelham-se a uma chama de vela. Já na segunda pintura, temos também matizes de cores parecidas com o primeiro quadro, mas a composição pictórica se difere. Em *Vampiro* temos uma forma masculina e alongada, que encara diretamente o espectador. No seu colo, temos uma cabeça de mulher numa garrafa, com um líquido vermelho, que inferimos ser sangue. O traçado das roupas e da cabeça se assemelha a uma espécie de labareda. As paredes, no caso de *Vampiro*, são semelhantes a uma espécie de gruta. Se analisamos as duas pinturas conjuntamente, conseguimos estabelecer entre elas uma comparação sob a perspectiva de duplos: homem e mulher, formas alongadas e formas arredondadas, mobilidade e falta de mobilidade. A ligação entre as pinturas é evidente por dividirem uma mesma escala de cor. Numa leitura possível, os dois quadros alinham forças contrárias e complementares numa estética mágica e onírica, o que também ocorre no poema que estamos analisando, como será demonstrado logo adiante.

Na primeira estrofe, temos acesso ao universo onírico de Lili Maconha. O sonho que Lili nos narra acontece em sua casa. Podemos tomar a palavra “casa” sob inúmeras perspectivas metafóricas e metonímicas: a casa como lar, a casa como cosmo, a casa como corpo e alma, a casa como interioridade psíquica, a casa como lugar de memória, a casa como refúgio, a casa como espaço habitado, entre outros. Um ponto de aproximação entre essas perspectivas da *casa* é entendê-la, segundo o que diz Bachelard (1993, p. 36), como “um corpo imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”. Assim, o espaço da casa pode se configurar como centro de tédio, solidão, pertencimento, afetos, sonhos ou devaneios. Além disso, a casa também pode ser entendida como o espaço íntimo e seguro dos sujeitos. Na *Odisseia* homérica, existe um desejo que move a obra: o herói Odisseu quer fazer a viagem de volta, deseja voltar para casa. O retorno ao lar, então, marca a tradição literária, pois na casa figuram, paradoxalmente, a possibilidade de acolhimento e de contato com o Outro e, ao mesmo tempo, o lugar de

expressão da individualidade e da intimidade dos sujeitos. Ainda de acordo com Bachelard (1993):

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia a dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. [...] Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. (Bachelard, 1993, p. 25-26).

Além do exposto, que teve como base Bachelard (1993), há uma profunda relação entre a casa e a mulher. Penélope, na *Odisseia*, poderia ser considerada uma heroína, dado que com a sua astúcia consegue manter longe os pretendentes por meio da tecelagem. No entanto, como diz Tatar (2022), Penélope, assim como outras mulheres presentes nos épicos e mitos, está encerrada no ambiente doméstico.

Assim, não é algo banal o que é enunciado na primeira estrofe do quarto monólogo interior de Lili Maconha sobre a casa, pois é ali que a nossa protagonista e heroína sonha e entra em contato consigo mesma. No sonho, o encontro e o choque com esse *alter* permite-nos pensar na categoria de duplo e na fragmentação de si que a personagem experimenta. Paz (2012, p. 140), no ensaio “A outra margem”, apresenta reflexões interessantes sobre como “a experiência do Outro culmina na experiência da Unidade.”.

A experiência de fragmentação do eu não atinge apenas aquele que passou pelo rito iniciático, mas também o poeta, que desdobra si mesmo em uma multiplicidade de eus em favor da criação poética. Assim, o oxímoro do uno e do múltiplo se conecta à experiência sagrada e ao fazer artístico. Paz (2012) diz “Esse Outro também é eu”. Podemos perceber essa paradoxalidade apontada por Paz no poema de Ademir nos seguintes versos: “Havia outra pessoa na casa./ Uma pessoa estranha, embora eu a visse todos os dias./ Pessoas são estranhas quando não se consegue ver suas almas.”. Nessa primeira estrofe, destaca-se a relação entre *ver*, *olhar* e *conhecer*, principalmente no que se refere a olhar nos olhos de alguém e enxergar a alma. Salientamos que, no monólogo anterior, Lili teve os olhos removidos e neste monólogo abundam as imagens que se relacionam com a visão: “sonho”, “visse”, “ver” (2x), “olhava nos olhos”, “espelho”, “imagem”, “olhando”, “vê-lo”, “olhos azuis”, “brilho intenso”, o que mostra uma abertura de sensibilidade e de percepção na construção visionária de Lili Maconha.

Também é pela vidência que, neste monólogo, Lili acessa a sombra negra desse Outro que pode ser interpretado também como uma outra parte de si.

Assim, como diz Paz (2012, p. 141), “os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e de fascinação, de separação e de reunião com o outro são também estados de solidão e comunhão conosco. A verdadeira solidão consiste em estar separado do seu ser, em ser dois. Todos nós estamos sozinhos, porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo.” Esse trecho em que Paz operacionaliza os termos Eu-Outro nos faz pensar sobre o caráter da solidão, que aparece no monólogo de Lili, pois, na segunda estrofe, Lili Maconha elabora uma reflexão sobre esse sentimento.

Destacamos o elemento “espelho”. Lili está diante dele, mas não pode ver a própria imagem. Alguém que está diante do espelho e não vê a própria imagem é porque está cego ou porque não reconhece a si mesmo ou porque é incorpóreo. Aqui, é válido pensar nesse processo de não-reconhecimento de si mesma pelo qual Lili passa e, claro, a relação disso com a dissolução do ego e com a remoção dos olhos, ocorrida no monólogo anterior. Além disso, podemos ter, nesse processo de não-reconhecimento, uma imagem poética para a dissolução da unicidade do eu lírico, a qual pode ser advinda de um processo de trauma ou de experiência extática. Como podemos perceber, a leitura dos poemas de Lili Maconha, considerando-os em suas relações com os anteriores e, portanto, explicitando o avanço narrativo entre eles, é muito mais profícua, uma vez que se aumentam as possibilidades de análise e interpretação.

Acerca da relação entre Eu-Outro, podemos relacionar a segunda estrofe com a quarta, a quinta e a sexta. Nas três últimas estrofes do poema, o eu lírico também nos narra um de seus fragmentos de memória: na viagem de trem que Lili fazia de Londres para Turim, ela encontra um homem alto e forte. Este homem diz à Lili que vinha de um tempo em que nada existia, mas as pessoas vieram e construíram casas. Então, ele perdeu a sua paz e se considerava como um homem sem face. Apesar do homem enunciar isso, Lili afirma ao leitor que podia ver a face do homem e o brilho intenso nos seus olhos azuis. Após essa interação, Lili passa um longo tempo olhando através da janela do trem e, quando se vira, o homem não está mais lá. Nunca mais Lili volta a vê-lo, afirmando agora saber: aquele homem era ela. No poema, é tamanha a importância do encontro de Lili com o homem sem face que esse, justamente, é o título do quarto monólogo. Num primeiro momento, podemos pensar que um homem sem face pode ser, paradoxalmente, ninguém e qualquer um. Outra possibilidade é interpretarmos que, ao Lili Maconha afirmar que o homem sem face era ela, o vocábulo *homem* do título “O homem sem face” ganha abrangência e passa a significar não o gênero masculino, mas o ser humano, o Outro, em sua totalidade.

Na nossa leitura, essa memória narrada por Lili se conecta à máxima rimbaudiana “Eu é um outro”. Na *Carta a Georges Izambard* (2006), em que está essa famosa frase, Rimbaud, mais do que afirmar a sua intenção em ser poeta, assevera que quer tornar-se *vidente* e chegar ao desconhecido pela via do desregramento de *todos os sentidos*. Ao fundir a alteridade, a vidência e o desregramento dos sentidos, percebemos que Rimbaud entende o ofício do poeta como aquele que acessa as coisas em sua forma original, em sua *arké*, como diz Agamben (2009). O desejo de vidência pode se referir ao desejo de conhecimento e de domínio sobre o tempo, o espaço e o cosmos a partir da visão das coisas em sua integralidade. *Conhecer e saber* são, de algum modo, acessar aquilo que está fora de si e da própria consciência ordinária. Nisso reside o descentramento do poeta em relação a si mesmo: por intermédio da linguagem, ao ser um outro, o eu se destitui de uma identidade autocentrada, conectando-se à multiplicidade do mundo, da realidade e dos sujeitos. Desse modo, o desregramento de todos os sentidos seria um meio de conseguir sair de si para alcançar outras esferas de existência que não aquela que já é *conhecida*.

Lili Maconha, ao entender aquele encontro com o homem sem face e dizer saber *agora* que aquele homem era ela, enxerga o seu processo de transformação e sua entrada no campo poético-mágico da linguagem. O processo de transformação e metamorfose de Lili Maconha é flagrado pelo leitor quando é colocado, neste monólogo, um antes e um depois da personagem: apesar do homem se dizer um homem sem face, ela podia ver a face dele. Mas *agora* ela sabe que aquele homem era ela. Assim, a identificação de Lili Maconha com o homem e a consciência de que ela é aquele homem sem face denota uma redefinição e uma mobilidade na categoria de sujeito lírico neste monólogo, já que o leitor se vê diante de uma voz poética que se enuncia também como um outro.

Outra relação que podemos estabelecer entre esse poema e Arthur Rimbaud é a descrição das características físicas desta figura masculina – alto, forte e com brilho intenso nos seus olhos azuis –, características essas que se relacionam com as descrições de Verlaine sobre Rimbaud. Em *Los poetas malditos* (1921), Paul Verlaine⁵⁶, com quem Rimbaud teve relações, define-o fisicamente como um homem alto, com boa estrutura, quase atlético, e com olhos de um azul pálido inquietante. Se entendermos que Lili Maconha, neste monólogo, recorda do seu encontro com Rimbaud, o fato de a personagem enunciar ao leitor que “aquele homem era eu”

⁵⁶ Tivemos acesso ao livro organizado por Paul Verlaine na tradução do francês para o espanhol. Assim, colocamos aqui, em espanhol, a descrição física completa que Verlaine faz de Rimbaud em *Los poetas malditos*: “Físicamente, era alto, bien conformado, casi atlético; su rostro tenía el óvalo de un ángel desterrado; los despeinados cabellos eran de un color castaño claro y los ojos de un azul pálido inquietante.” (VERLAINE, 1921, p. 37-38)

permite-nos pensar não só na relação que Ademir Assunção constrói com a tradição da poesia moderna, mas também nos permite inferir como a personagem Lili Maconha aceita e se reconhece como *vidente* e como *poeta*. Lembremo-nos, pois, do segundo monólogo, em que a nossa personagem se coloca como alguém que escreve. Nesse sentido, ao associar o seu eu com Rimbaud, ela vai além, vinculando-se à imagem do poeta e do vidente numa perspectiva de tradição poética e literária. Portanto, a epígrafe do livro, em que temos a citação de uma parte de um texto rimbaudiano, atua como uma chave de leitura para entender a questão dos diálogos poéticos e dos interesses intelectuais de Ademir Assunção e como uma antecipação daquilo que vamos ler nos monólogos: o desenvolvimento da personagem Lili Maconha e a maneira como ela se reconhece.

Essa fusão mulher-homem, ocorrida no quarto monólogo, também pode nos dar a ver um sujeito lírico andrógino, que sintetiza em si dois princípios polares: o feminino e o masculino. Eliade (1998) afirma que a androginia é uma fórmula arcaica e universal para exprimir a totalidade e a coincidência dos contrários, simbolizando a perfeição de um estado primevo não condicionado, isto é, que exprime autonomia e força. Os polos masculino e feminino, então, são aqui entendidos não como gênero, mas como energias arquetípicas. Murdock (2022), ao tratar da jornada da heroína como uma jornada interior, destaca a necessidade de redefinição do que é o herói e a heroína. De acordo com Murdock (2022), a busca heroica não se refere a poder, conquista e dominação, mas sim a trazer equilíbrio para a vida por meio da integração entre os aspectos femininos e masculinos. Assim, a fusão mulher-homem de Lili Maconha pode ser compreendida como parte de sua jornada heroica em *Pig Brother*.

Entre a infância e o tempo do agora (“Quando era criança, eu tinha uma imagem./ Agora, tudo que eu posso ver é um terrível vazio”), a personagem se coloca na temporalidade da memória – lacunar, mutável, fragmentária, idealizada e cheia de fissuras – a partir da sua relação com a imagem e com o reconhecimento de si. Aleida Assmann (2011, p. 22) afirma que a movimentação da memória é sempre esporádica e nervosa e o ato de lembrar sempre exige um gatilho. Sobre a recordação, vejamos o que diz Assmann (2011):

A recordação procede basicamente de forma reconstitutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força

imane, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição de lembranças. O ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato de recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados. (Assmann, 2011, p. 34).

No poema, Lili Maconha se recorda de dois eventos: o sonho que teve na noite passada e a viagem de trem na Europa em que encontra com o homem. Como acessamos o poema a partir do monólogo, enquanto leitores, estamos dentro da mente de Lili e, num movimento reconstrutivo, somos lançados às memórias da personagem que se referem tanto à noite anterior quanto a um tempo passado que não conseguimos mensurar. Ao Lili aproximar a lembrança do sonho com a lembrança da viagem, ela estabelece uma ligação entre os dois eventos. Para nós, a ligação entre as duas lembranças se conecta a partir da percepção de Lili da sua abertura poética e do seu descentramento enquanto indivíduo. Nas duas lembranças que Lili tem, é possível verificar a presença do Outro, o que imerge Lili em situações de alteridade, culminando na constatação de que não há separação entre ela e aquilo que está fora.

A sensação de vazio, que aparece no quarto monólogo, pode remeter ao primeiro monólogo e à citação de Sylvia Plath, estabelecendo um movimento alternado e oscilatório entre os textos. O movimento de vaivém entre os poemas monológicos imprime um determinado ritmo, que é próprio da consciência e da memória humana. Desse modo, como temos acesso a uma sequência de monólogos, as nossas leituras devem considerar não apenas o ritmo *do* poema, mas o ritmo *entre* os poemas.

As relações entre palavra e significação são evidentes na terceira estrofe, de modo que a perda do significado é também uma espécie de perda de si mesmo, da identidade, da relação humana com o espaço-tempo e do desejo. O sujeito lírico nos revela que não tem imagem, não tem palavras e não tem lágrimas, possuindo apenas medo e alguns fragmentos de memória. Na relação entre poesia e imagem, Cortázar questiona (1999, p. 253), “Por que será que toda poesia é fundamentalmente imagem, por que será que a imagem nasce do poema como instrumento encantatório por excelência?”. Essas indagações do escritor argentino nos fazem pensar que a perda da imagem, no monólogo de Lili, entrelaça-se com a própria perda da linguagem poética e da sensibilidade, (“Não tenho imagem, não tenho palavras, não tenho lágrimas,”), denotando que a ausência desses elementos é uma espécie de mutilação da própria humanidade. Se, nesse ponto, associarmos *Pig Brother* ao romance *1984*, veremos que a novilíngua orwelliana também

atua na supressão da plurissignificação linguística e, conseqüentemente, dos usos literários e artísticos da língua, o que favorece o apagamento da riqueza e criatividade enunciativa e, portanto, dos próprios sujeitos.

Assim, ao Lili enunciar que ainda tem medo e alguns fragmentos de memória, podemos pensar no meio em que essa personagem está inserida a partir da leitura dos poemas que não são os monólogos. Conforme foi dito anteriormente, a paisagem externa em *Pig Brother* é constituída por imagens poéticas que figuram a ruína, a destruição, a poluição e a violência. Portanto, o medo de Lili pode ser justificado tendo como base o meio onde ela se encontra, com o verso “alguns fragmentos de memória” indicando a resistência e um fio de esperança da personagem frente a um processo de profunda desconexão humana com o todo.

4.8 O horizonte utópico

A partir da noção da esperança por um fio, vamos à análise do quinto monólogo interior de Lili Maconha.

SOMBRAS CAMBALEANDO NOS BECOS (quinto monólogo interior de Lili Maconha)

Há homens limpos no meio da sujeira.
Há homens gentis no meio da loucura.
Eu sei que eles existem.
Posso vê-los em movimento no meio da neblina.
São como sombras cambaleando sob a luz fraca dos becos,
entre latas de lixo e gatos feridos.
Eles têm a cara cheia de uísque, cerveja, vinho e cicatrizes.
Eles são velhos, muito velhos.
Eles andam sozinhos pelas ruas mais sórdidas.
Às vezes se trancam em casa
e não conseguem sequer abrir as janelas.
Eles bebem muito. Eles fumam muito.
Eles leem histórias em quadrinhos
e dançam em cima dos muros das suas casas
quando estão sóbrios.
Eles mijam fora da privada quando estão muito bêbados
e às vezes adormecem com a cara enfiada na poça de urina.
Eles vão até o açougue e compram ossos para seus cachorros
quando conseguem algum dinheiro.
Eles ficam felizes olhando seus cachorros mascarem o osso.
Eles falam devagar e conseguem manter o olhar fixo,
durante muito tempo, em lugar nenhum.
Eles riem quando procuram a carteira pela casa toda
e a encontram caída dentro da privada
e olham para a capa de couro toda ensopada
e perguntam: “ei, o que você está fazendo aí?”

eu a procurei por todo canto”.
Agora mesmo, um deles deve estar alimentando seu gato
com as últimas sardinhas que restaram
e tentando abrir a janela para a Coruja com Asas de Areia,
que bate contra o vidro, tremendo de frio.

Não consigo sentir mais quase nada,
não sei o que fizeram com a minha coragem,
nem com meu medo.

Mas sei que esses homens existem
e continuam vivos entre os escombros.
Posso senti-los por perto.

(Assunção, 2015, p. 101-102)

Agora, vamos analisar aquele que acreditamos ser um dos textos mais centrais para entendermos como, em *Pig Brother*, existe um horizonte utópico mínimo. Assim como o poema analisado anteriormente, o quinto monólogo de Lili Maconha é composto principalmente por um caráter fanopeico e logopeico. Neste monólogo, o sujeito poético se distancia de um exame sobre si e volta seu olhar para a existência dos denominados homens gentis e limpos. Corroborando o aspecto do quarto monólogo, em que Lili se descentraliza de uma perspectiva de um eu, neste texto é possível perceber que Lili lança seu olhar para a existência desses outros sujeitos e, mais do que isso, reconhece-os. Esse movimento de olhar para o mundo pode ser percebido no quinto monólogo, estabelecendo entre o poema anterior e esse uma espécie de continuidade de descentramento de Lili e uma ampliação do seu campo de visão e de consideração do que podemos chamar de alteridade. Quando o eu lírico toma consciência de que *Eu é um outro*, o olhar sobre o mundo se amplia, de modo que esse Outro passa também a ser visto e a ter atestada a sua existência, conforme acontece com as visões de Lili Maconha sobre esses homens limpos e gentis.

O poema, composto por três estrofes, divide-se entre I) a parte em que Lili nos apresenta as características pormenorizadas dos homens limpos e gentis que existem em meio à sujeira e à loucura, II) a parte em que Lili volta o discurso para si e III) a parte em que há a conclusão, por parte da protagonista, de que esses homens existem e continuam vivos entre os escombros.

Na primeira estrofe, a mais longa do poema, Lili, mesmo num monólogo interior, faz um movimento de saída de si e certifica a existência de homens limpos e gentis que habitam uma paisagem assolada por destruição, violência e imundície. Destacamos novamente os verbos *haver*, *existir*, *saber* e *ver*, pois eles abrem o poema e indicam algo que possui existência material, pois Lili sabe e vê, indicando, nesse caso, a relação entre visão-vidência-

conhecimento. A preponderância do trabalho com a imagem no plano formal, nesse caso, é um recurso que se enlaça com o plano de conteúdo, dado que Lili revela o que ela sabe e vê.

É notório o trabalho com polos opostos e contrastantes. Paz (2012, p. 104), no ensaio “A imagem”, afirma que toda imagem tem a capacidade de acoplar realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si, realizando uma operação unificadora e criando uma outra e nova realidade. Reverdy (1918) diz que a imagem não nasce de uma comparação, mas de uma aproximação de duas realidades mais ou menos distantes, de modo que quanto mais distantes as realidades aproximadas, mais fortes serão suas imagens, causando ainda mais emoção no leitor. Na nossa leitura, são esses procedimentos que ocorrem no quinto monólogo. O poema começa com opostos que se apresentam a nós, leitores, a partir do uso de palavras “limpos – sujeira”, “gentis – loucura”, “sombras – luz”. A partir de então, a caracterização dos homens, principalmente quanto à “limpeza”, é composta por elementos que desafiam o senso comum daquilo que é considerado limpo. A limpeza aqui nada tem a ver com assepsia, uma vez que esses homens têm o comportamento oposto: eles bebem muito, mijam fora da privada quando estão bêbados, adormecem com a cara enfiada na poça de urina e perdem a carteira dentro da privada. Aliás, a força da construção poética desses personagens, em que o sublime pode ser visto através do degradado, reside na caracterização inusitada de Lili sobre esses personagens e na formação de um imaginário sobre eles, construídos a partir da categoria do grotesco. A limpeza desses homens relaciona-se à manutenção de uma dignidade consigo e com outros seres, além do fato desses sujeitos manterem um universo humano interior de ludicidade, vivacidade e de não corrompimento de si perante uma paisagem crivada por violência, brutalidade e desagregação com a natureza.

A construção de um imaginário lúdico-poético desses homens limpos, gentis e velhos é evidenciada pelos versos em que Lili Maconha cita o fato deles lerem histórias em quadrinhos e dançarem em cima dos muros de suas casas quando estão sóbrios. Interessante notar que esses homens não leem poemas ou romances, mas sim histórias em quadrinhos, gênero textual alvo de preconceitos e considerado, por muito tempo, como algo desprestigiado social e academicamente. Carvalho (2017) diz que uma das origens da visão negativa e estereotipada em relação aos quadrinhos pode ser por eles fazerem parte do que é considerada uma cultura industrial e de massa. Para a pesquisadora, a perspectiva de separação entre “alta” e “baixa” cultura contribuiu para o quadrinho ter seu valor estético desconsiderado. Assim, por um longo período, as HQs foram enxergadas desprestigiadamente, relacionando-se, no senso comum, a um texto feito para crianças e adolescentes. No entanto, de acordo com Mccloud (1995), procedimentos artísticos de imagens pictóricas em sequência deliberada podem ser vistos ao

longo da história e em diferentes culturas humanas, como é o caso de alguns manuscritos pré-colombianos e da pintura hieroglífica egípcia. Esses aspectos, apontados por Carvalho (2017) e Mccloud (1995), interessam-nos, pois, na construção desses homens vistos por Lili, eles leem histórias em quadrinhos coloca-os numa perspectiva de sujeitos leitores marginais e *outsiders*. Ao mesmo tempo, a leitura dos quadrinhos também nos faz pensar sobre a história humana e a sua relação com as representações artísticas pictóricas e verbais. Assim, a caracterização de velhos que leem quadrinhos nos aponta as relações intrínsecas entre o arcaico e o moderno, de modo que Ademir constrói, como diz Agamben (2009), o encontro secreto entre passado e presente.

Outra característica marcante são as relações estabelecidas por esses homens com outras espécies, como os cachorros e os gatos. Nos versos “Eles vão até o açougue e compram ossos para seus cachorros/ quando conseguem algum dinheiro./ Eles ficam felizes olhando seus cachorros mascarem o osso.” e “Agora mesmo, um deles deve estar alimentando seu gato/ com as últimas sardinhas que restaram”, podemos perceber o comportamento deles com as chamadas espécies companheiras. De acordo com Donna Haraway (2021), a nossa convivência milenar com animais como cachorros, gatos cavalos, entre outros, pode ser lida como símbolo de uma ligação profunda, co-evolutiva e de alteridade entre seres humanos e espécies não-humanas. Haraway (2021) questiona o lugar antropocêntrico ocupado por nós, colocando em xeque a perspectiva da evolução humana entendida apenas como algo antrópico. Desse modo, Haraway (2021) reposiciona a história das relações entre humanos e não-humanos, trazendo à baila as ligações intrincadas entre espécies diferentes. Na relação dos homens do poema com os cães e gatos, é possível verificar como eles se conectam com os bichos e, sobretudo, respeitam esses seres não-humanos, oferecendo-lhes um tratamento digno que rompe com uma lógica de superioridade e centralidade humana perante outras espécies. Esses versos, em que Lili nos apresenta a interação horizontal entre animal e ser humano, contribuem para a caracterização desses homens como seres gentis no sentido etimológico do termo, posto que o termo *gentileza* deriva do latim *gentilis*, que significa “pertencente à mesma família ou clã”.

Na relação desses homens com animais, é também importante destacar os versos “e tentando abrir a janela para a Coruja com Asas de Areia,/ que bate contra o vidro tremendo de frio.”. Ao longo do livro, a Coruja com Asas de Areia é mencionada apenas neste poema e pode ser considerada, a partir de seu aspecto mágico, como uma entidade animal, assim como a Águia de Plumas de Ferro e a Sucuri Destronada. Coruja, águia e serpente, animais míticos presentes em várias culturas, podem ser entendidos, no poema, como símbolos dos espíritos da natureza e como intermediadores entre mundos, conectando esses homens com a personagem Lili

Maconha. Assim, inferimos que Lili Maconha consegue enxergá-los e saber da existência deles por uma ligação existente entre esses personagens no que diz respeito a um modo de existir no mundo e relacionando-se, novamente, à máxima rimbaudiana “Eu é um outro”.

Nos versos “Eles falam devagar e conseguem manter o olhar fixo,/ durante muito tempo, em lugar nenhum.”, percebemos que esses sujeitos operam em outro tipo de temporalidade, distinta daquela que acompanhamos ao longo do livro. A lentidão, vista pelo sistema político-econômico e pelo senso comum como algo negativo, é ressignificada como um atributo em conexão com um processo de contemplação. Também lemos o olhar fixo em lugar nenhum como a metáfora de pessoas que olham para o horizonte com uma perspectiva esperançosa e utópica. Como foi dito em capítulos anteriores, a etimologia da palavra utopia, de acordo com Chauí (2008), é justamente “não lugar” ou “lugar nenhum”. Portanto, acreditamos que o horizonte utópico do livro resida justamente neste monólogo de Lili Maconha em que nos são apresentadas essas figuras humanas.

O olhar fixo, então, simbolizaria o processo de resistência e de esperança desses homens. A partir da preservação de suas sensibilidades, esses homens se mostram revolucionários ao serem insubmissos a uma realidade e a uma lógica violenta e terrível, sustentando um modo de olhar utópico. No poema, a resistência desses sujeitos reside na manutenção de gestos aparentemente simples e banais, como ler histórias em quadrinhos, dançar em cima dos muros das suas casas, falar devagar e alimentar seus animais. A utopia de que trata o poema, então, não deve ser enxergada num aspecto maximalista ou megalomaniaco de salvação do mundo, mas como pequenas e potenciais atitudes tornam viável e visível um modo de existência sonhador, poético e generoso. Ao atestar a existência desses homens, é mostrado ao leitor que, mesmo em meio a uma paisagem aterradora, há indivíduos que se mantêm limpos e gentis, como se a existência deles confirmasse uma possibilidade de outras formas de conexão com o mundo, com a natureza e com a realidade.

No que se refere à ligação entre atitudes supostamente ordinárias e a manutenção de uma certa ordem cósmica e de salvação do mundo, lembremo-nos de que ideia parecida está presente em um poema de Jorge Luis Borges intitulado *Los justos*:

Los justos

Un hombre que cultivaba su jardín, como quería Voltaire.
El que agradece que en la tierra haya música.
El que descubre con placer una etimología.
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.
El ceramista que premedita un color y una forma.

El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.
El que acaricia a un animal dormido.
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
El que prefiere que los otros tengan razón.
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.⁵⁷

(Borges, 1989, p. 326.)

A nossa menção a Borges não é fortuita. O autor argentino é um dos diálogos explícitos de Ademir ao longo de *Pig Brother*, tendo, inclusive, uma citação de versos borgeanos (“Em que ontem, em que pátios de Cartago,/ cai também esta chuva?”) no poema “Pastores evangélicos latem a noite inteira”. Portanto, Ademir, na composição de *Pig Brother*, situa sua obra numa constelação de tradição literária não apenas formal, mas também de concepção de mundo, alinhando as pequenas atitudes a uma maneira de existir socialmente.

Na segunda e na terceira parte em que o poema é dividido, percebemos o retorno de Lili Maconha a si mesma, afirmando não saber o que fizeram com a sua coragem e com seu medo e atestando não sentir quase nada, mas confirmando a presença desses homens. O movimento de falar de si, próprio do monólogo interior, acontece na terceira estrofe, mas no poema o movimento de saída de si mesma que Lili opera é muito mais potente, ocupando a esmagadora maioria dos versos e apresentando ao leitor não apenas o aspecto visionário de Lili para uma realidade e paisagem externa, mas também uma maneira de composição poética voltada para a alteridade.

Partindo para o sexto monólogo, vamos agora ver um retorno de Lili a algo recorrente nos poemas: a chegada de “Ela”.

O JOGO
(sexto monólogo interior de Lili Maconha)

Ela virá esta noite, com seu casaco felpudo.
Ela trará seus ganchos. Ela picotará minha carne.
Ela arrancará meu cérebro.

Ela virá esta noite e eu estarei à espera.

⁵⁷ Colocamos aqui o poema “Los Justos”, de Jorge Luis Borges, traduzido para o português. Essa tradução foi feita pelo poeta brasileiro Antonio Cicero e está disponível no *blog* que era mantido por ele: OS JUSTOS “Um homem que cultiva seu jardim, como queria Voltaire./ O que agradece que na terra haja música./ O que descobre com prazer uma etimologia./ Dois empregados que num café do Sur jogam um silencioso xadrez./ O ceramista que premedita uma cor e uma forma./ O tipógrafo que compõe bem esta página, que talvez não lhe agrade./ Uma mulher e um homem que leem os tercetos finais de certo canto./ O que acaricia um animal adormecido./ O que justifica ou quer justificar um mal que lhe fizeram./ O que agradece que na terra haja Stevenson./ O que prefere que os outros tenham razão./ Essas pessoas, que se ignoram, estão salvando o mundo.” Disponível em: <https://antoniocicero.blogspot.com/2009/11/jorge-luis-borges-los-justos.html>.

O tabuleiro de xadrez está preparado em cima da mesa.

A rainha louca, o rei deposto, o bispo trapaceiro,
o cavalo de oito patas. Todos aguardam a visita.

Oferecerei cigarros e folhas de chá.
Abrirei as janelas para que Ela contemple os escombros.
Deixarei a fumaça penetrar em cada canto da casa.

Todos sabem o final do jogo.
Só não se sabe qual será a cartada final.
(Assunção, 2015, p. 115-116).

No sexto monólogo interior de Lili, a presença de “Ela” é esperada. Os usos dos verbos no futuro do presente (“virá”, “trará”, “picotará”, “arrancará”) demonstram a certeza da vinda dessa entidade e a convicção da violência a que Lili estará submetida. A presença desses verbos também indica a capacidade de vidência da personagem, como se ela acesse exatamente o que fosse acontecer num futuro próximo.

O foco deste poema está na relação entre as duas personagens, Lili e “Ela”, e no jogo de xadrez que vai acontecer entre ambas, vide a presença da rainha, do rei, do bispo e do cavalo. No entanto, essas peças aparecem caracterizadas como a “rainha louca”, o “rei deposto”, o “bispo trapaceiro” e o “cavalo de oito patas”, o que nos indica um jogo que metaforiza uma lógica política, religiosa e social de poder.

Neste poema, é importante mencionar que, pela primeira vez, ao longo de todos os monólogos interiores, a palavra “Ela” ocorre no meio da frase e, ainda assim, constituída pela letra maiúscula. Nos poemas anteriores, o pronome estava presente sempre no começo de frases, o que dificultava a percepção se o uso da maiúscula se referia somente ao uso gramatical previsto pós ponto final ou não. Então, pelo modo de escrita do pronome no meio desse verso específico, neste penúltimo monólogo do livro, é perceptível que a personagem “Ela” é deificada. Por meio desse índice de escrita, o leitor percebe estar diante de uma espécie de entidade divinizada ou sobrenatural.

O jogo de xadrez entre “Ela” e Lili Maconha também nos remete a um clássico cinematográfico, *O sétimo selo* (1956), de Ingmar Bergman, em que um cavaleiro medieval e seu escudeiro voltam das Cruzadas e encontram o país devastado pela peste. Ao se encontrarem com a Morte personificada, o cavaleiro estabelece um acordo com ela: enquanto jogarem uma partida de xadrez, a vida dele será poupada. No filme, a presença constante e repentina da Morte lembra o cavaleiro e os espectadores que a finitude é algo central e inevitável da condição humana, haja vista que grande parte da necessidade de acreditar na existência divina deve-se

ao fato da não aceitação do término da vida. A Morte, no filme do diretor suíço, atuaria como a lembrança da sujeição humana ao tempo e à mortalidade, fazendo parte da angústia existencial do cavaleiro. Bergman, ao representar um homem encarando a morte e jogando com ela, plasma na película a tentativa humana de adiamento máximo do seu fim não apenas individual, mas coletivo, uma vez que o filme também se refere a uma passagem bíblica do Apocalipse.

No texto bíblico, Deus tem um livro fechado com sete selos, sendo a abertura dos selos ligada a malefícios para a humanidade. Especificamente sobre o sétimo selo, a abertura dele simboliza o fim dos tempos. Esse dado nos interessa, dado que a divisão do livro de Ademir Assunção é composta por sete círculos, o que também pode se relacionar com os sete selos apocalípticos. Na relação entre morte e destruição total do mundo, podemos analisar que, ao estabelecer uma intertextualidade com o filme *O Sétimo Selo*, a obra *Pig Brother* propõe uma espécie de adiamento da morte pela via do jogo entre Lili e “Ela”. Lili Maconha encarnaria, assim, no jogo com “Ela”, a possibilidade de continuidade não apenas da sua vida, mas do mundo onde vive. Esse é mais um aspecto para pensarmos Lili Maconha não como uma personagem qualquer, mas como a protagonista da obra no seu aspecto central de heroína. Ao oferecer folhas de chá e cigarro, além de abrir as janelas para que “Ela” contemple os escombros, podemos pensar num aspecto ritual de objetos que funcionariam como uma oferenda de Lili à Ela, em que a protagonista tenta, de algum modo, ganhar tempo, assim como o cavaleiro medieval no filme de Bergman.

Na última estrofe, o final do jogo, que é enunciado como se todos já soubessem, mostra a inevitabilidade do que vai acontecer: a destruição. O que não se sabe, até então, é como isso acontecerá.

A partir dessa perspectiva, vamos à análise do sétimo e último monólogo interior, o qual fecha a obra *Pig Brother*:

TURBULÊNCIA DE NERVOS
(sétimo monólogo interior de Lili Maconha)

Arrancaram a alma das palavras.
Esfolaram a epiderme, trituram a carne e moeram os ossos,
até esvaziarem cada camada de sentido.

Ela virá esta noite.

Carcaças corroídas pelo ácido monetário,
sílabas e fonemas são apenas fantasmas,
sem significado algum.

Ela virá. A cadela de casaco felpudo, escuro e grosso.

Há letreiros luminosos nas fachadas dos edifícios,
mas eles não dizem nada.
Tudo está a venda. Tudo é ruína. Tudo é naufrágio
e turbulência de nervos.

Ela virá e eu a estarei esperando.

Peixes agonizam entre os entulhos.
Torneiras despejam água fétida sobre pilhas de pratos.
Os corredores das universidades estão cheios de zumbis.

O 38 está engatilhado.

Os últimos poetas se enforcaram em galhos de bétulas de ferro.

(Assunção, 2015, p. 133)

O sétimo e último monólogo interior de Lili Maconha tem uma composição poética completamente diferente dos demais monólogos presentes em *Pig Brother*: nele, há duas vozes poéticas distintas e separadas espacialmente na organização da página. Portanto, podemos dividir um mesmo poema em duas partes, ou seja, as estrofes que estão à esquerda e as estrofes que estão à direita.

A primeira parte refere-se à voz poética das estrofes à esquerda, que nos apresentam uma percepção da paisagem externa e, mais especificamente, do tratamento dado à linguagem e da situação em que ela se encontra. Sendo a parte que possui a maior quantidade de versos, o fato dessa voz descrever a paisagem externa sem um “eu” enunciador explícito faz com que associemos essa dicção poética aos poemas que antecedem os monólogos interiores. Neste texto, é como se essa voz, juntamente com seu modo de construção discursiva, invadissem os pensamentos e, consequentemente, o universo interior de Lili Maconha.

Na outra parte, mais à direita e sinalizada por itálico no livro, a qual identificamos como sendo a voz de Lili Maconha por causa da presença discursiva de um “eu” em relação à “Ela”, temos o atestamento da vinda de “Ela” e a presença de um 38 engatilhado. Nesse poema, estando as estrofes compostas por apenas um verso, a voz de Lili Maconha anuncia uma informação nova em relação a essa entidade, ao dizer que é uma cadela. Há duas possibilidades de entendimento enquanto leitores: “cadela” pode se referir a uma deidade animal/um espírito relacionado à forma animal feminina do cão ou também a uma espécie de insulto a “Ela”. Apesar do poema admitir essas duas leituras, para nossa análise, consideraremos “Ela” como uma espécie de deidade ou espírito animal. Então, o que podemos observar na sequência do livro é que temos a repetição das informações presentes no sexto monólogo, em que Lili afirma

que “Ela” virá e que Lili a esperará. As informações novas que temos é a imagem da cadela e a presença de uma arma de fogo, sinalizando uma dimensão sacrificial.

De todo modo, como fica evidente, a mente de Lili, neste monólogo, estaria dividida em duas partes. Se antes tínhamos apenas uma voz que enunciava o monólogo interior, nesse poema estamos diante de uma voz externa que se apodera da mente de Lili e ocupa grande parte da enunciação produzida pela personagem.

Ao estarem duas dicções poéticas intercaladas, a que nos descreve a paisagem externa e a de Lili Maconha, é apresentado ao leitor uma resistência por parte de Lili para conseguir manter presentes o seu “eu” e a sua voz, ao passo que tudo está à venda, é ruína, naufrágio e turbulência de nervos. A turbulência de nervos, que intitula o último monólogo e que pode ser entendida como esse movimento caótico e irregular, aparece no modo de organização poética desse texto em que Lili Maconha tem seu discurso interior invadido. Assim, como diz Barbosa (2009), “O ritmo do poema é o ritmo de um mundo pessoal e de cultura interiorizado pela força poética” (Barbosa, 2009, p. 10).

A presença dessa voz à esquerda marca uma tentativa de apoderamento da interioridade e do pensamento de Lili, fazendo com que sejam geradas agitação e inquietação psíquicas. Os letrados luminosos que não dizem nada e os corredores das universidades cheios de zumbi também indicam como a morte de usos sensíveis da linguagem – e seu consequente uso para uma finalidade de manutenção de uma lógica social e econômica que destrói o planeta – afeta a vida mais imediata, como a água que sai das torneiras, e os lugares de produção de ciência e conhecimento humanos, como a universidade. Na construção dos versos, evidencia-se uma crítica a um modelo econômico predatório e devastador que faz com que tudo – inclusive a linguagem – seja reduzido a uma ordem mercadológica, financeira e informacional.

Nessa primeira parte à esquerda, o foco está na descrição da situação da linguagem. Por meio da personificação da estrutura linguística composta por “palavras”, “sílabas”, “fonemas” e “camadas de sentido”, a voz poética trata a língua como um organismo vivo e corpóreo (“arrancaram a alma”, “esfolaram a epiderme”, “trituraram a carne e moeram os ossos”) que teve sua “carcaça corroída pelo ácido monetário”. Acessamos, como leitores, a violência e a tortura a que a linguagem foi submetida, fazendo com que dela restasse o uso referencial e informativo presente nos letrados luminosos nas fachadas dos edifícios. O fato de que “tudo está à venda” claramente se relaciona ao “ácido monetário” que submete todas as coisas a uma lógica de mercado e de consumo.

É importante retomarmos a relação entre *Pig Brother* e *1984*: a manipulação da língua tem a ver com a manipulação do próprio pensamento dos sujeitos e, consequentemente, da

própria sociedade. Uma das possibilidades interpretativas é que, ao encerrar o livro com a morte dos últimos poetas, temos a sensação de que, como é dito na orelha do livro, as colunas que sustentam o mundo estão desabando e não há saídas de emergência. Numa realidade como essa, os usos poéticos e sensíveis da linguagem humana estariam impossibilitados e sitiados, afetando também a existência daqueles que, como observa Pignatari (2005), trabalham não *com* o signo verbal, mas *o* signo verbal. Isso relaciona os versos anteriores ao último: “os últimos poetas se enforcaram em galhos de bétulas de ferro”.

No entanto, apesar do aparente pessimismo que pode ser associado à imagem dos poetas enforcados nos galhos de bétulas de ferro, vale a pena destacar um outro aspecto: a representação da bétula. De acordo com Eliade (2002), em várias culturas a bétula é considerada como uma árvore xamânica sagrada, simbolizando a Árvore do Mundo ou a Árvore Cósmica. Segundo o historiador romeno, a Árvore do Mundo pode ter vários simbolismos, como a representação do Universo em contínua regeneração, a fonte inesgotável da vida cósmica, o reservatório do sagrado, a sacralidade, a fertilidade, a imortalidade, como uma árvore que vive e dá vida, entre outros. Assim, também podemos tomar o verso final a partir da dimensão sacrificial desses poetas na manutenção de um equilíbrio e de um ordenamento do mundo por meio dos usos criativos da palavra, atuando como uma ligação entre as realidades. Se a bétula é entendida como a representação do universo em contínua regeneração, os poetas oferecem sua vida para que exista a criação e a circulação da poesia no mundo e para que haja interconexão entre diferentes realidades.

A relação entre os poetas e Lili Maconha é patente, dado que, conforme vimos nos monólogos interiores, essa personagem também se coloca como alguém que escreve. Portanto, podemos pensar que essas duas instâncias – poetas e Lili Maconha – estão tentando resistir e reverter uma realidade que lhes é imposta. Então, podemos tomar o enforcamento dos poetas como uma oferenda de sacrifício, uma tentativa última de restabelecer o fluxo da poesia no mundo, pois, conforme afirma Carlos Felipe Moisés (2019), os poetas sonham desde sempre com a restauração de um tempo mítico e lutam com todas as suas forças para que a poesia volte a ser parte integrante da sociedade, como teria sido na sua origem. Assim, esse último verso, apresenta-nos a trajetória desses e dessas que, de algum modo, resistem para que a linguagem possa ainda existir na sua dimensão original e radical: encantada, arcaica, extática, mágica – e, por isso, poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lawrence Ferlinghetti (2023), no texto “Poesia como arte insurgente”, diz que aquele que quer ser poeta deve criar obras capazes de responder aos desafios dos tempos apocalípticos, ainda que isso signifique soar apocalíptico. Essa constatação de Ferlinghetti nos parece adequada e eficiente para pensarmos a obra de Ademir a qual analisamos neste trabalho. Em *Pig Brother*, o leitor se vê diante do horror, da brutalidade e da destruição do mundo de forma não amenizada, mas sim hiperbolizada por uma profusão de imagens poéticas construídas a partir de uma linguagem direta e contundente. Nos poemas, existe uma crítica ao ser humano massificado de nosso tempo, aquele que se afasta de sua matriz fabuladora, sensível e imaginativa. Não à toa, Ademir nos faz de testemunhas das catástrofes construídas no universo intratextual de *Pig Brother*, convocando-nos a lidar com o terror das imagens que denunciam uma paisagem hostil, globalizada e degradada. Assim, o que acontece no livro é uma agudização da barbárie a qual estamos submetidos nesse mundo real, de modo que o poeta, como um visionário, é capaz de enxergar um horizonte de futuro da raça que, por ora, apresenta-se sob os signos da calamidade ambiental e do desamparo humano.

Diante da normalização de um pragmatismo generalizado e da glorificação da ideia do ser humano como um mero instrumento de trabalho e consumo, Ademir nos lembra de que a poesia pode ser uma contraengrenagem dentro de um sistema que prega a aceleração, a devastação e a produtividade. Assim, o fato de *Pig Brother* se constituir como um longo poema épico, isto é, que se espraia no espaço da página e que se dilata no tempo da leitura, imprime na tessitura textual a defesa de um ponto de vista contrário a uma lógica tecnocrática de existência nesse planeta. Na composição poética de *Pig Brother*, ao articular a épica com a distopia, Ademir desdobra uma brecha no tempo, falando sobretudo desse Aqui, que é o temp(l)o da linguagem, como escreve em um dos seus poemas. Se o nosso sistema político-econômico produz uma temporalidade frenética, veloz e absoluta, a poesia poderia gerar, a partir do texto literário, uma temporalidade outra, indócil e insubmissa à voracidade do funcionamento tecnológico-informacional.

Em *Pig Brother*, ao nos apresentar uma paisagem urbana distópica crivada de lixo, poluição, violência e aparatos tecnológicos, Ademir insiste em nos alertar sobre a insustentabilidade das nossas ações para a continuidade da vida na Terra. Já em *até nenhum lugar*, com uma paisagem composta de cenas idílicas que mostram uma relação integrada e harmônica do homem com o meio natural e com a cidade, Ademir nos acena e nos faz ver outros caminhos possíveis de habitar o planeta. Ademais, dentro de *Pig Brother*, Lili Maconha nos

anuncia a existência de homens limpos e gentis que seguem vivos entre os escombros. Portanto, podemos afirmar que a poesia de Ademir volta a sua vista para uma dimensão utópica que não reside somente no livro *Pig Brother*; mas que também se estende para sua outra obra *até nenhum lugar*.

Um dos procedimentos de *Pig Brother* é o rimbaudiano desregramento dos sentidos, que nos desloca do uso de uma linguagem utilitária ao passo que se apresenta como uma recusa profunda de alinhamento poético com uma determinada ordem de funcionamento discursiva presente, por exemplo, na comunicação corporativa, na publicidade, nas estratégias de marketing etc. Além disso, a rebeldia poética em *Pig Brother* está pautada em reencantar a língua, trazer o mito à superfície textual e fazer com que se encontrem, no espaço do texto, os quadrinhos, a distopia, a epopeia, o xamanismo, entre outros. Mais especificamente sobre as HQs e a ficção científica, quando Ademir traz para seu livro esses diálogos, ele lança luz a esses textos que durante muito tempo ocuparam um lugar minoritário e marginal dentro dos estudos literários. O longo poema épico de Ademir atua, então, como uma alquimia singular em que ressoam diálogos artísticos pouco usuais na poesia brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALEGRE, Pedro. Poesia em transe. **Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. v. 7, n. 14, p. 253-259, 2015.

ALVES, Ida. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 35, p. 181-202, jul./dez. 2013.

ALVES, Ida. Paisagem, aceleração e poesia por uma geografia das emoções. **Rev. de Letras**, Fortaleza, v. 34, n. 1, p. 27-38, jan./jun. 2015.

ALVES, Ida. A literatura é uma geografia?. **Revista Geografia, Literatura e Arte**, v. 1, n.2, p. 20-34, jul./dez. 2018.

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

ARISTÓTELES. **Metafísica**, livros I, II e III - Tradução, introdução e notas: Lucas Angioni. Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução nº 15. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2008.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução: Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

ASSANGE, Julian.*et al.* **Cypherpunks**: liberdade e o futuro da internet. Tradução: Cristina Yamagami. São Paulo: Boitempo, 2013.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011

ASSUNÇÃO, Ademir. **Um minuto, cara pálida!** [Entrevista concedida à] Josely Vianna Batista e Francisco Faria. Gazeta do Povo, Curitiba-PR. 1 de jul. 1996.

ASSUNÇÃO, Ademir. **Cinemitologias**. Londrina: Atrito Art Editorial, 2002.

ASSUNÇÃO, Ademir. **Pig Brother**. São Paulo: Patuá, 2015.

ASSUNÇÃO, Ademir. **até nenhum lugar**. São Paulo: Patuá, 2015b.

ASSUNÇÃO, Ademir. **Assunção é porrada e é zen**. [Entrevista concedida à] Wilame Prado. O Diário de Maringá. 17 set. 2015c.

ASSUNÇÃO, Ademir. **Risca Faca**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2021.

ASSUNÇÃO, Ademir. **Da rebeldia à sabedoria**. [Entrevista concedida à] Luiz Felipe Leprevost. Biblioteca Pública do Paraná. 29 nov. 2021b. Disponível em:

<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ENTREVISTA-Ademir-Assuncao>. Acesso em: 13 fev 2025.

ASSUNÇÃO, Ademir. **Ademir Assunção é entrevistado por Rodrigo Souza Leão**. [Entrevista concedida à] Rodrigo Souza Leão. Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/aassuncao08.html>. Acesso em: 13 fev 2025.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas [SP]: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Unb, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARFIELD, Owen. Sonho, mito e a dupla visão filosófica. In: CAMPBELL, Joseph (org.). **Mitos, sonhos e religião**: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Tradução: Angela Lobo de Andrade, Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas III**. Tradução: Alves Baptista H. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTIVOGLIO, Julio. **História & distopia**: a imaginação histórica no alvorecer do século 21. Vitória: Milfontes, 2017.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGER, John. **Mirar**. Barcelona: Editorial GG, 2001.

BIBE-LUYTEN, Sonia M. **O que é história em quadrinhos?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIEDERMANN, Hans. **Diccionario de símbolos**. Tradução: de Juan Godo Costa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

BORGES, Jorge Luís. **Obras completas**. Vol. II 1975 – 1985. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto *et alii*. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 65-88.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A poética de Aristóteles é uma teoria da literatura? (Prefácio). In: ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução: Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BRESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Tradução: Vladimir Banalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. Tradução: Geraldo Galvão Ferraz. Porto Alegre: L&PM, 2003.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Palas Athena, 2009.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panaroma do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Rogério de. **HQ: uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Editora Veneta, 2022.

CARLINI, Elisaldo Araújo. A história da maconha no Brasil. **Jornal Brasileiro de Psiquiatria**, v. 55, n. 4, p. 314-317, 2006.

CARVALHO, Beatriz Sequeira de. **O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos**. 2017. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.27.2017.tde-31102017-123128.

CASTRO, Juliana de Miranda e. A atualidade da novilíngua. **Psyche (Sao Paulo)**, São Paulo, v. 12, n. 22, p. 113-124, jun., 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000100009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 30 set. 2025.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto *et alii*. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n. spe1, p. 7-12, July 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 out. 2023.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. *In*: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (org.). **Paisagens, texto e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 13-74.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. Poésie, paysage et sensation. **Rev. de Letras**, n. 34, vol. 1, p. 7-16, jan./jun., 2015a. Disponível em: <https://oaji.net/articles/2017/6266-1538046429.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2022.

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação, **Rev. de Letras**, n. 34, vol. 1, p. 17-26, jan./jun., 2015b. Tradução: Fernanda Coutinho. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15974/1/2015_art_mcollottraducao.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução: Cleonice P. B. Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORBIN, Alain. **História do silêncio: do Renascimento aos nossos dias**. Tradução: Clinio de Oliveira Amaral. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. Tradução: Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CUNHA, Diogo da Silva. **Manchetes, títulos e suas formas de expressão: uma pesquisa histórica pelos uivos impressos, idiotas da objetividade e outros modos de ver**. Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo, 2010.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução: Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Tradução: Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1998.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés, Ivone Castilho Benedett. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Poesia como arte insurgente**. Tradução e prefácio: Fabiano Calixto. São Paulo: Editora 34, 2023.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**. Tradução: Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Sesc; Annablume; Fapesp, 1997.

FURLANETTO, Elton; BENICIO, Felipe. Ficção distópica, esperança utópica: uma entrevista com Raffaella Baccolini e Tom Moylan. **Revista Alere**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 347–378, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/10728>. Acesso em: 14 out. 2025.

FURST, Peter T. **Los alucinógenos y la cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GANDY, Matthew. Paisagem, estéticas e ideologia. In.: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (org.). **Paisagens, texto e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 75-90.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 11, 2003, p. 53-64. Disponível em: periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2233. Acesso em: 14 out. 2025.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**. Paris, Honoré Champion, 2006.

GRANDO, Diego. **Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade**. 2008. 54 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Tradução: Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC- Rio, 2010.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente**. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras: Cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Tradução: Pê Moreira. Revisão técnica e posfácio Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução: Andréa Souza de Menezes *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HATTNER, Álvaro. Um breve olhar teórico sobre histórias em quadrinhos. *In*: MONT'ALVÃO JÚNIOR, Arnaldo Pinheiro; NOLASCO, Edgar César. **Das pinturas rupestres de Lascaux**: uma viagem pelo universo dos quadrinhos. / João Pessoa: Marca de Fantasia, 2014. p. 35-47.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas: Celia Barretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: JUNG, Carl Gustav *et al.* **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002. p. 230-271.

JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro**: o desejo chamado utopia e outras ficções científicas. Tradução: Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã Yanomami. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. Saiam desse pesadelo de concreto! *In*: MOULIN, Gabriela *et al.* **Habitar o antropoceno**. Belo Horizonte: BDMG Cultural/Cosmópolis, 2022. p. 210-228.

LEITE JÚNIOR, Jorge. A pornografia contemporânea e a estética do grotesco. **revista (in)visível**, Portugal - Brasil, p. 10-22, 29 set. 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

LEMOZ, Masé. Pelas ravinas sinuosas: paisagens na poesia brasileira contemporânea. *In*: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia. (org.). **Literatura e Paisagem**: perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2010. p. 175-189.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as "comunidades híbridas". *In*: MACIEL, Maria Esther. (org.). **Pensar/escrever o Animal – Ensaio de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. p. 23-54.

LIEBEL, Vinicius. Distopias: um gênero na história. *In*: LIEBEL, Silvia. (org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas**: conceito, prática e representação. Belo Horizonte, : Fino Traço, 2021. p. 189-217.

LIMA, Felipe Benicio de. **O neodistópico: metamorfoses da distopia no século XXI**. 2022. 196 f. Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) - Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

LIMA, Felipe Benicio de. O neodistópico: um breve panorama. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 22, 2023. DOI: 10.12957/abusoes.2023.73205. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/73205>. Acesso em: 14 out. 2025.

LIRA, Wellington Marinho de. A contribuição de línguas africanas na formação socio-cultural do nordeste do Brasil. **Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales**, n. 21, p. 127–135, 2009. Disponível em: <https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/429/423>. Acesso em: 8 mar. 2024.

LOPES, Carlos Renato. Em busca do gênero lenda urbana. **Linguagem em (Dis)curso**, v. 8, n. 2, p. 373–393, maio 2008.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Mindscales: poemas de Laura Riding**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LUCHIARI, Maria Teresa Duarte Paes. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. v. 1. p. 09-28.

LUKÁCS, Georg. "Epopeia e romance" e "A forma interna do romance". **A teoria do romance, um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007, pp. 55-84.

MAGRITTE, René. **La bonne fortune**. 1945. Óleo sobre tela, 60x80 cm. Museu Real de Belas Artes da Bélgica.

MASSUIA, Rafael da Rocha. Marxismo e Distopia: reflexões sobre um futuro interditado. **Revista TEL**, Irati, v. 13, n. 2, p. 260-271, jul./dez.2022. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/20751/209209216995>. Acesso em: 05 de março de 2024.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução: Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron. Books, 1995.

MIANES, Felipe Leão; KARNOPP, Lodenir Becker. Representações de personagens cegos na literatura contemporânea. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 30, p. 1–20, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8658049>. Acesso em: 14 out. 2025.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia para quê?** A função social da poesia e do poeta. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MOISÉS, Massaud. Do solilóquio e do monólogo interior. In: URBANO, Hudinilson *et al.* (org.). **Dino Preti e seus Temas: oralidade, literatura, mídia e ensino**. São Paulo: Cortez, 2001.

MOREIRA, Erika Vanessa; HESPANHOL, Rosângela Aparecida de Medeiros. O lugar como uma construção social. **Revista Formação**, vol. 2, n. 14, p. 48-60. São Paulo, 2007.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**: repensar a forma – reformar o pensamento. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORTON, Timothy. **Todo el arte es ecológico**. Barcelona: Editorial GG, 2023.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Tradução: Felipe Benício, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió : EDUFAL, 2016.

MÜLLER, Lutz. **O herói**: a verdadeira jornada do herói e o caminho da individuação. São Paulo: Cultrix, 2017.

MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína**. Tradução: Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

NANCY, Jean-Luc. **Fazer a poesia**. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, jul-dez 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

NEIVA, Saulo. Epopeia. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro. **(Novas) Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2021. p. 142-171.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. p. 13-22.

ORWELL, George. **1984**. The United States of America: The New American Library, 1952.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos: 1984**. Tradução de Willians Glauber, Claudio Carina, Sonia Carvalho. Porto Alegre: CDG, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob supervisão de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSO, Rosa Nívea. **A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista**. São Paulo: Annablume, 2001.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962**. Org. Karen V. Kukil; Tradução: Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Tradução: Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

POUND, Ezra. **O ABC da literatura**. Tradução: Augusto de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REVERDY, Pierre. L'image. **Nord-Sud: Revue Littéraire** / [sous la dir. de] Pierre Reverdy. Nº. 13, Mars 1918.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

RIMBAUD, Arthur. **Carta a Georges Izambard**. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Revista Alea 8 (1), 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011> .

RISÉRIO, Antônio. **Textos e tribos: poéticas extraocidentais**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROCHEFORT, Michel. Cidades e globalização. **Mercator**, Fortaleza, v. 1, n. 2, jan. 2009. ISSN 1984-2201. Disponível em: <http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/177>. Acessado em: 26 out. 2025.

RODRIGUEZ, Antonio. **Le pacte lyrique**: configuration discursive et interaction affective. Sprimont: Mardaga, 2003.

RODRIGUEZ, Antonio.; ROSA, Olliver Mariano. M.; OLIVEIRA, Alexandra Almeida de. A interação lírica e as motivações empáticas: Tradução. **Signótica**, Goiânia, v. 34, p. e70219, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/70219>. Acesso em: 22 out. 2025.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Marcel de Lima. **Xamanismo: a palavra que cura**. São Paulo: Paulinas Editora e Editora PUC Minas, 2007.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. O retorno do território. **OSAL: Observatório Social de América Latina**, CLACSO, 6(16), 255-261, 2005.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica, razão e emoção. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. O lugar: encontrando o futuro. **RUA: Revista De Urbanismo E Arquitetura**, 4(1), p. 34-39, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3113>. Acesso em: 04 abr de 2023.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS JUNIOR, Wilson Ribeiro dos. **São Paulo**: Praça da Sé. Transformações e usos. 1991. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. doi:10.11606/D.16.1991.tde-03062025-092658. Acesso em: 27 out. 2025.

SCHULTES, Richard Evans; HOFMANN, Albert. **Plantas de los dioses**: orígenes del uso de los alucinógenos. México: FCE, 2000

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 120-135.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina Bielinski. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí, SP: Paco, 2022.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

SODRÉ, Muniz. Mídia, espetáculo e grotesco. **Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación**, n.º 130, p. 17-26, 2016.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SOUZA, Maria Adélia. Apresentação: Milton Santos, um revolucionário. **OSAL: Observatório Social de América Latina**, CLACSO, 6 (16), p. 251-254, 2005. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20110312110406/32Santo.pdf>. Acesso em: 05 abr 2023.

TATAR, Maria. **A heroína de 1001 faces**: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói. Tradução: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. João Alexandre Barbosa. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VAREJÃO, Adriana, **Panacea Phantastica** (2003-2008), [detalhe]. Serigrafia sobre azulejo 40 x 202 x 202 cm. Inhotim, Brumadinho.

VARO, Remedios. **La llamada [O chamado]**. 1961. Óleo sobre Masonite, 100x68 cm. Museu Nacional de Mulheres nas Artes. Washington, Estados Unidos.

VARO, Remedios. **Vampiro**. 1961. Óleo sobre cartão, 46x27 centímetros. Coleção Francisco e Rosa María González Vázquez. México.

VERLAINE, Paul. **Los poetas malditos**. Madrid: Ediciones Mvndo latino, 1921.

VIANA, Nilson. Prefácio e Breve história dos super-heróis. In: VIANA, Nildo; REBLIN, Iuri Andreas (org.). **Super-heróis, cultura e sociedade**: aproximações multidisciplinares sobre o mundo dos quadrinhos. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2011. p. 11-54.

VICENTE, Adalberto Luis. **Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

WAGNER, Carlos G. **Las drogas sagradas en la Antigüedad**. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

XAVIER, Cristina Levine Martins. Quadrinhos, psicologia e espiritualidade: símbolos e mitos estruturam o desenvolvimento psíquico e espiritual. **Psicol. Am. Lat.**, México, n. 4, ago. 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2005000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 09 nov. 2025.