

## **As performances da voz no espaço da poesia brasileira contemporânea**

Susanna Busato<sup>1</sup>

*Há uma serpente enrodilhada nas ramagens do poema.*

Ademir Assunção

*O que há de mais fecundo para o pensamento que o imprevisto?*

Paul Valéry

*Mas, de fato, quem fala em um poema?  
Mallarmé queria que fosse a linguagem, ela mesma.*

Paul Valéry

Perceber o espaço das molduras da poesia brasileira contemporânea é procurar distinguir no horizonte de suas vozes uma voz que tenha como roteiro uma ação performativa. Com isso quero dizer que tenho perseguido, entre tantas, as que constroem espaços possíveis de elocução, ou seja, modos de expressar e construir um dizer as coisas, as que de alguma forma se posicionam para construir uma ação, uma *performance* única, que nasce da percepção do mundo e da linguagem. Difícil o roteiro, mais complicado ainda percorrê-lo. Elejo aqui o resultado de meu percurso até o momento, sujeito a releituras sempre necessárias.

O conceito de *performance* é importante para o contexto de meu pensamento ao longo das análises, pois, como aponta Paul Zumthor (2014), lembrando seu sentido a partir da retórica, tal ação, a *performance*, implica uma intervenção corporal no discurso por meio de uma “operação vocal” (Zumthor, 2014, p. 75), como um “corpo a corpo” com o mundo. A *performance* é um ato tomado como presente no momento da leitura e de sua apreensão pelo leitor, uma revivescência da voz do discurso que o texto literário anima na sua escritura poética, pois é da carnadura concreta da linguagem que tal ato performativo se faz possível em sua virtualidade durativa, em sua atemporalidade. O texto, em outras palavras, performatiza-se pela insurgência do corpo do leitor que lhe dá vez e voz novamente,

---

<sup>1</sup> Doutora em letras e professora da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, SP, Brasil. E-mail: [susanna.busato@gmail.com](mailto:susanna.busato@gmail.com)

interagindo com ele, percebendo-o, o texto, como corpo e voz. Portanto, Zumthor (2014, p. 55) irá considerar que todo texto poético é performativo, “na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz”, seja de modo acústico, porque o ouvimos de fato, seja na voz de outro, seja de modo interiorizado, pela leitura individual. De outro modo, a *performance* é considerada por Zumthor (2014, p. 67) como um “ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente”.

A pauta que rege, portanto, a voz que adentra meu pensamento crítico-analítico neste momento se tece a partir da que emana de *A voz do ventríloquo* (2012), obra do poeta Ademir Assunção, premiada com o Prêmio Jabuti de Poesia 2013. Essa obra é composta por sete conjuntos de poemas, cada um dos quais precedido por uma página do “Diário do ventríloquo”, escrito em prosa. Como apêndice aos sete conjuntos, o livro oferece mais dois outros poemas: “Miséria crítica” e “O fim e o início”.

Na abertura do livro, a ousadia crítico-irônica: “*poetry is dead*” (a poesia está morta), afirmativa que tem orientado parte da crítica da poesia brasileira contemporânea e também da crítica de arte neste novo milênio. Crítica esta que se pauta no sentido daquilo que hoje se produz como fruto da facilidade, da emulação e da cópia (sem fazer disso um procedimento crítico, pois normalmente informa o mesmo, a obviedade); como fruto da falta do que dizer, ou do uso deliberado de um acento abstrato e hermético de uma dicção, às vezes intimista ou descritivista de uma paisagem concreta ou imaginada (referência também à memória como lembrança, simplesmente), ou às vezes travestida em crônica de um cotidiano que morre em si mesmo, porque firmada sobre imagens já desgastadas e comuns que já perderam sua força redimensionadora do olhar.

A assertiva do livro de Ademir Assunção é alvo da “pequena fábula mundana”, uma pequena narrativa que abre a página da primeira noite do “Diário do ventríloquo”, cujas sete páginas (escritas uma por noite) irão reunir o lote de sete conjuntos de poemas do livro. A fábula narra o flagrante da descoberta freudiana da diferença entre a dona Poesia e seu Prosa. E tal qual um Gênesis mítico que narra a dissolução da unidade e o drama humano da expulsão do Paraíso, o destino de ambos vai motivar o gesto bárbaro da arma apontada nas mãos de um deus diante da cena.

Com a legítima curiosidade de toda criança, Poesia puxou a calcinha e viu que era diferente de Prosa. Ficou encantada com a

diferença. Mas, com o tempo, o que era encantamento virou vaidade. Prosa, sentindo-se entendiado, caiu no mundo com uma traficante colombiana. Poesia, envaidescida, passou a se preocupar demasiadamente consigo mesma e se esqueceu do humano. Então, o humano virou as costas e foi ao teatro. E Deus, que olhava toda a cena, apertou o gatilho (Assunção, 2012, p. 11).

A fábula introduz o leitor na trama de uma poesia que assume uma postura marginal no sentido de admitir o fato de sua própria morte. Em vez de fingir, aceita o argumento, ele próprio um simulacro, e o enfrenta com outro, que o dissolve. Traçará nos seus espelhos a crise e assumirá a *performance* atávica de mergulhar no interior da cultura e da linguagem e de lá extrair as referências literárias, poéticas, históricas, midiáticas, multiplicando-as por alusões, metáforas, citações, num alucinatório labirinto de signos, cujo objetivo é encarar de frente o tal “olho azul do mistério”, esse “it” (que eu chamo de indecifrável, o tal mistério inerente ao ser das coisas) que move o poeta para a linguagem e para a poesia. O livro é, pois, essa busca, esse mergulho, essa viagem para e pela poesia; uma crítica de si mesmo e da linguagem.

*A voz do ventríloquo* insere-se, portanto, como uma *performance* da poesia no espaço contemporâneo da cultura, emergindo como sintoma e diagnóstico de uma época. Seu foco é a escritura de si e do mundo, voz que se multiplica em outras vozes, mirada sob a lente prismática do diário do ventríloquo.

Dois apêndices de poemas finalizam o livro, como mencionei agora há pouco: “Miséria crítica” e “O fim e o início”. Cada um apresenta um poema: o primeiro, “Balada para Chatotorix”, desfere ironicamente sua mensagem, como se lê na referência do título ao poeta farsante e insuportável do mundo de Asterix, o Gaulês, e descreve o banquete bufo dos poetas críticos que devoram o “grande poema!”, preparado com o melhor da “comida boa, congelada, transgênica,/da mais alta visada, sequinha,/crocante, gema semântica”, e contra a qual o poeta impõe seu desejo de “filé e vinho,/uvas, saladas, damasco, farofa, mulheres/e um salmão bem temperado com cominho” (Assunção, 2012, p. 97).

Tal diferença flagra o ambiente formal e conservador, regado por uma poesia seguidora de padrões, ao qual se impõe como revolta o desejo do poeta, marginal a esse ambiente. O demônio do poeta esfomeado tem outros desígnios e desejos e termina a farsa do Jantar das Artes com um “estrondo – um ruidoso/ronco do estômago”,

expondo nos versos pícaros o drama final do livro, cuja poesia, na sua procura por reinaugurar-se, vai resgatar, no poema seguinte, um início novo, a partir do quadro “A origem do mundo”, de Gustave Courbet, de 1866, cuja reprodução em cores figura na página.

Os versos do poema de mesmo nome, “A origem do mundo (um esboço)”, alimentam-se dessa aberta ousadia final da imagem do pintor francês que choca, por um viés de realidade outra, o “isso” das coisas, seu “it” que lhe dá existência. O poema de Assunção usa o pronome demonstrativo com valor catafórico para trançar o viés que nos separa de duas realidades, ou melhor, de duas vozes que reverberam outras mais: a da pintura de Courbet, que realisticamente exhibe em *contraplongé* o púbis feminino desnudo, deslocando-o para outra esfera de significação, pois singulariza-o como signo da origem do mundo, como o mistério, o “it” indecifrável do universo; e a voz de uma realidade outra, recortada e vertiginosamente enumerada nos signos que a poesia recolhe como as pontas de um oroboro:

sem isso, nada disso  
nem eu, nem você, nem ptolomeu  
nem a música das noites em perpétuo movimento  
nem os arrepios de pele, nem o estrondo do raio  
nem o som do vento  
nem a rebelião dos beats, nem a caverna de platão  
a caravana, a bonanza, o uivo do cão  
a voz aveludada de chet baker  
a orelha cortada de van gogh  
os versos mais loucos de leminski  
[...]  
os lábios entreabertos tocando de leve os mamilos  
os braços arrancados da vênus de milo  
[...]  
sem isso, nem isso  
esse poema  
: o fim e o início (Assunção, 2012, p. 103).

A poesia estaria assim asseverada como experiência de um fim e de um princípio para as coisas, a partir dos choques, dos gestos violentos desferidos na linguagem imagética do livro, mimese do movimento de um oroboro: a autodevorção como crítica: “há uma serpente enrodilhada nas ramagens/do poema” afirmam os versos de “O pântano” (Assunção, 2012,

p. 57), que, na sequência, aponta para a consciência das “ciladas, armadilhas, areias movediças/no pântano [...] do poema”, sendo que, a partir daí, “um monstro de folhagens está pronto para emergir “ao simples toque/da sineta de Pã”. Seria esse um desafio para a poesia do agora? Ser a serpente que se autodevora? Uma voz que se volta sobre si mesma, como crítica de si mesma? O que deseja a poesia que fala pela voz do ventríloquo? Um dos roteiros que percebo nessa voz é o da metapoesia, esse oroboro que livremente evoco como uma figura que se volta sobre si mesma, que se autodevora, *performance* de uma voz, a da poesia, que aponta para duas realidades simultaneamente: a do texto e a do mundo. Somente no texto pode inaugurar essa poesia que aponta para sua própria realidade um sujeito que performatiza o drama do mundo que percebe e que deliberadamente se refere ao ser do poeta como um “orfeu” no mundo dos infernos, do qual sai com a experiência na carne, renovado, assegurando uma identidade de luta e enfrentamento: “e quando volto do inferno, quase em farrapos/sou invencível, sou fogo sobre a relva//eu sou o matrimônio da luz e da treva//[...] eu sou poeta e sigo em frente/em linhas tortas//eu não lido com palavras mortas” (Assunção, 2012, p. 48-49).

Na “Declaração de bens”, poema-prefácio na abertura do livro, percebe-se a assinatura retórica do poeta maldito, que encena, pois, a *performance* de seu tempo histórico, em nota dramática:

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

*já o esquecimento será eterno*

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

Eis a cena: o “mar de espanto”. Eis o tempo: o “instante, este istmo, este agora”. Eis o corpo: a pele, a palma, a pálpebra em que se grafa a vigilância de tudo agora. Eis a utopia: a dúvida e a certeza da poesia como arma, tal qual a cena leminskiana de um mundo em ruínas para onde o poeta se lança para grafar o impossível:

*sirenes, bares em chammas,  
carros se chocando,  
a noite me chama,  
a coisa escrita em sangue*

nas paredes das danceterias  
e dos hospitais,  
os poemas incompletos  
e o vermelho sempre verde dos sinais (Leminski, 2002, p. 17).

Essa “coisa escrita em sangue” reverbera na poesia de Ademir Assunção na atitude deliberada de um sujeito que emerge da cena bárbara com o objetivo de grafá-la, como encenam os versos de “O olho azul do mistério”, no gesto violento:

palavras escritas na água, na carne  
dos que sofrem, escrevo com sangue, escrevo  
com porra nas paredes das salas  
iluminadas com a luz monótona dos aparelhos  
de televisão (Assunção, 2012, p. 14).

A poesia de Ademir Assunção tem sua voz projetada no diapasão de um mundo em ruínas, as que não têm caráter histórico nem turístico; as que não frequentam cartões-postais. A realidade é perpassada por um viés imagético de caráter surreal, que expõe o absurdo e o exagero como uma estratégia de construção plástica que procura mimetizar as sensações dessa realidade urbana pelo olhar do sujeito que não somente observa a cena de longe mas a sente de perto, como tragédia, como ameaça, como um corpo que deixa seus traços no tempo e no ar. Há urgência no registro. Há urgência em viver, enquanto houver tempo. Assim também, demiurgicamente, advertem os versos do poema “Viralatas de Córdoba”, que integra a primeira faixa do CD *Viralatas de Córdoba*, de Ademir Assunção e da Banda Fracasso da Raça<sup>2</sup> e diz o seguinte:

Eles saem solitários pelas ruas  
trotando, farejando, observando

São os primeiros a perceber  
que uma fina substância misteriosa

circula pelos becos, pelas vielas  
pelas veias da cidade

Ninguém ainda sabe seu nome

---

<sup>2</sup> A poesia oralizada com o acompanhamento da Banda Fracasso da Raça, em ritmos que vêm do *rock*, do *jazz* e do *blues*, é uma das atividades do poeta Ademir Assunção, enriquecendo sua *performance* criativa e crítica.

mas alguns já sentiram  
seu hálito quente por perto  
Talvez seja melhor abrir as janelas  
Talvez não haja mais tempo

Vem-me à lembrança aqui o pintor expressionista alemão Ludwig Meidner (1884-1966), cujos traços sombrios e tensos com que cobria suas paisagens urbanas, pintadas num momento anterior ao conflito mundial da Primeira Grande Guerra, apresentavam um dado de violência histórica que simbolizava o colapso da cultura europeia de sua época (Miesel, 2003, p. 110). Menciono o nome de Ludwig Meidner em particular, pois o pintor dedicou-se posteriormente à escritura de textos literários em prosa expressionista e ao ensino de arte. Um de seus textos sobre realização artística que me interessa aqui, na referência que faço à poesia de *A voz do ventríloquo*, é o chamado “*An introduction to painting big cities*” (“Uma introdução à pintura de grandes cidades”), de 1914, uma espécie de guia-manifesto sobre as técnicas e instrumentos necessários para a experiência com a pintura tendo a cidade como motivo. Ao mencionar as técnicas de pintores como Pissarro e Monet na realização de pinturas de ruas de grandes cidades, Meidner afirma que eles ainda não conseguiam captar das ruas urbanas sua grotesca imagem, uma vez que sua técnica voltava-se, sobretudo, para as pinturas de paisagem, cujo lirismo impressionista procurava captar a imagem de árvores e arbustos mais por uma perspectiva tradicional, por meio da exploração de uma tonalidade cromática em procura dos efeitos de luz e das dissoluções dos contornos das figuras e também das cores complementares.<sup>3</sup> Afirma o pintor alemão:

Uma rua não é feita de valores tonais, mas de um bombardeamento de esfuziantes fileiras de janelas, de gritantes luzes entre carros de todos os tipos e de mil esferas saltitantes, de fragmentos de seres humanos, cartazes de publicidade, e de cores disformes. [...]

É enfaticamente não uma questão de preencher uma área com desenhos decorativos e ornamentais à la Kandinski ou Matisse. É uma questão de vida em toda sua completitude: espaço, luz e

---

<sup>3</sup> “Nós não podemos resolver nossos problemas usando técnicas Impressionistas. [...] A perspectiva tradicional inibe nossa espontaneidade e não tem sentido para nós. ‘Tonalidade’, ‘luz colorida’, ‘sombras coloridas’, ‘a dissolução dos contornos’, ‘cores complementares’, e todo o resto são ideias acadêmicas” (Meidner, 2003, p. 111, tradução nossa).

sombra, densidade e leveza, e o movimento das coisas – em síntese, é uma profunda percepção dentro da realidade (Meidner, 2003, p. 111, tradução nossa).

Meidner busca – no procedimento pictórico expressionista a que se lança ao pintar as grandes cidades como urgência de sua época – o traço reto, direto, pontiagudo, e uma luz branca, prateada, violeta ou azul, pouco importa. O fato é que tanto essa luz, que deve suspender os objetos, quanto os traços, que cortam a paisagem concebida da cidade, numa geometria outra do espaço, ambos devem dar à cidade que aí nasce uma existência fantástica e ambígua, porque de igual maneira é assim percebida e sentida. Sabe-se que o pintor tem como repertório que soube introjetar trabalhos de pintores como Bosch, Blake, Delacroix e Van Gogh, entre outros. O resultado é dramático, emerge a pintura como afirmação de um combate, de uma voz inquieta que sente, vocifera e ameaça pela presença exasperante do gesto que confirma a cidade, ou melhor, um olhar para a cidade, que ao mesmo tempo que a comemora, revela o desejo de conhecê-la. E o traço violento, de guerra, é ambíguo: representa a guerra ou um desejo de encontrar o mistério do mundo por um mergulho nos instrumentos e técnicas da pintura do seu agora?



**Figura 1** – *Die brennende Stadt* (Burning City), de Ludwig Meidner (1913). Óleo sobre tela, 66,5 x 78,5 cm. St. Louis Art Museum, St. Louis (Mo.).



Portanto, a guerra seria apenas um *leitmotif* para a exploração das potencialidades da linguagem. Afirma Meidner no mesmo texto:

Pintemos o que está perto de nós, nosso mundo urbano! As tortuosas ruas, a elegância das pontes férreas suspensas, dos tanques de gás que se aglomeram em montanhas de nuvens brancas, as cores tremulantes de ônibus e locomotivas, os fios exasperantes de telefones (não são como música?), a arlequinados pilares de publicidade, e a noite... a grande noite da cidade... (Meidner, 2003, p. 114-115, tradução nossa).

Esse pequeno parêntesis que faço ao mencionar o trabalho crítico e estético do pintor Ludwig Meidner serve como referência para pensar essa voz que anima a poesia de *A voz do ventríloquo* e parte da poesia brasileira contemporânea que tem no gesto formal da linguagem a urgência do gesto que redimensiona o dado de realidade de sua época a partir do eco grotesco dos traços urbanos. Talvez nada de novo nessa temática da cidade que pega fogo, de uma cidade apocalíptica, de um espaço de sonho mais próximo da fantasmagoria de um pesadelo, onde o humano se encontra com o inumano do mundo. Mas talvez a urgência e insistência desse traço se insiram no plano dos versos<sup>4</sup> como um corte que mimetiza nossa condição inquieta diante do mundo. Como exemplo desse gesto haveria muitas vozes a reverberar os traços de uma inquieta sensação diante do mundo, um drama sentido pelo sujeito, a que a poesia brasileira contemporânea se lança. Cito aqui, apenas a título ilustrativo, dois excertos de poemas que considero como atitudes performativas de uma poesia que se impõe como voz (afinal o sujeito poético é o próprio discurso, somente existe no discurso que tece no poema). O leitor sentirá falta de muitos outros poemas evidentemente, mas uma relação completa seria impossível e também complexa em termos dos níveis de literariedade a que deveria ser submetido esse rol. Mas fica aqui o parêntesis necessário para servir como impulso à leitura que trilha por esse caminho. Cito, pois, os versos do primeiro poema de “Rarefato – outra trilogia do tédio”, do poeta Frederico

---

<sup>4</sup> Em termos estruturais, no plano do verso, o uso da fragmentação, da não pontuação, da letra minúscula, dos dísticos e das estrofes longas, da liberdade em rimar ou não, dos *enjambements* fazedores de sentidos, enfim, nada disso é novidade para a poesia do agora, que se situa na liberdade formal das estruturas para se insurgir. Não percebo na poesia de Ademir Assunção a inauguração de uma forma nova no plano do verso; talvez não esteja aí o compromisso de sua poesia, ainda que ela eleja uma forma. Essa questão, sobre a qual não irei me deter neste momento, é importante para perceber que o plano formal do verso nasce a partir da voz e lhe dá concretude.

Barbosa, que abre o livro *Rarefato*, de 1990, que têm no gesto formal o drama de uma voz que deseja captar no âmbito de um agora a presença de outra voz, a voz de seu tempo. Leia-se nos espaços vazios dos versos a presença icônica dessa voz outra que é anunciada “como ausência” e que o poema alude como “fantasma anárquico” e “demolidor”:

Nenhuma voz humana aqui se pronuncia  
chove um fantasma anárquico, demolidor

amplo nada no horizonte deste deserto  
anuncia-se como ausência, carne em unha  
odor silencioso no vento escarpa  
corte de um espectro pousando na água

tudo que escoa em silêncio em tempo ecoa (Barbosa, 1990, p. 3)

Ou ainda, este excerto de “Dupla realidade”, do poeta Donizete Galvão, em *O homem incabado*, de 2010, cujos versos performatizam a voz que percebe no âmbito de uma realidade urbana o drama da errância do sujeito (“esse outro”, “apartado de ti”) que habita um estado de não repouso diante da realidade:

apartado de ti  
esse outro recebe  
a lufada de esgoto  
vinda do rio  
com suas águas de chumbo  
no trem, cerra os olhos  
para que a visão crua  
não o fira  
mais do que já foi ferido  
vaga por calçadas  
e busca nos muros motivos  
para essa errância  
que não encontra repouso (Galvão, 2010, p. 46).

Após o breve intervalo a que me lancei aqui, volto a trilhar o caminho das vozes que emanam d’*A voz do ventríloquo* para poder perceber na performance de sua leitura um percurso: o do mergulho na realidade para dela extrair os matizes de luz do seu espectro de sombras, o que implica perceber os objetos da cultura na sua urbana presença. Seriam eles mesmos vozes a reverberar pela voz do ventríloquo, esse sujeito que se desdobra para criar uma forma ritualística de protagonizar a crise de sua

época. Como um demiurgo, é uma voz que se assoma diante do mundo apocalipticamente percebido e criticamente representado, numa procura não apenas temática das formas, mas numa procura formal em termos de seus instrumentos de construção artística.

A voz, para Paul Zumthor (2014, p. 82), “é uma coisa”. Sua materialidade revela o corpo que a reverbera: um corpo-linguagem que articula os signos da cultura que a habitam. “A voz repousa no silêncio do corpo”, afirma Zumthor (2014, p. 82), e mais: ela emana dele e depois volta. “Nesse lugar em que a voz se dobra nela mesma, identifica-se com o sopro, de onde tantos outros simbolismos, recolhidos pelas religiões: o sopro criador, *animus, rouah*; a voz como poder de verdade” (Zumthor, 2014, p. 82).

Uma de suas teses formuladas no livro *Performance, recepção, leitura*, de que me sirvo aqui, diz que

a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele (Zumthor, 2014, p. 81).

Outra, também importante para nosso raciocínio aqui, é a seguinte:

Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético? (Zumthor, 2014, p. 81).

Percorrendo esse prisma de leitura, percebo que a poesia de *A voz do ventríloquo* procura construir uma sintaxe própria para seu verso, a fim de dar a ele uma espontaneidade de expressão e um ritmo que plasmem a oralidade pensada como a voz soprada do ventríloquo – que nasce de dentro dele (e da linguagem) e se deseja naturalmente reverberada nas paredes do poema. Por isso, deve-se pensar a lógica que rege a construção dos versos de sua poesia a partir de uma ótica do fragmento, da justaposição e da enumeração disparatada, compreendidos como dispositivos construtores do ritmo interno dos poemas que se torna, pois, o diapasão do modo de sentir desse sujeito que se desaloja de si mesmo, ao construir uma voz que vai habitar o espaço das imagens que, virtualmente ou simbolicamente, nascem da

realidade. Poderia chamar de “inferno” o espaço virtual provocado pelas imagens que se assomam pelo plano enunciativo e expressivo dos versos. Alerta Paul Zumthor (2014, p. 79) que o

presentido não é necessariamente uma imagem: ele é *imaginável*, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem. De qualquer maneira o virtual frequenta o real. Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo.

Assim, pois, completa o autor, “o virtual aflora em todo discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do ‘poético’” (Zumthor, 2014, p. 79-80). A ideia de jogo pode ser aventada aqui também diante da profusão das vozes que emergem desse espaço construído no poema, animado pelas imagens, e do discurso vertiginoso que principia a viagem crítica e apocalíptica do discurso poético do ventríloquo.<sup>5</sup> O inferno como imagem, percebida e vocalizada no discurso do ventríloquo e nas vozes que emanam dele: eis o que emana de um espaço urbano que abdica da mera referencialidade no poema para se projetar como um “não lugar”, ou melhor, como um espaço não habitável, movente e dinâmico, que irá encontrar sua plástica num cenário fantasmagórico e infernal, este sim habitado pelas vozes que emanam do ventríloquo.

Em termos plásticos-formais, o discurso do fragmento rege, portanto, a sintaxe do livro e rompe com a lógica da contiguidade para impor um dado de rarefação no encadeamento discursivo. A rarefação do sentido constrói uma ordem segunda, a da lógica por similaridade. Assim é que a “voz” do ventríloquo se inscreve nas páginas de seu diário e ecoa nos poemas, reverberando as sensações, a cultura, a crítica, enfim, outras vozes de que se compõe o mosaico de objetos e personagens que habitam

---

<sup>5</sup> Faço aqui uma referência breve aos conceitos de *mimicry* e *ilinx*, que Roger Caillois, em sua obra *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, explica no contexto da noção de jogo (Lara; Pimentel, 2006). Roger Caillois categoriza como formas institucionalizadas, ligadas ao sistema, o *mimicry* em sua referência ao “uniforme, os cerimoniais, os ofícios de representação”; e o *ilinx*, por sua vez, ligado às “profissões que exigem domínio da vertigem” (Lara e Pimentel, 2006, p.180). Afirma-se também que a “ligação de *mimicry* e *ilinx*, em suas formas mais claras, aparece como metamorfose das condições de vida, constituindo-se num dos recursos principais da mescla de horror e fascinação. Nessas duas coligações, apenas as categorias *mimicry* e *agon* são consideradas verdadeiramente criadoras” (Lara e Pimentel, 2006. p. 182). Poder-se-ia pensar, portanto, que o discurso lúdico das vozes que habitam *A voz do ventríloquo* estaria no âmbito da vertigem formal do discurso, da sintaxe vertiginosa.

o mundo e que têm origem no processo de reflexão instaurado como enunciação nas páginas do diário desse personagem.

Na voz do ventríloquo há um processo instaurador de uma descoberta: “pra saber quem eu sou/preciso descer até o inferno” (Assunção, 2012, p. 48). A memória de seu corpo, como agente do tempo e do espaço de linguagem, pelo olhar sente seu tempo e inaugura um lugar, ou melhor, um “não lugar”, esse continente-conteúdo movente das referências que vão construindo o espaço da escrita. Tal qual um “orfeu”, desce aos infernos das imagens de seu tempo para descobrir-se na pele dessas outras vozes.

Há ainda nessa voz a descrição objetiva de cenas que alegoricamente acenam para os fantasmas que habitam as ruas e as noites geladas das andanças e experiências do sujeito. Este se identifica a uma espécie de *flanêur*, um habitante da linguagem, cujo olhar colherá sempre um momento de lirismo em meio ao caos, como os excertos seguintes podem mostrar: “e essa linda lua/malandra, lambendo a água/no asfalto”; ou: “o anjo balança suas asas/na face ferida da tarde”; ou ainda: “há manchas de sangue e raiva/na penumbra do poema”; ou ainda mais esta: “a miragem de um navio fantasma/tremula/no poema”.

A voz do ventríloquo na poesia de Ademir Assunção emerge a partir de dentro da própria linguagem. Seu destino bom ou ruim desconhece a si mesmo e é pela enunciação de um desejo que constrói no corpo do sujeito do poema um dizer as coisas por um roteiro cujo mapa já está escrito no destino maldito desse “Orfeu nos quintos dos infernos”, título do poema a seguir:

pra saber quem eu sou  
preciso descer até o inferno

lá encontro o Homem do Nariz de Ferro  
o mais tenebroso dos internos

jogo pôquer com o rei das profundezas  
e com o escroque especialista em safadezas

vejo o velhaco encurralando a vil marmota  
e o desespero do banqueiro em bancarrota

lá eu vejo a queda do império de ilusão  
quem banca o esperto logo sai sem um tostão

e quando volto do inferno, quase em farrapos

sou invencível, sou fogo sobre a relva  
eu sou o matrimônio da luz e da treva  
eu sou o barco e o barqueiro  
o alvo, a flecha e o arqueiro  
eu sou a mandíbula do tubarão  
e o grito de dor do surfista  
a mentira na manchete do jornal  
e a bomba do atentado terrorista  
eu sou a faca que atravessa  
o peito do político traidor  
e as ruínas queimadas do templo  
do vigarista mercador  
eu sou poeta e sigo em frente  
em linhas tortas  
eu não lido com palavras mortas (Assunção, 2012, p. 48).

O sujeito de *A voz do ventríloquo* parece já permear a obra de Ademir Assunção desde muito antes, e o poema seguinte é uma amostra da autoidentidade desse sujeito meio demônio, meio homem, um maldito por natureza, que admite sua existência como um cão que ladra e desfere sua mordaz mandíbula contra o mundo. A linguagem de sua pele toca a linguagem do mundo concebido como o “inferno”, imagem que será presente ao longo de sua obra poética, como o poema do livro *Zona branca*, de 2001.

O Coisa Ruim

me querem manso cordeiro  
imaculado  
sangrado no festim dos canibais  
me querem escravo ordeiro serviçal  
salário apertado no bolso  
cego mudo e boçal  
me querem rato acuado  
rabo entre as pernas

medroso um verme pegajoso

mas eu sou osso duro de roer  
caroço faca no pescoço  
maremoto tufão furacão

mas eu sou cão  
ladro mordo arreganho os dentes  
incito a revolta dos deuses  
toco fogo na cidade

qual nero  
devasto o lero lero  
entro em campo desempato

eu sou o que sangra  
um poeta nato (Assunção, 2001, p. 22).

A poesia é voz de uma experiência. Mas, de uma experiência estética, que, eu diria, performatiza-se em choques. O gesto é violento. Seus poros e seus vasos reverberam sua voz, uma voz que vem de dentro. Ressoa nela sua cultura, sua história, sua urgência, em complexas confluências vocálicas e consonantais (sua língua). Em imagens, citações e referências, sua voz ritmiza-se como sangue a pulsar nas sílabas e na sintaxe de seu canto. Como uma serpente que se enovela e, sempre alerta, avança na linguagem a língua apontada para o corte necessário, este aqui e agora de um tempo e espaço que se aninham na periférica trama, na marginal façanha: a de descobrir, de conhecer, para além das molduras, a realidade. A realidade: espaço que lhe serve de fundo e do qual se separa, para entrever no familiar que obstaculiza a percepção o elemento insólito, o estranho, o olho azul do mistério das coisas. Seria esse o movimento da serpente que habita a voz do ventríloquo, metáfora da poesia? Seria essa uma imagem para a busca do conhecimento? Recorro a Paul Valéry, na tradução de Augusto de Campos (1984), pela serpente do discurso de seus *Cahiers*, para pensar a imagem que confere ao movimento de descoberta da poesia uma outra, a da serpente que come a própria cauda. Seu fim é seu princípio, o retorno. A poesia: um oroboro. Em 1944, escreve:

Mas é só depois de um longo tempo de mastigação que ela reconhece no que ela devora o gosto de serpente. Ela para, então... Mas ao cabo de um outro tempo, não tendo nada mais para comer, ela volve a si mesma... Chega então a ter a sua cabeça em

sua goela. É o que se chama “uma teoria do conhecimento” (Valéry apud Campos, 1984, p. 113).

Tarefa insólita a da poesia que deseja compreender o mundo, porque o “azul do mistério”, esse espaço intangível que o recobre, evolua-se sob camadas de realidade, estas sempre mais híbridas e complexas que as imagens televisivas do mundo urbano querem supor. A mídia mosaical de nossos dias reprime a realidade e a compartimentaliza em fragmentos de vozes (manchetes, textos e imagens). E a manipula. Sua ventríloquacidade está em seu poder de repetição e de exaustão dos significados.

Ventríloquo será aquele que, não desejando mostrar que fala, assumindo boca e rosto – ou a *per-sona*, a máscara através da qual soa a voz –, não faz outra coisa que falar, mas, ao falar com a barriga, mal fala, embora fale suficientemente para atingir seu fim, o logro do receptor quanto à origem da voz (Tiburi, 2009).

Mas a poesia tem sede e em nossos dias evolua sua serpente como uma forquilha sobre o solo da linguagem. Procura também uma voz que, do ventre dessa linguagem, possa reinventar-se diante da memória de nosso tempo. Diante disso, um jogo se estabelece: a voz que vem do ventre da linguagem só se concretiza pelo corpo do ventríloquo. Este performatiza em voz, corpo e palavra as muitas vozes que escuta, de sua memória e experiência poética e de vida. Na impossibilidade de criar num mundo de cópias e emulações como o nosso, em que a noção de original é vaga e a de cópia, tradução e adaptação ganham espaço para dar conta dos vários textos que se desdobram no seu trajeto de representar o homem e seus questionamentos mais arquetípicos, a poesia encontra um modo de se insurgir como ação e como procura. Lograr o receptor quanto à origem da voz passa a fazer parte do jogo, e deixa de ser negativo para se configurar como um jogo salutar, porque questiona juntamente com o procedimento o modo de olhar e a profusão dos pontos de origem dessa voz, que vão mosaicar o mundo complexo do ventríloquo: o mundo complexo da poesia que se desdobra nesse espaço.

## Referências

- ASSUNÇÃO, Ademir (2001). *Zona branca*. São Paulo: Travessa dos Editores.
- ASSUNÇÃO, Ademir (2012). *A voz do ventríloquo*. São Paulo: Edith.



ASSUNÇÃO, Ademir; BANDA FRACASSO DA RAÇA (2013). *Viralatas de Córdoba*. São Paulo: Pro-Studio. CD.

BARBOSA, Frederico (1990). *Rarefato*. São Paulo: Iluminuras.

CAILLOIS, Roger (1986). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Tradução de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.

CAMPOS, Augusto de (1984). *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense.

GALVÃO, Donizete (2010). *O homem inacabado*. São Paulo: Portal.

LARA, Larissa Michele; PIMENTEL, Juliano Gomes de Assis (2006). Resenha do livro *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, de Roger Caillois. *Revista Brasileira de Ciência e Esporte, Campinas*, v. 27, n. 2, p. 179-185, jan.

LEMINSKI, Paulo (2002). *La vie en close*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense.

MEIDNER, Ludwig (2004). An introduction to painting big cities. In: MIESEL, Victor H. *Voices of German Expressionism*. London: Tate Publishing, p. 111-115.

MIESEL, Victor H (2004). *Voices of German Expressionism*. London: Tate Publishing.

TIBURI, Márcia (2009). Ventriloquacidade: o esquecido fator político da voz define-se no estranho jogo de linguagem em que o falante não é ele mesmo. *Cult*, São Paulo, v. 1, p. 36 - 37, 1º jul. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/11/ventriloquacidade/>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

ZUMTHOR, Paul (2014). *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

Recebido em março de 2016.

Aprovado em julho de 2016.

## **resumo/abstract/resumen**

### **As performances da voz no espaço da poesia brasileira contemporânea**

Susanna Busato

Este artigo tem como proposta evidenciar na poesia de Ademir Assunção, em seu livro ganhador do Prêmio Jabuti de 2013, *A Voz do Ventriloquo*, os conceitos de

*performance* e de *voz* como elementos que emergem dos sujeitos do discurso e dos sujeitos da cultura.

**Palavras-chave:** Ademir Assunção, voz, *performance*, poesia brasileira contemporânea.

### **The voice performances in the space of Brazilian contemporary poetry**

Susanna Busato

This article aims to point out the concepts of “performance” and “voice” in Ademir Assunção’s award winning book 2013 *A Voz do Ventriloquo* - as elements that emerge from the relations between the subject of discourse and the subjects of culture.

**Keywords:** Ademir Assunção, voice, performance, Brazilian contemporary poetry.

### **Perfomances de la voz en el espacio de la poesía brasileña contemporânea**

Susanna Busato

Este trabajo tiene como propuesta llamar la atención sobre los conceptos de “performance” y de “voz” en el libro de Ademir Assunção *A Voz do Ventriloquo* (ganador del Premio Jabuti de 2013), como elementos que emergen de las relaciones entre los sujetos del discurso y de los sujetos de la cultura.

**Palabras clave:** Ademir Assunção, voz, performance, poesía brasileña contemporânea.