



Universidade Federal de Campina Grande
Centro de Humanidades
Curso de Licenciatura em Letras

**A METALINGUAGEM EM *O CÂNCER NO PÊSSEGO*, DE JOSÉ
ANTONIO ASSUNÇÃO**

Girlayne Tamires dos Santos

Campina Grande-PB

2013

GIRLAYNE TAMIRES DOS SANTOS

**A METALINGUAGEM EM *O CÂNCER NO PÊSSEGO*, DE JOSÉ
ANTONIO ASSUNÇÃO**

Monografia apresentada ao Curso de Letras da
Universidade Federal de Campina Grande –
UFCG como requisito parcial para obtenção do
título de licenciatura em Letras.

Campina Grande-PB

2013

GIRLAYNE TAMIRES DOS SANTOS

**A METALINGUAGEM EM *O CÂNCER NO PÊSSEGO*, DE JOSÉ
ANTONIO ASSUNÇÃO**

Girlayne Tamires dos Santos

(Pesquisadora)

Prof. Ms. José Mário da Silva

(Orientador)

Prof^ª. Dr^ª Maria Marta Nóbrega

(Examinadora)

AGRADECIMENTOS

À memória da minha mãe, fonte inesgotável de recordação e saudade, que se faz presente mesmo ausente; razão inabalável das minhas lutas e conquistas.

Ao meu marido Rangel, símbolo de companheirismo, amizade, dedicação e amor... Meu porto seguro em todos os momentos da minha vida!

A minha família, que longe ou perto, torceram por mim, e em especial, a minha irmã Tahís, representação impar de amizade, companheirismo e amor; pela força de sempre, pela paciência e parceria nos momentos mais precisos.

Ao meu amigo Wesley. Agradeço profundamente por ter sido meu co-orientador e ombro amigo para a realização desse trabalho; aquele cujos gestos de amizade são inquestionáveis. Ser sua amiga é uma honra.

Ao mestre José Mário, pessoa digna de muito respeito; aquele que nem imagina o quanto é querido por todos os que lhe rodeiam. Obrigado por tudo o que me ensinou. Suas aulas são símbolos de amor à literatura; e o senhor, fonte de inspiração para a minha formação profissional.

Ao grande Adeildo Pereira, exemplo de integridade e respeito ao próximo. Pessoa que tem um grande coração; amigo para além da minha vida acadêmica.

Aos tantos amigos que me acompanharam neste trabalho, me incentivando e torcendo por mim, Karla, Joselma, Rosália, Ericka, Luciana Nóbrega e Marciano, e aos demais. Infelizmente o espaço é curto, e não me permite citar todos.

Aos demais colegas de curso que vibraram para a realização desse trabalho, especialmente, Alex Macêdo. Agradeço pela força e carinho de sempre.

A todos os professores do curso de Letras da UFCG, os quais contribuíram para a minha formação acadêmica.

RESUMO

A poesia de José Antonio Assunção está entre as mais representativas da literatura paraibana. Dentre as várias facetas que ela assume, pode-se citar a questão da metalinguagem, recurso temático utilizado pelo autor em seus dois livros. O presente estudo tem o objetivo de verificar a recorrência à metalinguagem na obra *O câncer no pêssego*, de Assunção, buscando perceber em que medida ela contribui para o estabelecimento de sua visão de mundo bem como o modo como reflete a sua subjetividade. Partindo do estudo aprofundado da metalinguagem, chegamos, em seguida, a uma abordagem geral de sua obra poética, com vistas a verificar ocorrências das mais diversas. Por fim, procedemos na análise detida, e dentro do tema aqui estudo, de poemas da referida obra. Esta pesquisa está fundamentada, principalmente, nas contribuições de Bosi (2000), Barbosa Filho (1989 e 2003), Chalhub (1988), Silva (2002), Barbosa (2011), Carvalho (1999) e Martins (2007).

Palavras-chave: Poesia; metalinguagem; literatura paraibana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
CAPÍTULO 1 - A METALINGUAGEM <i>EM SI</i>	07
CAPÍTULO 2 - RECORTES DA LÍRICA DE JOSÉ ANTONIO ASSUNÇÃO	26
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE POEMAS METALINGUÍSTICOS DE <i>O CÂNCER NO PÊSSEGO</i>	37
3.1 Análise do poema “Grafito”	38
3.2 Análise do poema “Uma feia faca”	41
3.3 Análise do poema “(Desfecho ou tradução)”	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS.....	56

INTRODUÇÃO

Nosso primeiro contato com o nome de José Antonio Assunção se deu através das aulas de literatura, do Professor José Mário da Silva. É comum em suas aulas a citação de poemas de vários autores. Já o interesse por estudar sua poesia se deve a inúmeros fatores, dentre eles, destacamos a presença da mitologia, tema este que atrai em nós especial atenção não apenas na literatura, mas também em outras artes, como o cinema e a dança. Outro aspecto determinante que fez nascer esse interesse refere-se à grande variação de temáticas abordadas pelo autor, dentre elas, a perspectiva amorosa, esta também abordando o aspecto erótico, e a questão da memória, também bastante recorrente em sua poesia.

Dentre tantos aspectos que compõem a lírica de Assunção, optamos por analisar a metalinguagem, uma vez que este aspecto nos desperta especial interesse, não apenas na poesia do referido autor, mas na literatura de modo geral. Por outro lado, é importante dizer que essa escolha se deu também pelo fato de este ponto ainda não ter sido explorado pelos inúmeros estudos teóricos acerca de sua produção poética. Ademais, na sua poesia encontramos um estilo singular, ancorado em três importantes pilares, quais sejam: a intertextualidade, a mitologia e o hermetismo¹.

Nosso objetivo ancora-se em apresentar uma nova possibilidade de leitura acerca da poesia de Assunção, assim como da poesia paraibana de modo geral, bem como ampliar a fortuna crítica do autor. Essa contribuição consiste principalmente no modo como vamos enfatizar a preocupação com a metalinguagem através da análise de poemas contidos na obra *O câncer no pêssego*.

Nossa pesquisa se dividirá em três capítulos. No primeiro capítulo faremos um estudo aprofundado da metalinguagem; no segundo capítulo faremos um estudo acerca da poesia de Assunção de maneira geral, inserindo-o na poesia paraibana; e o terceiro e último capítulo consistirá na análise de três poemas metalinguísticos, retirados do livro *O câncer no pêssego*.

¹ Entendemos por hermetismo algo que vai um pouco além daquilo que é apresentado no dicionário. Segundo este (MINIAURÉLIO, 2001, p. 362), hermético é algo muito fechado e/ou de difícil compreensão. Concordamos que o discurso hermético é carregado de linguagem complexa, de difícil compreensão. Entretanto, em se tratando de uma linguagem poética vale destacar que o hermetismo surge carregado de conhecimentos de diversas áreas. Logo, a dificuldade surgida na compreensão de um texto poético se dá não apenas pela linguagem rebuscada, mas também pelos conhecimentos agregados ao texto. Em outras palavras, e já trazendo a questão para o nosso caso específico, diríamos que o hermetismo em Assunção se dá por uma união entre uma linguagem bem trabalhada e a quantidade de conhecimentos postos nos textos que acabam requerendo do intérprete uma certa erudição, o domínio de um certo número de conhecimentos de áreas distintas.

Com relação à fundamentação teórica nos serviremos principalmente dos textos *Sanhauá: uma ponte para a modernidade* (BARBOSA FILHO, 1989), *Poesia-Resistência* (BOSI, 2000) e *A metalinguagem* (CHALHUB, 1988), relacionados à metalinguagem. No que tange a Assunção e à literatura paraibana, nos valeremos dos ensaios *O mítico ofício de Assunção* publicado na Revista Blecaute por Wesley Barbosa, *Entre o câncer e o pêssego: a trapaceira rosa da poesia* (SILVA, 2002), *Assunção: a poesia enquanto epicentro existencial* (BARBOSA FILHO, 2003), bem como do próprio livro *Sanhauá: uma ponte para a modernidade* (BARBOSA FILHO, 1989).

Utilizaremos também o trabalho monográfico da ex-estudante de Letras da presente instituição, Caroline Mabel Macedo Santos Martins, que teve como tema *A metalinguagem no “Muitas Vozes”, de Ferreira Gullar*. É um trabalho que traz importantes considerações teóricas acerca da metalinguagem. Será utilizada ainda a Dissertação de Mestrado intitulada *O câncer no pêssego (uma leitura)*, do professor e escritor Antônio Morais de Carvalho, dentre outras leituras.

CAPÍTULO 1

*Escrevo por profundamente querer
falar, embora escrever só esteja me dando
a grande medida do silêncio.*

(Clarisse Lispector)

CAPÍTULO 1 - A METALINGUAGEM *EM SI*

Uma das razões que nos instigou a estudar a metalinguagem na poesia de Assunção dá-se principalmente pela característica primária que este recurso constitui, qual seja: o caráter investigativo em relação à arte e principalmente auto-investigativo em relação à própria produção por parte do poeta ou do artista de maneira geral.

Sendo, então, a metalinguagem o objeto de estudo dessa pesquisa, sobretudo, a metalinguagem em *O câncer no pêssigo*, de José Antonio Assunção, é primordial definirmos qual o significado do termo “metalinguagem”. O termo composto pelo prefixo *meta*, de origem grega, significa “mudança”, “posterioridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão”, “crítica sobre” (CHALHUB, 1988). Portanto, metalinguagem nada mais é do que o estudo, de modo reflexivo, da própria linguagem, o que por sua vez, ocorre quando o código é tomado como referência, ou seja, quando o código é tomado como alvo do estudo, como aponta a autora no seguinte trecho: “A função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: *é código falando sobre o código*” (CHALHUB, 1988, p. 32).

Segundo Chalhuh (1988), na própria linguagem ao utilizamos os termos “ou seja” ou “isto é” já estamos dando um enfoque metalinguístico. Assim, estamos nos voltando para o ato investigativo da e na própria linguagem como forma de explicar o que foi dito, seja na oralidade seja na escrita. Desta forma, podemos afirmar que a metalinguagem se faz presente no nosso cotidiano, mesmo sem que a percebamos como tal, ou como defende a autora, “diariamente ‘cometemos’ metalinguagem, mesmo sem estar, a todo momento, conscientes desse ato de leitura”.

A respeito disso, podemos citar mais uma passagem da referida autora:

Um livro sobre metalinguagem é um livro metalinguístico. Aquela canção que fala sobre fazer a canção, composta e cantada por Caetano Veloso (“Eu vou fazer uma canção pra ela/ Uma canção singela, brasileira) é uma canção sobre a canção. Há algo aí de identidade (e, curiosamente, a canção se chama “Não-identificado”), naquele sentido de equivalência, de equação (CHALHUB, 1988, p. 7).

O trecho acima enfatiza que não somente a arte pode apresentar a metalinguagem, uma vez que o próprio texto teórico citado apresenta o aspecto metalinguístico. Podemos perceber ainda que a música citada não retrata a reflexão sobre a sua criação, mas apenas cita a

necessidade de reproduzir. Ou seja, a partir da metalinguagem, além da reflexão sobre a própria produção, podemos atentar para o fazer da mesma, pura e simplesmente falando.

Uma das principais importâncias da metalinguagem é enfatizar o modo como o artista está constantemente preocupado com a relevância da poesia dentro da sociedade, sua própria função enquanto artista, a escolha das palavras, enfim, tudo aquilo que está relacionado com a própria produção artística. Falamos em artista moderno porque durante muito tempo, refletir sobre o fazer poético não era comum na literatura.

Sobre essa questão, citamos abaixo um trecho de Martins (2007):

A poesia advém do esforço; o problema é que o poeta, por muito tempo visto como o semideus inspirado por forças maiores, não podia admitir tal esforço. Agora ele pode. Não é mais doador de “sentido”, mas o construtor de “sentidos” (o plural aí denuncia a abertura de possibilidades). E, mais que isso, é o “questionador de sentidos”, na medida em que passa a indagar sobre a própria construção poética. (MARTINS, 2007, p. 37).

Outra característica da metalinguagem é ela surgir de uma necessidade do artista estabelecer um olhar crítico em relação a um determinado modo de produção poética, de voltar-se contra algo que ele julga obsoleto, cristalizado, sem criatividade e preso a uma série de regras estéticas. Neste sentido, verifica-se o desejo de criar algo novo, praticamente o contrário que o poeta está vendo como algo negativo.

Hildeberto Barbosa Filho (1989) traz importantes reflexões sobre essa questão. Embora trate de um grupo específico da literatura paraibana, o Sanhauá, podemos utilizá-las para a literatura de um modo geral. Segue um trecho:

Pelo exemplo acima, podemos verificar que o Sanhauá vivencia essa tensão a nível de produção poética da Paraíba. E esta vivência decorre justamente da necessidade e da consciência de que a “nossa” poesia estava estagnada, estava apodrecida sob as catacumbas do anacronismo romântico, parnasiano e simbolista. Por outro lado, era urgente a renovação da linguagem poética, era imperativo histórico a tentativa de se criar uma “poesia nordestina de vanguarda”, logo, uma representatividade paraibana. (VINICIUS Apud BARBOSA FILHO, 1989, p. 52 - 53).

Portanto, a literatura moderna trouxe um novo olhar acerca da produção poética, o que contribui sobremaneira para a arte literária de maneira geral, pois até então, muitos aspectos não eram valorizados. Neste panorama, o poeta assume uma postura relevante, pois tem em suas mãos, além da criação poética, a consciência crítica que o conduz nesse caminho complexo e misterioso da produção literária.

No que tange ainda à literatura moderna, podemos dizer que esta apresenta um leque cheio de possibilidades para adentrarmos nesse mundo complexo, que é a criação literária, e uma dessas possibilidades, é o recurso metalinguístico. E, se o poeta não é um simples imitador, nem apenas um sujeito que (re)produz a arte motivado por forças inspiradoras, o que diremos da literatura? Esta é uma arte que perpassa os limites da representação – apenas e tão-somente – da vida. O poema vai muito além da representação linguística do mundo. Ainda nessa perspectiva, é crucial incluirmos a figura do leitor, pois este não pode assumir (ou continuar assumindo) uma postura indiferente a tais transformações no âmbito literário.

O trecho de Martins (2007) apresenta considerações importantes sobre essa questão:

O conceito de arte como expressão perde espaço para o de arte como construção. O público, antes contemplativo, passa a interferir no objeto na medida em que participa ativamente de seu desvendamento. E o poema, até então concebido como objeto sagrado, inviolável, ditado aos homens por inspiração divina, começa a ter sua aura maculada. É o que Benjamim chama de “perda ou declínio da aura do objeto artístico”, o que chamo de “passaporte para o universo do fazer poético”, e o que Samira Chalhub denomina “desvendamento do mistério” (MARTINS, 2007, p. 36).

A partir deste momento do trabalho, explicitaremos algumas recorrências de poemas metalinguísticos na lírica de autores da literatura de modo geral, antes de adentrarmos propriamente na metalinguagem em *O câncer no pêssigo*, de Assunção, assunto que será tratado no terceiro capítulo. Utilizaremos como embasamento para a discussão trechos de poemas de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, de modo que o leitor possa observar como esse recurso técnico-expressivo se faz presente. É válido ressaltarmos duas coisas inicialmente: a primeira é que elencamos tais poetas para servir como parâmetro nessa fase do estudo; a segunda refere-se ao fato de que optamos por trabalhar com fragmentos de poemas dos referidos autores para verificar de que forma a metalinguagem se apresenta.

João Cabral de Melo Neto ou “arquiteto das palavras”, como também é conhecido, é um dos tantos autores que tem a metalinguagem como um elemento constante na sua poesia. Em “Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antíode”, trilogia publicada em (1947), está presente o poema “Psicologia da composição”, um dos inúmeros poemas da sua lírica em que o poeta traz reflexões acentuadas sobre a própria criação poética. Podemos perceber a metalinguagem a partir do próprio título do poema, sobretudo, no que tange ao termo “composição”, o que nos remete, mesmo que sumariamente, à produção poética.

Os dois primeiros versos de “Psicologia da composição”² são versos que apresentam uma consciência lírica impressionante: “Saio de meu poema / Como quem lava as mãos”. Podemos dizer que o eu lírico concebe o trabalho com o poema como um trabalho que demanda esforço como outro qualquer, ou seja, como uma pessoa que lava as mãos após a realização ou término de uma determinada tarefa cotidiana. Assim sendo, o eu lírico deixa evidente que a poesia não é fruto de inspiração, e sim de diligência.

Além dessa compreensão, podemos fazer uma analogia dos versos acima com a passagem bíblica do julgamento de Cristo (Evangelho de Mateus 27.24). Nesta passagem, Pilatos, ao usar a expressão “lavo as mãos” diante do julgamento de Cristo, se exime de qualquer responsabilidade acerca do julgamento, bem como, das possíveis consequências que o mesmo poderia trazer. Pensando nessa questão, e relacionando-a aos versos citados, podemos perceber que o eu lírico (aqui representando a figura do poeta), assim como fez Pilatos, de certa forma se isenta de possíveis responsabilidades que o poema pode suscitar, bem como, as possíveis consequências advindas do ato da leitura e com os prováveis significados que esta pode trazer.

Há ainda outra possibilidade de interpretação quanto aos primeiros versos de “Psicologia da composição”, de João Cabral. O ato de lavar as mãos denota o ato de assepsia, no qual, nós, de modo consciente, procuramos expurgar tudo o que é ruim, danoso, evitando dessa forma a possibilidade de nos contagiarmos com doenças através das mãos. Certamente, o poeta se utiliza dos versos “Saio de meu poema / Como quem lava as mãos” para exprimir aquilo que mais é característico em sua poesia: a poesia vigilante. Se considerarmos tal possibilidade, teremos a seguinte compreensão: de maneira implícita, o eu lírico aponta para uma espécie de higienização da linguagem, e essa compreensão é plausível, principalmente quando atentamos para o autor do poema. Cabral é conhecido pelo racionalismo com a linguagem, por sua consciência aguçada, pelo uso contínuo da razão diante do fazer poético; se opõe ao excesso, à catarse, ao lirismo excedente. Mais uma vez reiteramos que a poesia deste poeta é uma poesia vigilante, e encontramos muito disso na poesia de Assunção. Para ambos, o poeta ao escrever sua arte, ao se deparar com ela, “batalha” sozinho, de modo que o poema resulte lúcido, claro, conciso, racional, mas, claro, sem perder o viés humanizador.

² Poema presente na obra de MELO NETO, João Cabral de. **Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antíode**. Trilogia publicada em (1947). Disponível em: <<http://cillaschulman.com/2009/03/29/psicologia-da-composicao-joao-cabral-de-melo-neto/>>. Acesso em: 08 Nov.2013.

Em “Procura da Poesia”³, poema oriundo da obra *A rosa do povo* escrita pelo poeta modernista Carlos Drummond de Andrade entre 1943 e 1945, nos deparamos com um poema singular no que diz respeito ao aspecto metalinguístico. É um metapoema no qual o eu lírico se dirige ao leitor hipoteticamente, como se o estivesse ensinando a escrever poesia, só que de maneira reflexiva. Para isso, foram utilizados ao longo do poema verbos no imperativo, sendo o imperativo negativo na primeira parte do poema, como podemos ver nos seguintes versos: “Não faças versos sobre acontecimentos / Não faças poesia com o corpo / Nem me reveles teus sentimentos”, dentre outros, e o imperativo afirmativo, na segunda parte do poema, como nos versos “Penetra surdamente no reino das palavras / Convive com teus poemas, antes de escrevê-los / Chega mais perto e contempla as palavras”.

Portanto, podemos concluir que a primeira parte do poema (a que há os imperativos na forma negativa) caracteriza-se pela exposição de tudo aquilo que deve ser evitado por aquele que objetiva escrever poesia. Já a segunda parte, ou seja, a que é caracterizada pelos imperativos afirmativos, evidencia ao interlocutor ou a qualquer pessoa que tenha interesse em se dedicar à criação poética, a importância do objeto de trabalho do poeta, qual seja: a palavra.

De maneira geral, o referido poema aborda de forma crítica e reflexiva a construção da poesia, tendo como alvo principal a palavra, visto que “Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra”. A *Procura da Poesia*, como o próprio título infere, refere-se à busca do desvendamento poético, cujo processo pode ser estendido à construção e compreensão da poesia de maneira geral. Para isto, o eu lírico de certo modo convida o interlocutor a penetrar “surdamente no reino das palavras”, pois só assim será possível percorrer o complexo caminho da arte literária.

Atentando para a questão de o “convite” feito ao interlocutor através do eu lírico, ou possível convite, podemos refletir sobre o papel do artista, do leitor e do crítico literário a partir da perspectiva moderna. A estes são reservados posturas diferentes e cruciais frente à obra. Além do poeta, cabe ao leitor e também ao crítico literário adentrar no mundo complexo do discurso literário, e a metalinguagem possibilita isso, uma vez que engloba tais sujeitos no eixo da criação poética. Falamos em crítica porque essa assume uma posição importante, isto é, “um espaço *intermediário* entre a obra e o escritor, entre a obra e o leitor”.

Sobre o assunto, Barbosa Filho (1989) aponta para o seguinte:

³ Poema presente na obra de ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Durante muitos séculos, os escritores nunca questionaram o porquê, o como e o para que da expressão literária. Durante muitos séculos, a literatura apenas representou o mundo, a vida social, a realidade. Jamais se cogitou, nas cercanias do próprio texto, de não só falar o mundo, mas falar de si mesma, de não olhar para fora, mas de olhar-se por dentro, de se perscrutar enquanto forma mesma de representação. (BARBOSA FILHO, 1989, p. 27).

Ainda dando continuidade ao passeio metalinguístico em alguns autores, iremos expor alguns comentários, de modo sucinto, como esse processo se dá no poema “Autopsicografia”⁴, do poeta português, Fernando Pessoa, e pertencente ao livro *Fernando Pessoa - Obra Poética* (1972). O referido poema é mais um que se enquadra na aura reflexiva concernente à produção poética.

Nos versos da primeira estrofe, “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”. Certamente, o que o eu lírico quer dizer é que, o plano real, ou seja, aquele que ocorre independente da nossa vontade está ligado ao último verso dessa primeira estrofe, (“A dor que deveras sente”) e o plano imaginário, o contrário, liga-se à representação da realidade através da poesia, que tem, aliás, como foco fundamental, sua concretização em linguagem.

No que diz respeito a esse último ponto, podemos atentar para a crise da representação apontada por Hildeberto Barbosa Filho (1989), isto é, a “ruptura da mimese⁵ de representação”. Com as transformações ocorridas, sobretudo, a partir da Revolução Industrial, a literatura, vendo-se incapaz de “lutar” contra as consequências trazidas por tal movimento histórico, percebendo-se “incapaz” de representar a realidade que a cerca, viu-se na necessidade de voltar para si mesma, ou seja, passou a se construir “contemplando ativamente a sua construção”, caracterizando-se pelo caráter moderno da arte literária.

Sobre este assunto, Chalhub (1988) aponta o seguinte:

A Revolução Industrial (fins do século XVIII) é que marcaria as transformações no semblante do planeta Terra. Isto é, a partir desse período, o mundo passa a crescer populacionalmente, inicia-se a mudança do desenho da natureza, surgem as cidades e, nas cidades, as fábricas, as máquinas

⁴ Poema presente na obra de PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2007

⁵ É pertinente atentarmos para o conceito de “mimese”, que, diga-se de passagem, é um conceito caracterizado por uma “instabilidade semântica”. Segundo o Dicionário de Termos Literários (2004), o termo “mimese” originalmente correspondia a “imitação”, “representação”, “indicação”, “sugestão”, “expressão”. Entretanto, tais conceitos foram modificados ao longo do tempo, e o que mais sobressaiu foi a ideia de imitação. Em *A República*, no Livro III, capítulo X, houve um certo esforço em definir tal termo de modo que este se solidificasse a partir de Platão. Para este filósofo, a mimese era uma imagem de uma segunda realidade, ou seja, “sombra da sombra”, mas nunca a “realidade autêntica”. A concepção de Aristóteles, explanada na obra *Poética*, vai de encontro ao que Platão pensava. Para este filósofo, a mimese é uma expressão da realidade e não uma cópia.

multiplicadoras, o operariado, a burguesia como classe social dominante. O artesanato vai, aos poucos, desaparecendo, para dar lugar aos objetos de produção em série. (CHALHUB, 1988, p. 44).

Então, como podemos perceber, a partir da Revolução Industrial e até os dias atuais, o mundo tem passado por transformações em todos os níveis: histórico, social, econômico, cultural, religioso e artístico (nos referimos aqui a todas as áreas artísticas). A literatura é uma arte sensível a tais transformações, e se deparou com a necessidade de renovação estética mediante tais mudanças.

Voltando ao poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, o eu lírico faz uma analogia entre a transfiguração poética e o fingimento, evidenciando, dessa forma, que a linguagem utilizada para desenvolver a poesia, ou seja, a linguagem poética, não tem compromisso fiel nem com a realidade, nem com a verdade, e apenas e tão-somente com a própria poesia, e essa idéia ganhou contornos, sobretudo, a partir da literatura moderna.

A respeito disso, nos pautemos mais uma vez aos postulados teóricos de Chalhub (1988):

A linguagem da poesia procura afastar a ilusão de que há uma íntima relação entre o poema e o mundo externo. Já pela palavra, o poema e o mundo estão cindidos, divididos. E, nessas condições de afastamento da imitação do real, vai o poema moderno construindo sua auto-referência. Produz algumas questões, entre as quais: perguntando sobre o que é, pergunta também com o próprio instrumento de fazer a pergunta – a palavra. (CHALHUB, 1988, p. 46).

Assim, a produção poética é dessacralizada, pois ao invés de conceber a poesia como fruto de “inspiração divina”, na qual o poeta era tido como um ser superior, esta passa a ter a linguagem-objeto (que “se refere à nomeação das coisas”) como objeto da metalinguagem. E nessa perspectiva, a palavra não servirá como instrumento para representar o mundo, pois como já vimos, essa concepção é ultrapassada. Esta (a palavra) assume um novo papel na literatura moderna, uma vez que “possui a dimensão de sua própria materialidade sonora, visual”.

Alfredo Bosi, em um dos capítulos do livro *O ser e o tempo da poesia* (1990), faz um apanhado teórico sob a ótica filosófica à respeito dessa nova era. Segundo o crítico, a partir do século XIX, o “estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira”, contribuindo, dessa forma, para uma série de consequências provenientes dessas transformações, na qual, o homem passa ocupar uma posição de clausura, de inconsciência e castração. Nessas circunstâncias, o “poder originário de nomear”, ou seja,

de dar nomes às coisas e/ou aos seres foi modificado em função justamente dessas transformações, prevalecendo agora, outros “mecanismos de interesse” da nova sociedade (capitalista).

Devido às mudanças no cenário mundial, a arte, ou melhor, mais precisamente a arte literária, passou a sofrer as consequências desse “novo” mundo, como vemos no trecho abaixo, de Bosi (1990):

Quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. A propaganda só “libera” o que dá lucro: a imagem do sexo, por exemplo. *Cativante: cativo*. (BOSI, 1990, p. 142)

Pela leitura acima, podemos perceber um certo ar desencantado do autor, e não é sem motivo. Dentre as ocorrências oriundas dessa fase, surgem a propaganda e a ideologia, ambas, formas alienantes de conduzir o homem moderno (e de aliená-lo). E neste panorama, a poesia é deixada à margem: ela vai sendo, aos poucos, e de modo intenso, sufocada, aprisionada, e por esta razão, vê-se “obrigada” a manter-se viva, a buscar “caminhos de resistência”, ou seja, novas maneiras de resistência, e daí surgem a “poesia-mito”, “poesia-biografia”; “poesia sátira”, “poesia-utopia”, e, claro, a “poesia-metalinguagem”, que é o objeto do nosso trabalho.

Sobre este ponto, Bosi (1990) afirma o seguinte:

A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão [...] O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais; depois encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem, nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução (BOSI, 1990, p. 145).

Portanto, mediante consequências, a poesia almejando a vida, foi (e vem sendo até os dias atuais) com muito sacrifício, “abrindo caminho caminhando”. Através da metalinguagem, continua a poesia moderna perdurando aos abismos históricos, econômicos, sociais e culturais que entorpecem o homem, “combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer” e dando “à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos”.

A poesia reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e

expõe a nu o esqueleto a que a reduziram: enlouquecida, faz de Narciso o último Deus. (BOSI, 1990, p. 143)

É válido ratificar que a adesão ao mecanismo metalinguístico não foi uma mera escolha ou deleite da arte literária. Foi sim uma necessidade, visto que, se do poeta retiraram o prazer de nomear os seres, restava para o mesmo buscar novas formas de sobrevivência nessa arte, e uma das formas encontradas foi colocar este ser em constante luta com seu instrumento de trabalho, a palavra, na qual, “a consciência trava mais uma luta e cumpre mais um ato de resistência”.

A esse respeito, é importante ressaltar que a metalinguagem não é um recurso puramente moderno, isto é, esta existe há tempos, mas passou a existir na literatura de maneira mais profunda e ostensiva a partir dessas transformações, não por simples aprazimento dessa arte, mas por necessidade, visto que, a poesia na impossibilidade de falar ao mundo, por todos os motivos já explicitados, encontrou a si mesmo como uma saída para manter viva a criação poética, e dessa forma, a literatura resistiu, como bem pondera Bosi (1990). Portanto, podemos concluir que a metalinguagem não é um recurso próprio da modernidade⁶ mas foi a partir desta que ganhou novo espaço na literatura até os dias atuais.

No que tange ao assunto, Chalhub (1988) expõe o seguinte:

O nosso objeto de estudo – metalinguagem – tem sua origem, modernamente, nos estudos sobre poética; mas a retórica – estudo do discurso e suas regras – desde Aristóteles, já pensava a linguagem. A rigor, essa reflexão sobre o discurso não é privilégio das ciências modernas: o que é moderno é a sua sistematização a as relações interdisciplinares provocadas por todas as áreas de saber que tem a linguagem como ponto de referência. (CHALHUB, 1988, p. 18).

Como a metalinguagem não é exclusividade da literatura, visto que pode existir em diferentes artes, bem como na própria linguagem, é pertinente tecermos algumas considerações acerca da música “Metáfora”, de Gilberto Gil. Nela, o eu lírico tenta explicar a dinâmica de trabalho do artista, usando o poeta como exemplo, uma vez que este maneja as palavras em seu ato de composição.

⁶ BARBOSA FILHO (1989) faz a diferenciação entre modernidade e modernismo. Segundo o autor, modernidade é uma “categoria crítica, de bases universais, que remete para tudo o que significou problematização dos padrões estético-literários”. Já modernismo refere-se precisamente a uma categoria histórica.

O trecho abaixo, que, diga-se de passagem, foi retirado da terceira estrofe da música em questão, podemos entender “lata” como sendo o poema. Caberia ao ofício do poeta, então, saber colocar “tudonada” no poema, ou como é expresso na música, que o mesmo tenha discernimento de expor na arte poética, o “incontível”, o “inatingível” e, por fim, o “incabível”.

Na lata do poeta tudonada cabe
 Pois ao poeta cabe fazer
 Com que na lata venha caber
 O incabível. (Gilberto Gil, *Um banda um*, 1982)

Retomando aos breves comentários dos poemas “Psicologia da Composição”, de João Cabral de Melo Neto, a “Procura da Poesia”, de Carlos Drummond de Andrade e “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, podemos concluir que os três caracterizam-se pela presença da metalinguagem. De maneira geral, nestes há a reflexão sobre a própria produção poética, ou seja, refletem sobre a arte da representação do e pelo poeta, mas cada um com a sua maneira peculiar de fazê-la. Ademais, percebemos que a utilização desse recurso está presente na lírica de diferentes artistas, além dos já explanados, como: Mário Quintana, Ferreira Gullar, Manuel Bandeira, dentre outros. É pertinente falarmos ainda que, João Cabral de Melo Neto se destaca em sua lírica quando o assunto é metalinguagem, inclusive, uma de suas obras, intitulada *A Educação pela Pedra* (1966), é composta por inúmeros poemas metalinguísticos.

CAPÍTULO 2

*Chega mais perto e contempla as
palavras. Cada uma tem mil faces secretas sobre
a face neutra e te pergunta, sem interesse pela
resposta, pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

(Carlos Drummond de Andrade)

CAPÍTULO 2 – RECORTES DA LÍRICA DE JOSÉ ANTONIO ASSUNÇÃO

Feito o aporte teórico acerca da metalinguagem, faremos a partir deste momento, um apanhado geral sobre a poesia de Assunção. Acreditamos ser de suma importância verificar de que forma a lírica do referido autor se perfaz, observando quais as principais temáticas constituem a sua poesia, uma vez que, além do aspecto metalinguístico, há recorrências importantes que caracterizam a sua produção poética.

Assunção começou a publicar poemas na *Revista Garatuja* (entre o fim da década de 1970 e início da década de 1980) na qual era editor juntamente com Antônio Moraes de Carvalho. O poeta publicou dois livros, a saber: *O câncer no pêssego* (1992) e *A trapaça da rosa* (1998). Infelizmente não são facilmente encontráveis, especialmente este último, que está a algum tempo esgotado. Além destes, ele tem um livro idealizado, no entanto, ainda não publicado, denominado *A casa do ser*.

O câncer no pêssego (1992), que tem como subtítulo “O Exercício de Sísifo”, é constituído por três partes: a primeira parte, composta por 24 poemas, recebe o nome “Nas crinas da paixão”, e tem como subtítulo “O enleio de Sísifo”; a segunda parte, formada por 28 poemas, chama-se “O exercício de Sísifo”, subintitulada “O Doublé”, e a última parte denomina-se “Outro exercício de Sísifo”, e, assim como as partes anteriores, esta também recebe um subtítulo, nomeada de “O duplo duelo”, composta por 15 poemas.

Como este capítulo está voltado para a apresentação do itinerário poético de Assunção, é de grande valia esboçarmos algumas considerações sobre sua segunda obra, *A trapaça da rosa* (1998). Assim como *O câncer no pêssego*, esse livro também é composto em três partes: a primeira, formada por 12 poemas, chama-se “O vínculo das coisas”, a segunda, com 24 poemas, denomina-se “O álcool das horas” e a terceira e última, com 29 poemas, “A trapaça da rosa”.

Assim como no primeiro livro, neste, estão presentes questões que envolvem a temática amorosa, o existencialismo, a memória, o tempo, a solidão, o cotidiano, dentre outras. Além dessas questões, também estão presentes mecanismos que dão à literatura traços da modernidade, tais como: a intertextualidade e a metalinguagem.

A primeira parte do livro é permeada pela memória, na qual, os acontecimentos da infância servem de pano de fundo para o eu lírico relembrar e refletir sobre “o vínculo” e, ao mesmo tempo, resgatar tais recordações da “flutuante esclerose” que, vez por outra, estava associada às figuras do seu avô e avó, como se percebe em “Diagnóstico”. Além de ter um

tom saudosista, essa parte do livro também possui traços de humor, como podemos ver no fragmento abaixo, retirado do poema “Tragédia ecológica”.

O hábito de criar pássaros em cativeiro,
gaiolas do mais lustrino ponteiro.

[...]

Eram meu único mimo
e mimo também dos gatos. (ASSUNÇÃO, 1998, p. 30).

A segunda parte do livro é caracterizada pelo “cotidiano” em meio aos “torneios metalinguísticos”, como afirma Hildeberto Barbosa Filho (2003), no ensaio “Assunção: poesia enquanto epicentro existencial”. Esse momento do livro é muito importante para o nosso trabalho (apesar do mesmo não ser o nosso foco), pois podemos verificar que o recurso metalinguístico continua a florado, seguindo a mesma linha de *O câncer no pêssego*, inclusive, há um poema que recebe o nome de “Metalinguagem” nessa parte da obra. Certamente, podemos dizer sem cair em mero “achismo”, que esse recurso é, de certa forma, uma paixão do autor. Na verdade, está no cerne da lírica de Assunção essa preocupação em refletir sobre o fazer poético, uma vez que “o poema é doce calcário, / confeitado cristal, / nunca a poesia” (ASSUNÇÃO, 1998, p. 40), ou como há em outro poema, é preciso “buscar o poema / na polpa das pedras. / A palavra salitrada / nos alicerces da mão” (ASSUNÇÃO, 1998, p. 41). Os versos acima citados, por sua vez, pertencem a poemas distintos, presentes na segunda obra do autor. Então, como estávamos dizendo, o poema advém de muitos “processos”, e não de mera inspiração, e o autor expressa essa realidade ou problemática a partir da sua poesia.

Ainda sobre *A trapaça da rosa*, segundo Barbosa Filho (2005), a última parte do livro é um momento crucial, na qual o poeta “assume o peso estético de sua singularidade, na medida mesmo em que se faz *phatos*, na seara do sentimento, e se faz monumento verbal, no fabulário da forma” (BARBOSA FILHO, 2003, p.59). Vale ainda lembrar que a esta parte da obra é dada o mesmo nome do livro.

Apesar de o objetivo do nosso trabalho ser a metalinguagem em *O câncer no pêssego*, acreditamos que é relevante demonstrar como esta se faz recorrente também em *A trapaça da rosa*. Para isso, elencamos um poema para tecermos um breve comentário.

Vejamos abaixo:

AFRONTA

A palavra é uma prostituta;
 a língua, nossa casa de recurso.
 Duas palavras juntas
 (intercurso de semas, morfemas, ideias)
 pode dar em poema
 ou gonorréia. (ASSUNÇÃO, 1998, p. 44)

O poema, composto apenas por uma estrofe, inicia-se com o seguinte verso “A palavra é uma prostituta;”. Consideramos esse verso muito forte tendo como base a adjetivação que a voz poética faz à “palavra”. No entanto, é necessário refletirmos sobre os possíveis significados que o termo “prostituta” pode inferir no referido verso. O significado dicionarístico, conforme o *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras* (2011), esse termo significa: 1. Que se prostituiu. 2. Mulher prostituta: meretriz, marafona. Em outras palavras, é uma mulher que tem um modo de vida peculiar, no qual, pratica atos sexuais ou libidinosos em troca de dinheiro. Em alguns casos, a realização desses atos constitui a principal fonte de renda dessa pessoa, isto é, seu meio de sobrevivência. É uma profissão das mais antigas da história da humanidade, e é também alvo de discriminação em todo o mundo.

Feitas as considerações, podemos relacioná-la ao verso em questão, e mais precisamente, ao termo que determina. Sendo a prostituição algo visto pela sociedade, sobretudo, sob uma ótica pejorativa, (e por que não negativa?), qual seria a intenção do eu lírico ao utilizar tal termo? Em primeiro lugar, devemos lembrar que a palavra é a “ossatura do poema”, aquela que o poeta “brinca”, lava, lapida para edificar a sua arte, e, ao mesmo tempo, faz o poeta se deparar com “o drama da escritura”, como afirma Carvalho (1999). De maneira geral, o eu lírico, de modo fascinante, faz uma analogia implicitamente entre a prostituição e a produção poética, na qual, o papel da palavra se assemelha ou se aproxima ao papel da prostituta – e esta pode chegar à sua condição marginal. Ao afirmar que “a língua” é a “nossa casa de recurso”, provavelmente, está relacionando a própria língua aos bordéis (ou prostíbulos), uma vez que, na língua há um leque de possibilidades cognitivas de construção poética, e nos bordéis, há inúmeras prostitutas. Ambas funcionam como um “recurso”, isto é, no sentido de “bens” e/ou de “amparo”. Essas “duas palavras juntas”, ou seja, a palavra, que em outro sentido seria a prostituta, e a língua, – representação da edificação lírica –, como sendo o prostíbulo, “pode dar em poema / ou gonorréia”. Em outras palavras, implicitamente, fica claro o estado de consciência do eu lírico

quando ele faz essa relação: tanto a criação poética, como o ato sexual podem ser concluídos com êxito, como também podem resultar em “gonorréia”, isto é, ser mal sucedido, e eis aqui a “afrota” (título do poema) ou o desafio para que tais anseios sejam alcançados.

Para finalizar os comentários acerca do poema em questão, é fundamental observar a relação entre a palavra (como representação da poesia) e a prostituta, bem como a possibilidade de marginalização de ambas. Sobre esse ponto, vejamos o trecho que se segue:

A poesia de Assunção, segundo Silva, é resistência em sentido duplo: não apenas porque coloca em crise a tradição literária com que dialoga, como também porque trava “obsessiva luta com as palavras, acionando os vetores do código metalinguístico”, pois “a metalinguagem, numa dimensão ideológica mais ostensiva, aponta para uma das modalidades de resistência do signo poético, no mundo reificado do capitalismo, onde a palavra poética, não visando ao lucro imediato, tende a marginalizar-se cada vez mais”. (CARVALHO, 1999, p. 20)

Explanadas as ponderações pertinentes sobre *A trapaça da rosa*, daremos continuidade ao estudo do itinerário da produção poética de Assunção, principalmente no que tange ao livro *O câncer no pêssego*. Como já tínhamos adiantado, sua lírica apresenta várias temáticas, dentre elas, destacam-se a mitologia, a memória, o erotismo, a solidão e a temática amorosa. A partir deste momento, iremos verificar como algumas destas temáticas ocorrem tendo como embasamento a análise de alguns poemas ou de fragmentos de poemas. Observemos o texto abaixo:

ENTRE BEIJO E BOCA (RANHURAS)

(I)

Há mais que pérolas
na ostra que apertas
entre as coxas;
há bem mais que pérolas
no céu crustáceo
dessa ostra.

(II)

Entre teu sexo e tua boca,
distância nenhuma:
o tempo de saber teu corpo
na ponta da língua.

(III)

Tão tenso este momento

na ranhura de teu lábio
que se me tocas agora
certamente estalo.

(IV)

Navega-me, amor, navega-me;
até que as nossas vagas,
grávidas de amar,
esbatam-se contra as dunas
feito gaiotas estremecidas. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 24 - 25).

O poema tem como pano de fundo a temática erótica. A partir de inúmeras metáforas, o eu lírico cria, de modo implícito, a descrição de momentos relacionados ao contato dos corpos. Fica, portanto, sugerido o ato sexual. No entanto, podemos afirmar também que o poema tem uma relação com a temática amorosa, aliando, dessa maneira, o amor ao erotismo, sobretudo no que tange a última estrofe do poema, mais precisamente com o verso “navega-me, amor, navega-me”.

Inicialmente, atentando para o título “Entre beijo e boca (ranhuras)”, percebemos a utilização da preposição “entre”. Esta supõe que há algo no meio, seja entre dois objetos ou entre duas realidades. Já no que tange ao “beijo” e à “boca”, podemos entender o segundo (boca) como, inicialmente, apenas uma possibilidade de realização, uma vez que pressupõe o afastamento entre os dois seres, isto é, cada um destes seres ocupando um determinado lugar. Com relação ao termo “beijo”, podemos entendê-lo como sendo a realização, ou seja, o momento em que estes dois seres (as duas bocas) concretizam o ato, tornando-se um só.

No que se refere ao termo “ranhuras”, podemos compreendê-lo a partir de um duplo sentido. O primeiro sentido refere-se, certamente, à boca, e o outro, provavelmente, ao próprio órgão sexual feminino. Vale salientar ainda que o termo está no plural, o que por si só enfatiza o duplo sentido que ele assume. A associação que estamos fazendo entre a ostra e o órgão sexual feminino explica-se pela predominância evidente em todo o poema de aspectos ligados ao erotismo e referências, ainda que metafóricas, à vagina.

É relevante também atentarmos para o significado dicionarístico deste termo. De acordo com o *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras* (2011), “ranhuras” significa: 1. Entalhe feito em madeira ou metal onde se encaixa o ressalto de outra peça. 2. Pequena raia ou risca em uma superfície. Portanto, podemos continuar fazendo a analogia de ranhuras à boca e ao órgão feminino, atentando para os seus respectivos formatos.

O primeiro verso inicia afirmando que há algo que transcende às pérolas. É importante lembrarmos qual o significado de pérolas. A pérola é um glóbulo duro que surge em alguns tipos de ostra, e é também utilizada como ornamentos em jóias. Podemos pensar que esta

remete a algo puro, sensível e delicado. Feita a explicação, daremos prosseguimento à análise.

Podemos afirmar que “pérolas” apresenta, na primeira estrofe, uma concepção distinta da que foi explanada anteriormente, ou seja, não assume o mesmo sentido puro e delicado que o termo “pérola” nos remete, e isso se justifica inclusive com os versos : “Há mais que pérolas / na ostra que apertas / entre as coxas”. Na verdade, o que o eu lírico expressa, implicitamente, é que há algo a mais na “ostra”, ou seja, no órgão reprodutor feminino localizado “entre as coxas” de uma suposta mulher. Ademais, esse “algo a mais” destoa de tudo aquilo que remete à pureza e inocência que é próprio de uma pérola, ou seja, a pérola referida pelo eu lírico não é aquela que surge naturalmente na ostra, mas esta, por sua vez, serve de metáfora para que o eu poético possa representar o erotismo, colocando a vagina como representação da impureza, da não inocência.

Ainda na mesma estrofe, o eu lírico continua com a mesma linha de raciocínio, afirmando que “há bem mais que pérolas / no céu crustáceo / dessa ostra”. Podemos perceber que o termo “pérolas” pode assumir sentidos diversos, mas sempre relacionados ao inverso daquilo que seria puro, casto. A expressão “céu crustáceo” aqui estaria referindo-se ao interior da vagina, isto é, da “ostra”. Em linhas gerais, o poema se constitui como uma referência ao ato sexual, ou seja, ato físico, carnal, no qual o eu lírico faz analogias a partir da utilização de elementos do mar, como “pérola”, “ostra” e “crustáceo”, presentes na primeira estrofe, para representá-lo de modo implícito.

A segunda estrofe é constituída por quatro versos. Nos dois versos iniciais, o eu poético continua descrevendo de maneira velada a cena erótica, na qual ele afirma que “entre o sexo” dessa suposta mulher, ou seja, entre o órgão reprodutor feminino e a “boca”, não há distância, só o suficiente para desvendar o corpo desta “na ponta da língua”. Vale salientar nessa estrofe dois pontos importantes: o primeiro refere-se ao termo “sexo”. Este está sendo utilizado aqui como representação de gênero, no caso, ao gênero feminino, como foi percebido na primeira estrofe representado pela “ostra”, e não ao aspecto sexual propriamente dito. Já o segundo ponto liga-se à relevância de atentarmos para a descrição física do ato sexual, marca constante do referido poema.

Na estrofe três, o eu lírico afirma “Tão tenso este momento / na ranhura do teu lábio / que se me tocas agora / certamente estalo”. Há uma progressão na descrição do erotismo. Se refletirmos bem, perceberemos que o eu lírico, ao utilizar o adjetivo “tenso”, acaba expressando que o instante em que ocorre o ato sexual, e no qual há também o contato através do lábio, ou seja, o beijo também faz parte da descrição sexual, bem como, da

própria erotização transfigurada. Na verdade, este é um instante caracterizado por sentimentos diversos, como ansiedade, desejos, concentração e conflitos internos. Nesse caso, o que é retratado aqui não é apenas um simples instante, e sim o ápice do ato sexual: o momento em que ocorre o orgasmo. O eu lírico está em um momento sensível, delicado, prestes a se realizar sexualmente caso haja um contato físico mais íntimo, no caso, através do beijo. Em outras palavras, ele está prestes a “estalar”, a chegar ao clímax caso isso ocorra.

A quarta e última parte do poema inicia-se com o eu lírico utilizando uma frase no imperativo, na qual ele, de certo modo, faz um convite à suposta mulher: “Navega-me, amor, navega-me”. “Navegar” aqui no sentido de percorrer o corpo dele, isto é, do eu lírico, a partir da ação sexual, “até que as nossas vagas, / grávidas de amar”, ou seja, até que “as nossas” ondas atenuem-se contra as dunas como se fossem “gaivotas estremecidas”. Podemos relacionar o adjetivo “estremecido” com o clímax proveniente do ato sexual. O eu lírico faz alusão ao momento tenso, o qual caracteriza a relação sexual, em que os corpos encontram-se em consonância, em fluidez, com esparmos e desejos, relacionando este à “gaivotas estremecidas”. Da mesma forma ocorreu quando o eu lírico utilizou a expressão “nossas vagas, grávidas de amar”. A gravidez, como sabemos, pode ser fruto da relação sexual (embora nos dias atuais, não necessariamente, dependa unicamente dela. Temos, por exemplo, a fertilização *in vitro*). Contudo, “grávidas” aqui não está sendo utilizada de modo denotativo, e sim conotativo, na qual podemos perceber a recorrência ao recurso da alegoria.

Portanto, como podemos perceber, o poema é do início ao fim, uma descrição do momento em que acontece a relação sexual, e esta ocorre de maneira implícita. Na verdade, a voz poética faz uma associação ao ato sexual, e, para fazê-la, foram criadas metáforas que deram um tom especial à temática erótica. Notamos ainda a presença de elementos próprios do mar, como “ostra”, “crustáceo”, “vagas”, “dunas”, dentre outros, na composição destas metáforas. Ademais, é válido salientar que o erotismo e o amor são os temas principais deste poema: além da descrição do ato sexual à maneira lírica, há o sentimento amoroso como fio condutor percorrendo essa descrição, caracterizando-a.

Para finalizar a análise, observemos o fragmento retirado de um ensaio do poeta e ensaísta, Wesley Barbosa (2010):

Belíssimos versos em que o desejo, a paixão, parecem assumir o primeiro plano. O eu lírico busca a saciedade do corpo, sem saber que nisto mesmo pode residir o ácido que corrói o amor. Entra-se assim num jogo de altos e baixos, em que ora impera a mansidão e a fluidez do amor, ora o fogo e o espasmo da paixão. Entregando-se de corpo e alma a um sentimento que

mescla pluma e pedra, flor e espinho, não resta ao poeta uma alternativa que não sofrer as consequências de sua entrega [...] (BARBOSA, 2010, p. 54).

A temática amorosa compõe a atmosfera lírica de Assunção em vários poemas, como podemos perceber no trecho abaixo, retirado do poema “Canto cruel”.

É só depois do amor
que o amor é um abismo.
E os lábios dos amantes desiludidos
são pássaros pálidos,
empalhado canto. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 32).

Esse trecho refere-se à segunda estrofe do poema. Devemos refletir primeiramente sobre o verso inicial, verso, aliás, que se faz presente no início das três estrofes do poema. Ocorre, portanto, uma repetição do verso “É só depois do amor”. Como um dos propósitos do nosso trabalho é mostrar a relação entre a lírica de Assunção e a poesia moderna, faz-se necessário atentarmos para a utilização desse recurso na poesia de Assunção, pois, dentre outros, este também confere à sua poesia o caráter moderno, como aponta Barbosa Filho (1989, p. 79): “O valor fundamental da repetição, enquanto recurso técnico-expressivo que visa semantizar cada vez mais o poema moderno, consiste no fato de conferir, ao texto, ‘qualidades objetivas intrínsecas’”.

Retornando à análise, nesse trecho notamos que a voz poética apresenta um certo tom desencantado, tendo como fio condutor o princípio-corrosão, que representa na lírica de *O câncer do pêssego* segundo Carvalho (1999), “uma visão crítica da vida que o faz perceber, no cerne de cada ser e de cada coisa, a própria corrosão desse ser ou coisa”. Ademais, esta corrosão está presente, inclusive, no próprio título do poema, “Canto cruel”, sobretudo, no que tange ao adjetivo “cruel”. De acordo com o *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa* (2001), “cruel” significa “algo que se compraz em fazer mal, em atormentar; “desumano”; “que denota crueldade; “pungente”; “doloroso”.

Nos dois primeiros versos “É só depois do amor / que o amor é um abismo”, certamente, o que o eu lírico deseja expressar é que apenas após o “amor”, é que é possível que o mesmo se revele um “abismo”. É necessário percebermos o caráter negativo do termo “abismo”, isto é, o caráter corrosivo que a referida palavra exerce aqui. Estes versos têm uma relação de conformidade com os primeiros versos da primeira estrofe, quando o eu lírico diz:

“É só depois do amor / que o amor não existe”. Há uma relação semântica de aproximação entre as expressões finais dos respectivos versos, a saber: “não existe” e “abismo”.

E nessa atmosfera de desencanto, a voz poética prossegue o seu “canto cruel”. Segundo o eu lírico, “os lábios dos amantes desiludidos / são pássaros pálidos / empalhado canto”. Em outras palavras, parecem-nos que, “os amantes”, ao perceberem que o amor, só depois deles/de si mesmos, “não existe” e é um “abismo”, conseqüentemente, se desiludem, e os seus “lábios” são como “pássaros pálidos”, ou seja, pássaros sem cor, ou de cor com pouca intensidade, o que pode indicar ainda, que são pássaros fracos, sem vigor ou com pouca vida.

Esta mesma linha de pensamento se condensa no verso final da estrofe. Além da falta de vitalidade desses amantes em decorrência da desilusão, o eu poético afirma que “os lábios” destes são “empalhado canto”. Dentre os vários sentidos do adjetivo “empalhado”, provavelmente, o que mais se enquadra nessa questão é o sentido referente ao embalsamento dos animais. Então, neste sentido, uma coisa empalhada é uma coisa sem vida. Para empalhar os animais (mortos), são retiradas as suas entranhas e substituídas por palha, para conservação.

Para finalizarmos a reflexão sobre o referido trecho, podemos relacionar o último verso à figura do passarinho (presente no verso anterior). Certamente, é possível afirmarmos que os adjetivos “pálido” e “empalhado” se convergem, trazendo uma carga semântica negativa, pessimista. Foi criada uma metáfora para representar a desilusão destes amantes, na qual, o “canto”, que poderia representar algo ameno ou benéfico, uma vez que, poderíamos relacioná-lo ao canto dos pássaros, assume aqui um sentido também negativo porque vem acompanhado do adjetivo “empalhado”. Ademais, é preciso atentarmos para o fato de que, pela lógica, um pássaro empalhado (ou que tem um canto empalhado) é um pássaro sem vida.

Portanto, feito as devidas considerações, é possível notarmos a partir desse trecho, a forma como o autor constrói a temática amorosa. Dentre as diversas formas, o sentimento corrosivo se faz companhia a este tema, em *O câncer no pêssego*, mas há também a temática amorosa em consonância com a mitologia, assim como com o erotismo, como vimos anteriormente, no poema “Entre beijo e boca (ranhuras)”. Mas, ainda sobre o amor, Silva (2003), acrescenta o seguinte:

O amor, em *O câncer no pêssego*, é sempre avesso de si mesmo; ora o ludismo da brincadeira dos amantes que, quando projetados um no outro,

perdem a consciência de si mesmos, espalhando espelho sob o teto, ora a cisão interior de quem vê em si e não no outro, o habitar do minotauro (SILVA, 2003, p. 134).

A temática da memória também é parte constituinte de *O câncer no pêssego*. O trecho abaixo foi retirado do poema “Natal, 1987”, presente na segunda parte do livro.

E o menino antigo
só de teimoso,
suporta o presente. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 62).

Atentando inicialmente para o título do poema, certamente não podemos desprezar as considerações teóricas feitas por Carvalho (1999). Segundo o crítico, é importante considerarmos as informações biográficas de José Antonio Assunção para compreendermos, de maneira mais significativa, o poema em questão. Este poema foi dedicado aos filhos do autor (“Para Tasla e Rúlio”), quando estes eram ainda crianças. Desde a infância não conviveram com o pai, o que possivelmente gerou esse sentimento de desencanto e tristeza representado no poema pelo poeta. Ainda de acordo com Carvalho (1999), seria possível afirmar que “essas crianças são personagens do poema, com quem a voz poética dialoga, e que redirecionam a própria estrutura do texto”.

Carvalho (1999) faz algumas leituras pertinentes sobre o poema, mas como estas não são foco do nosso trabalho, pelo menos não de modo sistemático, visto que o objetivo do presente capítulo é observar como algumas temáticas se apresentam na lírica de Assunção, para que dessa forma o leitor tenha uma noção de como esta se constitui, não nos aprofundaremos sobre os apontamentos feitos sobre o poema de maneira geral, e sim de modo mais focalizado. Assim sendo, observaremos, sobretudo a partir da última estrofe do poema, como o tema da memória é abordado.

No primeiro verso, “E o menino antigo”, há um paradoxo entre os termos “menino” e “antigo”. É, conforme Carvalho (1999), “uma maneira de apresentar a convivência simultânea de menino e homem maduro; a persistência do menino no homem maduro, com toda fragilidade e carência afetiva que isto implica”, visto que, apenas desta forma é possível este aguentar o presente, ou seja, o Natal do ano de 1987 (com a ausência dos seus filhos). Além disso, a voz poética, ao afirmar “só de teimoso, / suporta o presente”, evidencia uma característica típica de menino, que é “teimoso”. Uma pessoa teimosa pode ser uma pessoa insistente, obstinada, persistente, intransigente, inflexível, birrenta, enfim, não apenas as crianças o são, mas estas são bastante conhecidas por seu caráter irredutível.

É relevante atentarmos para o mecanismo intertextual existente no poema. *Menino Antigo* (1973) é o título da décima sexta obra de Carlos Drummond de Andrade, na qual o autor relembra seu tempo de menino, expõe fatos corriqueiros, busca o amor; ora retrata a infância a partir de uma perspectiva positiva sobre o mundo, sem expressar os problemas provenientes do mesmo, ora tem como fio condutor a questão memorialística, na qual o autor busca as recordações do passado como caminho possível para a sua composição poética. Ademais, faze-se necessário observar que, assim como a metalinguagem, a intertextualidade, o mito, a paródia, dentre outras inovações na construção literária, a evasão são marcas de grande relevância capazes de denotar o caráter moderno da literatura (embora tratar de todos estes aspectos se constituísse numa fuga aos objetivos deste trabalho. Nos dedicaremos, unicamente, àquilo que corresponde aos objetivos delimitados no início do texto). Todos esses elementos sugeriram em decorrência dos “grandes” acontecimentos a nível mundial, como um meio de a arte literária resistir a tais transformações.

Como já foi mencionada, a mitologia é parte constituinte da lírica de Assunção. Essa questão é tão importante, que até mesmo a subintitulação do livro, bem como dos nomes das partes constituintes da obra, estão relacionadas à mitologia, principalmente no que diz respeito ao mito de Sísifo. Em relação ao mito de modo geral, José Mário da Silva, em “Entre o câncer e o pêssego, a trapaceira rosa da poesia” (2002), afirma que “o mito ancora-se numa inextinguível necessidade que tem o ser humano de atribuir sentido às coisas que o cercam”, no entanto, este tema não é o âmago na poesia de José Antonio Assunção, mas funciona como um caminho possível para transfigurar questões existenciais através da arte poética, através da “linguagem”. Já Barbosa (2010), afirma que o mito está sempre presente, só que de modo “ressignificado, portando a dura capacidade de amplificar as angústias do eu lírico”.

Sobre o assunto, observemos o fragmento abaixo:

Revisitando o mito, mas sem fazer dele sua temática principal, como bem acentua Milton Marques, o que busca a poesia de Assunção é sondar, escavar, nas asas da linguagem, as dimensões existenciais do ser, daí o indisfarçável caráter ontológico que ela assume, sinal inequívoco da maturidade de um poeta jovem, mas que já demonstra invulgar competência no exercitamento no seu áspero ofício, não raro confundido com o jogo fácil e ingênuo do confessionalismo puro, típico procedimento dos que ainda não aprenderam a judiciosa lição de Cecília Meireles, aqui reiterada: a poesia é grito, mas grito transfigurado. (SILVA, 2003, p.134)

No primeiro poema de *O câncer no pêssigo*, o qual recebe o nome de “O canto da sereia”, observamos a presença da mitologia. Vejamos abaixo breves considerações da segunda estrofe do referido poema.

Agora eu canto o amor;
e num barco sem mastros
e tímpanos bem abertos,
me ponho ao largo
para onde é mais forte
o canto das sereias. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 13).

Inicialmente, devemos atentar para o título do poema. A sereia é uma figura lendária bastante conhecida. Segundo o *Dicionário da mitologia grega e romana* (GRIMAL, 2005), as sereias, também chamadas “sirenes”, são seres marinhos, “metade mulheres, metade pássaros”. Já o *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa* (2001) apresenta uma definição um pouco distinta da apresentada pelo dicionário anterior, na qual, as sereias são seres mitológicos, compostos por metade mulher e metade peixe. Não há consenso sobre a origem desta ser mitológico, e nem com relação a sua dupla constituição, mas se sabe que desde a Antiguidade, a sereia é alvo de estudos por parte de pesquisadores de diversas áreas, seja historiadores, seja mitógrafos, dentre outros.

De acordo com uma das lendas mais antigas, estes seres viviam em uma ilha no Mediterrâneo e com o seu canto, atraíam os marinheiros que por lá passavam nas embarcações. Então, para que os marinheiros não corressem perigo, deveriam tampar bem os ouvidos. Foi isso que Ulisses ordenou aos seus marinheiros, enquanto que estes deveriam amarrá-lo ao mastro do barco, que era, no caso, uma madeira ou ferro erguido em cima do convés dos barcos para dar sustentação às velas. Ao ouvir o canto das sereias, Ulisses ficou tentado a ir ao seu encontro, no entanto, os marinheiros não permitiram que isso acontecesse, e as sereias, não obtendo êxito, acabaram por se jogar ao mar, onde pereceram.

Podemos, então, fazer uma analogia do referido poema, e mais precisamente o que tange à estrofe em questão com essa lenda. Percebamos que, nos primeiros versos dessa estrofe, o eu lírico começa dizendo que canta o amor, “e num barco sem mastros / e tímpanos bem abertos”, ou seja, sem ter nenhum mecanismo de defesa contra a voz das sereias, contra aquilo que podia inebriá-lo, extasiá-lo, ele se põe “ao largo”, isto é, se põe à imensidão do mar, “para onde é mais forte / o canto das sereias”. Ao que parece, a voz poética aqui segue na contramão do que desejava Ulisses. Este tinha curiosidade de “conhecer” aquilo que era temido pelos marinheiros da época, isto é, o canto das sereias, mas

o fez, de certa maneira, de modo prudente. Já o eu lírico, ao invés de querer se proteger, se coloca em meio ao perigo, em meio ao desconhecido, àquilo que tem uma áurea misteriosa. Ele se põe de modo desamparado, desprotegido daquilo que, pelo que rege a lenda, poderia seduzi-lo, enfeitiçá-lo, aluciná-lo.

Esse poema une a temática amorosa e a mitologia. Obviamente, não é propósito nosso analisar tais aspectos de modo aprofundado no presente trabalho, mas vale dizer, mesmo que sumariamente, que este é um dos tantos momentos do livro em que o eu lírico se coloca de maneira desencantada, unindo o amor à mitologia de forma metafórica e um tanto ácida, uma vez que o “amor é frágil alga sob o fragor de ondas que o anuncia” (ASSUNÇÃO, 1992, p.13).

Ainda sobre a temática mitológica, traçaremos algumas considerações sobre o poema “Bacante”, também pertencente à primeira parte do livro. O referido poema, composto unicamente por uma estrofe, tem como título o termo “bacante”, que significa, segundo o *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa* (2001), “sacerdotisa de Baco”. Há várias versões sobre esse deus mitológico (Baco), incluindo, inclusive, a sua própria origem. Baco, conhecido como Dionísio ou Dioniso na cultura grega, é o deus do vinho, filho de Júpiter e de uma mortal, chamada Sêmele. Vale lembrar que existem doze deuses gregos pertencentes ao Monte Olimpo, e estes são também conhecidos como os doze deuses Olímpicos, e que existem deuses romanos correspondentes a estes, visto que os romanos adotaram muitas divindades gregas. Sendo assim, Dioniso é um deus grego e Baco, é o seu correspondente em Roma. Olimpo, por sua vez, é a morada celestial dos deuses. Ademais, é importante ressaltar que Dioniso é um dos doze deuses do Olimpo.

Vejamos o poema:

BACANTE

Vieste como a embriaguez do vinho:
lúdica, dionisíaca.
Mas deixaste, na partida,
o gosto de azinhavre
que envenena os flautins
e envilece os cristais. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 31).

Feitas as devidas considerações, daremos início efetivamente, a partir deste momento, a análise do poema. Considerando que “Bacante” é a sacerdotisa de Baco, isto é, uma mulher que exerce função de sacerdote, podemos compreender que o eu lírico, de certa forma,

dialoga com essa sacerdotisa – mesmo que não haja indícios palpáveis que atestem isso –, basta observar o verbo que dá início ao poema: “Vieste”. Segundo a voz poética, essa mulher surgiu (ou veio) “como a embriaguez do vinho / lúdica, dionisíaca”. Sabe-se que o consumo do vinho pode trazer como consequência a embriaguez, e nesse estado, por sua vez, o indivíduo fica inebriado, ébrio. O eu lírico faz uma analogia: “como a embriaguez do vinho”, essa suposta mulher vem “lúdica, dionisíaca”. Sabe-se que, algo lúdico é algo espontâneo, descontraído, criativo, que diverte e pode causar prazer, que evoca sentimentos de liberdade; já o termo “dionisíaca” é derivado de “Dioniso”, cujo significado já mencionamos anteriormente. Portanto, concluindo essa primeira parte do poema, essa suposta mulher, a sacerdotisa de Baco, “surge” (em consonância ao termo “vieste”) para o eu lírico sob essas significações.

O terceiro verso inicia-se com a conjunção adversativa “mas”, que, como sabemos, traz uma idéia contrária ao que foi dito antes. Aqui há uma contraposição entre o “vieste” e o “mas deixaste”. O poema começa dizendo que ela “veio” a partir de um olhar da voz poética, com certo ar de devaneio, de encanto, (e porque não de embriaguez?), contudo, depois a mesma voz poética apresenta uma áurea de desencanto, (neste caso, poderia ser de lucidez?) ao afirmar (...) “deixaste, na partida, / o gosto de azinhavre / que envenena os flautins / e envilece os cristais”. Portanto, inicialmente, o eu lírico apresenta uma perspectiva, e, posteriormente, assume uma postura adversa, e para tanto, ele utiliza uma metáfora (“o gosto de azinhavre”). “Azinhavre” nada mais é do que a oxidação do cobre quando exposto à umidade, tornando-se um hidrocarboneto venenoso. Com relação a essa informação, devemos notar que no verso seguinte, há a expressão “envenena os flautins”. Ou seja, a partida dela, “causa oxidação”, que por sua vez, envenena, distorce, degenera os flautins, – que são pequenas flautas – e “envilece”, isto é, torna desprezível ou desprestigia os “cristais”, possivelmente os que são utilizados para servir o vinho. Portanto, a partida dessa mulher deixou o eu lírico nostálgico, triste, o contrário de quando ela chegou. Aqui, não seria demais atentar para o olhar corrosivo do eu lírico perante as “traíçoeiras amadas”.

Dando continuidade ao pensamento exposto acima, em outras palavras, é como se a partida dessa mulher assumisse ou representasse algo tão ruim para o eu lírico, que até então estava inebriado com a sua chegada (com a chegada da “Bacante”), que os “flautins” e os “cristais” passam a ter outra conotação, inclusive, uma conotação negativa. Há implicitamente a contraposição entre a presença, representada aqui a partir do sentimento de encanto, ebriedade e possível embriaguez com a chegada dessa mulher, e a ausência, representada aqui pelo sentimento corrosivo a partir do olhar do eu lírico, em decorrência de

sua partida, no caso, da “Bacante”. O termo “azinhavre” é utilizado para exprimir metaforicamente o sentimento desta voz poética diante da perda dessa mulher, ou da sua ausência.

Além dessas considerações, é pertinente atentarmos para outra possibilidade de interpretação. Há interpretações um tanto pejorativas quando o assunto envolve o deus Baco, e não é por mera coincidência que deste nome são derivadas alguns termos e qualidades nem sempre morais (ou decentes), tais como: “bacanal” e “bacante”, que envolve orgias, sexo, devassidão, perversão, festim (festas da época, em que havia grandes banquetes e onde também ocorria profanação, orgias), enfim, tudo que beire à libertinagem, à luxúria, comemorações desregradas. Inclusive, por essa razão, Baco também é conhecido como o deus da fertilização. Não é tarefa nossa fazermos uma avaliação julgadora aqui, entretanto, como também há tais possibilidades de significações, é possível depreendermos que “bacante”, nome que dá título ao poema em análise, que por sua vez, significa “sacerdotisa de Baco”, como já foi observado, pode ser que essa mulher seja uma “prostituta” de Baco, e, por consequência, participe dos bacanais.

Por fim, concluamos este capítulo apresentando mais um dentre os tantos temas que perpassam a poesia de Assunção, a saber, a metalinguagem. Ao mesmo tempo, já introduzindo aquilo de que vamos tratar no segundo capítulo. Vejamos o trecho abaixo, do poema “Pedra lavrada”, pertencente à última parte do livro:

Qual doce de pedra
ou palavra gasta,
tornas ao engenho
para novas artes. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 76)

O poema inicia-se com o termo “qual”, que a um leitor desatento pode sugerir dúvidas. Para um falante do português moderno, o referido termo parece possuir apenas a função de pronome interrogativo. Porém, vem se perdendo ao longo do tempo a função de conjunção, que é o caso apresentado acima. O termo em questão introduz uma comparação, ou seja, é como se o eu lírico estivesse dizendo “assim como doce de pedra”. Logo, percebemos que a imagem “doce de pedra” está sendo relacionada a algo ou alguém que ainda não foi citado. Mas disto trataremos mais na frente.

Logo em seguida, temos a expressão “doce de pedra”, que traz uma carga semântica antagônica, na qual, o doce representa uma sensação palatativa que causa prazer, bem estar, satisfação e, no plano semântico, enfatiza coisas positivas, agradáveis. Já a pedra vai na

contramão daquilo que o doce representa, ou seja, têm significações, tais como: rude, rígida, áspera, enquanto que no plano semântico representa coisas intratáveis, indelicadas. Apesar de parecer algo paradoxal, por de certa forma, unir duas coisas de naturezas distintas, o que o eu lírico certamente deseja expressar é o seu anseio em melhorar a pedra (pedra aqui no sentido conotativo, como representação da palavra), torná-la menos rígida, deixá-la amena, trabalhos estes que se assemelham à própria lapidação da matéria bruta. A partir desse contexto, podemos fazer uma analogia relacionando essa lapidação ao próprio fazer poético, o qual envolve esmero. Segundo Barbosa (2010), “Assunção compara o fazer poético com um trabalho, um duro trabalho de avanços e retornos, de usos e reusos”.

O segundo verso é iniciado pela conjunção alternativa “ou”, e esta se relaciona diretamente ao verso anterior, onde o eu lírico possivelmente expressa: “assim como doce de pedra, ou seja, como doce de pedra ou palavra gasta, (tu) tornas ao engenho [...]”. Da mesma forma que “doce” e “pedra”, há incompatibilidade entre “palavra” e “gasta”. A expressão “palavra gasta”, por si só pode ter diversas conotações. Primeiramente, vamos atentar para o termo “gasta” como sendo um adjetivo que caracteriza “palavra”. Segundo o *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras* (2011), “gasto” significa: 1. Deteriorado pelo uso; envelhecido, surrado. 2. Enfraquecido, debilitado, abatido. 3. Desperdiçado, dilapidado, malbaratado. 4. Ato ou efeito de gastar. 5. Aquilo que se gastou. 6. Consumo, despesa. 7. Desgaste ou dano proveniente do uso ou da ação do tempo.

Com base nas definições dadas sobre o referido adjetivo, é pertinente refletirmos sobre as possíveis possibilidades de sentido da expressão “palavra gasta”, nos questionando, primeiramente, o seguinte: em que (ou quais) sentido(s) esse adjetivo foi empregado pelo eu lírico? Certamente, podemos relacionar um desses sentidos ao parnasianismo e simbolismo, e, por conseguinte, aquilo o que estas escolas literárias, de certa forma, preconizam. Inspiradas nos modelos clássicos, o parnasianismo e o simbolismo caracterizavam-se por ser uma literatura mais objetiva, com um vocabulário elaborado, aliás, tão requintado que, às vezes, tornava-se incompreensível por ser tão culto (ou pelo menos, corria esse risco de não ser compreensível). Era uma fase da literatura brasileira mais racionalista, por assim dizer, a qual se contrapõe ao sentimentalismo exacerbado do Romantismo. Os artistas viam a produção poética como um trabalho no qual almejavam alcançar a forma perfeita, como foi bem expressado no poema “A um poeta”, de Olavo Bilac, um dos principais representantes do parnasianismo, em que o personagem fictício, Beditino, se recolhia “no aconchego do claustro, na paciência e no sossego”, para produzir, mas não de maneira inspiradora, (na qual o poeta recebia a influência das musas inspiradoras, como se pensava na literatura clássica),

mas de maneira árdua, visto que ele “trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!”. Portanto, esse trabalho é um trabalho que demanda esforço, uma vez que é permeado pela busca da perfeição da estrutura do poema. Ademais, há dois pontos importantes nesses versos: é de suma importância observarmos a repetição exagerada da conjunção “e”, que nos remete à imagem do exercício de escrever, e, ao mesmo tempo, à progressão dessas ações, na qual uma ação gera outra, ou seja, sequencia outra; o outro ponto refere-se à possibilidade de podermos considerar “Beneditino” como sendo a própria figura do poeta. A partir dessas considerações, podemos afirmar que essa poesia se contrapõe à poesia de Assunção, pois na poesia deste poeta, além da reflexão acerca da construção lírica, do racionalismo em detrimento aos meros transbordamentos sentimentais típica, aliás, dos poetas românticos, ou da busca desmedida pela perfeição poética, característica dos parnasianos, em sua poesia há um viés humanizador, existencial, ontológico.

Então, os poetas desta época preocupavam-se mais com a forma do poema (ou seria a fôrma?), isto é, com a métrica, rima, dentre outros aspectos. Enfim, geralmente, eram versos impecáveis, no entanto, de conteúdo às vezes questionável, uma vez que isso ficava à margem durante o fazer poético. Mas, voltando à expressão “palavra gasta”, provavelmente, ela está mais relacionada à sua deteriorização pelo uso ou pelo tempo, e essa compreensão liga-se às informações feitas a pouco sobre a poesia no parnasianismo e no simbolismo.

O terceiro verso começa com o verbo “tornar”, que significa voltar, retornar a algo ou a alguém. Como já falamos, pela forma do verbo ([tu] “tornas”), é como se o eu lírico estivesse dialogando com alguém, ou pelo menos se referindo hipoteticamente a uma pessoa qualquer. Mas, passaremos agora ao termo “engenho”. Mais uma vez é necessário aderirmos à reflexão, visto que há a possibilidade de “engenho” configurar mais de um significado no referido poema. *O Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras* (2011) traz as seguintes definições para esta palavra: 1. Habilidade física ou mental que uma pessoa tem para criar. 2. O exercício dessa habilidade; criação. 3. Máquina ou aparelho. 4. Máquina para moer cana-de-açúcar; moenda. 5. Propriedade rural que produz cana-de-açúcar.

Feitas as denominações, certamente poderemos afirmar que “engenho” tanto pode ter sido empregado no sentido de ofício, de criação (no caso, referente à criação poética), quanto pode ser uma forma de representação do próprio engenho de açúcar, até porque, lembremos, no primeiro verso há a palavra “doce”, portanto, não seria demais fazermos tal associação. Parece-nos plausível considerarmos a primeira possibilidade, pois esta se relaciona mais estreitamente à criação literária, isto é, ao ofício do poeta que lida (e lapida) diariamente com a sua matéria prima (ou matéria bruta?), ou seja, a palavra.

O último verso dessa estrofe tem a preposição “para” como seu elemento inicial. Segundo o *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa* (2001), quando isso acontece, designa uma finalidade ou um fim. Neste caso, o fim seria as “novas artes”. É como se essa pessoa, ou suposta pessoa, segundo o eu lírico, assim como “doce de pedra ou palavra gasta”, se volta ao engenho (provavelmente da criação) para essas “novas artes”. Com relação a essa última expressão, teceremos algumas considerações no parágrafo que se segue.

É de suma importância analisar os dois elementos constituintes dessa expressão de modo separado. Primeiro, refletiremos sobre o termo “novas”, que, aliás, é um adjetivo, e caracteriza o substantivo “artes”. Então, nos questionamos: que tipo de arte o eu lírico está se referindo? Pode ser a arte culinária, uma vez que esta envolve “doce”, – que, inclusive, foi mencionado no primeiro verso –, havendo também a possibilidade de relacionar-se ao engenho de cana-de-açúcar, e existe a possibilidade de “arte” ser a arte literária, e, por conseguinte, a criação da arte literária. Esta última, por sua vez, tem grandes chances de ser aceitável, tendo em vista que, por todos os indícios já elencados na análise dessa estrofe, é um poema metalinguístico. Aliás, apesar de ter sido só a primeira estrofe a ser analisada nesse poema, é prova cabível e suficiente para observarmos como a metalinguagem é um recurso de ímpar importância na construção poética de Assunção.

É válido ponderar a respeito do termo “novas”. De antemão, podemos fazer uma contraposição de “gasta” com “novas”. Aquele estaria direcionado ao que está usado, envelhecido, surrado (seja pelo uso ou pela ação do tempo), já este seria o seu inverso, logo, o que é novo se opõe ao que é velho (ou ao que é gasto). Outra possibilidade seria enxergar aquilo que é novo como algo inovador, e, por consequência, como ousado. Nessa perspectiva, podemos ir mais adiante, fazendo uma analogia entre a literatura clássica, (fazendo uma ponte com a compreensão acima, significando aqui como a “gasta”) e a literatura moderna (representada como a “nova”), bem como, todos os desdobramentos existentes na literatura de maneira geral. Portanto, como já adiantamos no capítulo anterior, voltamos a dizer que a literatura moderna trouxe uma série de inovações (em função de uma série de questões), começando pela própria refinação do estado de consciência, ou, em outras palavras, a mudança de postura perante a arte literária por parte dos artistas da área, mas não de forma superficial, e sim consciente, e isso não deixa de ser uma ousadia.

Realizadas as considerações, podemos pensar sobre o porquê de o poema “Pedra lavrada” ser considerado um poema metalinguístico tendo como base a análise da sua primeira estrofe. Na verdade, no momento em que paramos e nos colocamos diante de uma

obra, ou de qualquer poema, de forma reflexiva, estamos adotando uma perspectiva metalinguística. A todo instante observamos uma atitude investigadora do eu lírico para com a sua construção literária. Entretanto, isso não se dar de modo escancarado, e sim de modo implícito, através de metáforas, do jogo de palavras. A metalinguagem na poesia de Assunção é ponto determinante e o insere (mas não só por isso) na chamada “literatura moderna”.

Então, estas foram as considerações feitas para que o leitor tivesse ao menos uma noção razoável sobre a poesia de José Antonio Assunção, poeta potiguar, – no entanto, radicado na Paraíba desde a infância –, aclamado pela crítica literária do nosso estado. Seguimos esse caminho observando, a partir de poemas e trechos de poemas, como as diversas temáticas (amorosa, mitológica, erótica, dentre outras) apresentam-se em sua lírica, de modo a substanciar a fortuna crítica do autor em questão, e como foi possível notar, a sua poesia é regida pela busca, e tem esses temas como companheiros inseparáveis para desvendar (ou pelo menos tentar desvendar) os mistérios que regem a vida, o homem e a própria poesia. Apesar das inúmeras tentativas, o eu lírico se depara com a inutilidade de seus anseios, posto que a “a busca é vã”. Devemos lembrar que essa constante tentativa de desvendamento se relaciona ao mito de Sísifo, pois é neste mito, que como bem acentua Wesley Barbosa (2011), “que o poeta se reconhece”, em sua “eterna e vã labuta”.

Para concretizarmos o referido capítulo, é válido expormos um trecho retirado de um ensaio à respeito da lírica de Assunção, tendo como autor, o professor e crítico literário, José Mário da Silva:

Na atual fase da literatura paraibana, particularmente a que incursiona pelo território da lírica poética, consideramos a produção de José Antonio Assunção, uma das mais lúcidas e consistentes, sobretudo por nos revelar um poeta atento às lições mais pertinentes da modernidade poética, a que tem no apelo cabralino e cerebralismo no trato com a palavra seu traço retórico-estilístico principal, longe dos itinerários cartáticos de ressonâncias meramente confessionais, que ignoram que a poesia é estrutura linguística fundadora de sentidos. (SILVA, 2003, p. 132)

CAPÍTULO 3

Nunca mais

Escolher dói, e quem escolhe

Colhe, do mesmo ópio,

igual cirrose.

Que a escolha trai o sestro

do corvo, que na memória

de Poe cavou um ermo

nevermore, nevermore.

(José Antonio Assunção)

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE POEMAS METALINGUÍSTICOS DE *O CÂNCER NO PÊSSEGO*

O terceiro e último capítulo do presente trabalho monográfico é destinado à análise dos poemas metalinguísticos: “Grafito”, “Uma feia faca” e “(Desfecho ou tradução)”, todos, presentes na última parte de *O câncer no pêssego* (1992).

3.1 Análise do poema *Grafito*

GRAFITO

O que quer o poeta
senão ser lido?
ser lido e amado
por seu garimpo.

De um amor ilícito
(posto que *livre*)
ser lido e amado,
por seu grafito.

E porque Sísifo
entre o tédio e o trigo,
ser lido e amado
até o enjoo. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 72).

Optamos por iniciar nossa análise pelo poema “Grafito”, uma vez que ele aborda a questão da metalinguagem a partir de uma linguagem simples e acessível. Sendo assim, será possível que estabeleçamos um percurso de análise partindo do mais simples para o mais complexo.

Geralmente, costuma-se compreender o título de um poema como se fosse o seu primeiro verso, uma vez que num texto poético todos os elementos estão perfeitamente relacionados. Por isso, o título do poema em questão possui, sem dúvidas, grande relação com as ideias trabalhadas no texto como um todo. O termo “grafito” já pressupõe rabisco, o próprio ato de escrita, de produção, além de, no plano material, o próprio carvão que serve de matéria prima para os lápis. Desta forma, percebe-se uma preocupação em evidenciar a escrita e a produção poética em todos os elementos do texto.

Certamente, “grafito” é derivado de “grafite”, que por sua vez, deriva-se de “Grafitti”, palavra de origem italiana que significa “escritas feitas de carvão” ou “marca ou inscrição

feita em muro”. Este nome era dado às inscrições feitas nos muros desde o império romano, um modo utilizado pelos romanos para expressar suas manifestações de protestos, profecias, ordens, leis e acontecimentos públicos. Portanto, o grafite era utilizado como o que conhecemos hoje, denominado cartazes. Há ainda o significado na língua grega, originado do termo *graphéin*, que significa “escrever”. De maneira geral, o termo relaciona-se com a escrita.

Nos dois primeiros versos percebemos que o autor já inicia com uma indagação. Conjecturando acerca dos objetivos que o poeta pode ter ao escrever um texto, o autor acaba remetendo à própria necessidade humana de se expressar. Necessidade que se intensifica num texto literário. Além dessa necessidade de se expressar, podemos entender o termo “lido” como o desejo do poeta ser conhecido pelos seus leitores. O termo, portanto, não se resume à leitura pura e simplesmente, mas também aos questionamentos que desse ato podem surgir.

Nos dois versos seguintes, o eu lírico dá continuidade a reflexão acerca do trabalho do poeta, inclusive assimilando isto ao trabalho do garimpo. Sabe-se que essa atividade caracteriza-se por ser “pesada”, que requer esforço, cuidado, atenção, ciência e dedicação à procura de minerais por parte dos garimpeiros. Portanto, o eu lírico faz uma comparação explícita entre o trabalho do garimpo e o trabalho do poeta.

Como sabemos, todos os elementos constituintes de um poema devem ser levados em consideração, uma vez que estes foram utilizados intencionalmente pelo autor. Partindo deste princípio, e no que tange ainda à primeira estrofe, podemos dizer que o eu lírico, ao comparar o seu fazer poético ao trabalho do garimpo, retrata o trabalho minucioso do poeta em escolher as palavras, trabalho este que também envolve atenção, empenho, esforço e esmero, assim como o do garimpo. Nessa perspectiva, o eu lírico parece se contentar em perceber que o empenho utilizado para realização desse trabalho, ou seja, a produção poética se compensasse no momento em que o leitor o lesse, o conhecesse, o “amasse”. Portanto, ao poeta caberia o ato de “garimpar”, de se preocupar com o trato da palavra, mostrando assim, um intento deste ser em busca de oferecer o “melhor” da arte poética.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe, em “De um amor ilícito / (posto que livre)”, certamente o eu lírico quer expressar que o amor existente na produção poética por parte do poeta é um amor gratuito, ou seja, “livre”. Ele assim a faz por vontade própria e pela consciência da sua arte. O esforço não é tido como esforço, mas como prazer, e dessa forma, o poeta será “lido e amado / por seu grafito”. O termo “ilícito” provavelmente foi utilizado em contraposição ao termo “livre”, já que de tanto o poeta se esforçar para criar sua poesia, sua

composição deveria então ser tida como algo negativo, mas não o é, muito pelo contrário, isso parece fazer parte de sua natureza.

Além da interpretação realizada acima, é possível apontarmos outra possibilidade. Quando a voz poética, de certo modo, contrapõe os sintagmas “livre” e “ilícito”, certamente deseja exprimir que, às vezes, o poeta escreve um poema (ou uma obra qualquer) com uma determinada intenção e o leitor interpreta de outro jeito. Sendo assim, “livre” evidenciaria a liberdade que o leitor tem ao ler tal poema, e “ilícito” estaria relacionado aos “resultados” (as interpretações) da leitura (do leitor). Portanto, observando a partir dessa ótica, o eu lírico, de modo implícito, aponta para mais um drama que cerca o poeta: além da própria escrita, o poeta se depara com as múltiplas possibilidades de interpretação do leitor. Com isso, o eu poético – na figura do poeta – demonstra ter (e não só demonstra, como também ressalta) a sua consciência aguçada, uma vez que parece ter a dimensão da problemática que tange às interpretações: estas fogem do controle do autor (poeta) e nem sempre pode coincidir com a idéia/intenção primária deste.

Na última estrofe há a presença da mitologia, tema este bastante recorrente na poesia de Assunção. A referência mitológica que encontramos nesse poema é em relação ao mito de Sísifo. Certa vez, Zeus raptou Egina, filha de Asopo e ao passar por Corinto foi visto por Sísifo. Quando Asopo saiu por toda parte procurando por sua filha, Sísifo fez com ele um pacto: caso ele fizesse brotar uma nascente em Corinto, lhe contaria com quem estava sua filha. Asopo concordou e Sísifo contou-lhe que ela havia sido raptada por Zeus. Este último, ao saber do fato encolerizou-se e o puniu enviando-o ao Hades. Lá, Sísifo teria que rolar um enorme rochedo na subida de um monte. “Mal o rochedo atingia o cimo, voltava a cair mercê do seu próprio peso e o trabalho tinha que recomeçar” (GRIMAL, 2005, p. 423).

Sabendo a que se refere o mito de Sísifo, podemos então refletir sobre a intenção da voz poética ao colocá-lo nos versos “E porque Sísifo / entre o tédio e o trigo”. Como Sísifo é condenado a uma tarefa para toda vida, e que esta é, na verdade, sem fundamento e sem sentido, podemos relacionar essa questão ao referido poema. O “tédio”, por sua vez, estaria ligado a esta atividade monótona, e de certo modo, em oposição ao “trigo”, este sendo um alimento. Logo, pode-se relacionar a condição de Sísifo, mediante o castigo, ao “tédio” do poeta, uma vez que o estado repetitivo daquela ação (de empurrar a pedra de montanha abaixo pelo resto da vida) tem forte ligação com os versos “lido e amado / até o enjôo”. Acreditamos que “enjoo” aqui esteja justamente fazendo alusão à tarefa repetitiva, enfadonha e monótona a qual Sísifo foi submetido como forma de castigo pelos deuses.

Portanto, a partir deste entendimento, é preciso relacioná-lo às estrofes anteriores. Certamente, o que o eu lírico deseja expor é que o ofício de poeta pode apresentar o desejo recorrente, de idas e vindas à criação poética, até o enjoo. E essa tarefa não é simples, demanda tempo, reflexão, conscientização e esforço por parte do poeta para com a sua obra, e pelo que parece, o eu lírico não mede esforços para realização desta tarefa, uma vez que este deseja “ser lido e amado por seu garimpo, por seu grafito e até o enjoo”.

3.2 Análise do poema “Uma feia faca”

UMA FEIA FACA

(Ao poeta João Cabral de Melo, ao seu modo e ritmo)

1. Uma palavra como uma fruta
cuja poupa houvesse externa,
anterior à casca;

fruta ao avesso, avessa à fala:
degustá-la é haver-se afásico,
entranhar o nada;

fruta ácida, cancerígena,
que mais esgarça o estômago
-vácuo da criança inane

2. Uma palavra como uma flauta
cujo vácuo houvesse externo,
ulterior à fruta;

flauta pouca, escassa:
quem a põe na boca
(solfejando o nada)
sopra uma nota tênue,
tísica, rala;

flauta sobremodo mágica;
se tocada na rua
(qual pão abstrato)
uma multidão a segue
em réquiem, fúria, ou fado.

3. Uma palavra como uma faca
cuja folha (em ácido)
fosse só o gume, também o cabo;

uma feia faca
entranhando o estômago,
e afiando a si mesma,
a lazarina;

faca inviável
de usar-se em bainha
– fosse crônica, única
sua vocação intestinal. (ASSUNÇÃO, 1992, p. 85).

Inicialmente, é importante atentarmos para o poema de modo geral. Este poema, também inserido na terceira parte do livro, ou seja, na parte metalinguística, é dividido em três partes enumeradas. O título do mesmo, “Uma feia faca”, composto pelo artigo definido, que situa algum elemento no texto, mas não de maneira delimitada, ou seja, aqui seria qualquer “faca” e não uma específica; pelo adjetivo “feia”, algo que não é bonito ou que não tem uma imagem amena, positiva, e “faca”, objeto utilizado para cortar, ferir, machucar. Então, partindo dessas considerações, podemos refletir sobre os significados que podem derivar da palavra “faca”.

A primeira parte do poema, composta por três estrofes, com três versos cada uma, é iniciada a partir de uma analogia, na qual a voz poética relaciona “palavra” e “fruta”. Segundo o *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras* (2011), “fruta” significa o seguinte: 1. (*Bot.*) Produto frequentemente comestível de uma planta que aparece depois da flor e contém as sementes; fruto. Ainda é pertinente expor o significado dicionarístico de “fruto”, visto que ele contribuirá para a nossa análise mais adiante: 1. (*Bot.*) Órgão do vegetal que resulta da maturação do ovário, fecundado e desenvolvido, que contém as sementes; fruta, carpo. 2. Alimento que a terra produz. 3. Filho, prole. 4. Resultado produto. 5. Lucro, renda, rendimento.

É válido adentrarmos na estrutura anatômica da fruta (ou dos frutos), composta basicamente por três camadas: o epicarpo ou exocarpo, relativa à camada externa da fruta, conhecida por nós como casca, isto é, a camada mais externa do fruto; o mesocarpo, camada logo abaixo do epicarpo, ou seja, abaixo da casca, conhecido popularmente como a polpa do fruto, e o endocarpo, parte mais interna do fruto, onde estão presentes as sementes ou os caroços dos frutos.

Segundo o eu lírico, a palavra se assimila à estrutura de uma fruta, “cuja polpa houvesse externa, / anterior à casca”, isto é, como se seu cerne estivesse visível ou próximo daquilo que poderia ser visível, visto que a polpa da fruta em si, apesar de estar próxima da casca, não está à mostra e sim revestida por ela. Certamente, o que o eu lírico deseja expressar é que a palavra, matéria prima do poeta, tem essa característica de ter a “polpa”, alimento que alimenta, e que, no sentido conotativo, é capaz de dá sustância à criação poética, uma vez que ela é capaz de assumir e formar infinitas estruturas de significações linguísticas.

Na segunda estrofe, a palavra além de “ser” a fruta, é também “fruta ao avesso”. Como poderíamos decifrar tal metáfora? Dizer que algo estar ao avesso é dizer que estar de modo contrário, o inverso da sua estrutura natural. Talvez pensar a palavra ao avesso seja pensar nos seus múltiplos sentidos, ou nas suas múltiplas possibilidades de uso(s) e sentidos, é pô-la em ênfase, em exame. Mas o eu lírico continua afirmando que é “avessa à fala”. A fala, por sua vez, é a capacidade humana que temos de nos comunicar através das palavras. Por ironia ou coincidência, reparemos mais uma vez a presença da palavra, esta, instrumento fundamental para nos comunicarmos socialmente, seja na forma escrita ou oral, – claro, não desprezando a existência daqueles que, por vários motivos, não podem se comunicar através da oralidade, e que têm outras formas de comunicação, os chamados deficientes físicos –, mas também instrumento de trabalho do poeta. A voz poética dá continuidade, só que a partir de uma entonação desencantada, ao afirmar que “degustá-la é haver-se afásico, / entranhar o nada”. Degustar a fruta, ou em sentido metafórico, a palavra, é deparar-se “afásico”, isto é, impossibilitado (total ou parcialmente) por motivos neurológicos, de se comunicar através da linguagem, que, segundo o eu lírico, equivale a “entranhar o nada”, ou seja, adentrar no nada.

Na terceira estrofe há a continuação da analogia da palavra à fruta. A fruta aqui sempre como uma representação metafórica da palavra, fruta, aliás, “ácida” e “cancerígena”. Percebamos que tais adjetivações assumem nessa estrofe e, por conseguinte, no poema, certamente aquilo que seus significados designam. “ácida” no sentido áspero, corrosivo, tal qual o princípio-corrosão característico da poética de Assunção. Uma fruta cancerígena seria uma fruta capaz de causar câncer, e o câncer, por sua vez, é uma neoplasia maligna, que quando não descoberta no início, pode levar o indivíduo à morte. A palavra (fruta ácida e cancerígena), como sua adjetivação sugere, “esgarça o estômago-vácuo da criança inane”. Esgarçar é rasgar, alargar algo que possivelmente não volta ao seu estado natural; “estômago-vácuo”, substantivo composto, criação própria do eu lírico (também uma característica do poeta em questão) provavelmente seria para reforçar a imagem do estômago (órgão do corpo humano, que faz parte do sistema digestivo, onde os alimentos são fragmentados pelas enzimas) vazio, o que acaba por ser reiterada com a expressão “criança inane”, isto é, criança vazia, oca, no sentido de: sem vida, sem ânimo, características contrárias às que normalmente lhes são dadas. Em outros termos, a palavra, bem como todas as adjetivações negativas simbolizadas aqui como já dissemos, através da fruta, assume uma imagem corrosiva.

Sobre o princípio-corrosão – tema, aliás, da dissertação de mestrado do poeta e também crítico literário, Antonio Morais de Carvalho – vejamos as considerações:

O princípio-corrosão na poesia de Assunção corresponde a uma visão crítica da vida que o faz perceber, no cerne de cada ser e de cada coisa, a própria corrosão desse ser ou dessa coisa. Essa corrosão, como a entendemos neste trabalho, apresenta-se através de vários sintomas: fugacidade, precariedade, ruptura, recusa, perda, envelhecimento, envilecimento, incomunicabilidade, doença, etc. (CARVALHO, 1999, p. 42)

Dando prosseguimento à citação acima, e ainda com base no trabalho dissertativo de Morais (1999), é relevante tecermos alguns comentários sobre a denominação do livro *O câncer no pêssego*. Conforme assinala o crítico, “o termo ‘pêssego’ ocorre sempre como objeto de prazer, que pode ser ampliado para objeto de desejo”, e este vai na contramão do termo “câncer”, visto que este “aponta para a destruição, para a corrosão, e, se a presença do câncer dá-se, aqui, na interioridade mesma do pêssego, a metáfora nos anuncia como a corrosão dá-se na interioridade mesma do prazer”. Fizemos essa ponte porque acreditamos ser pertinente, uma vez que, no presente poema, há a presença dos termos “fruta” e “cancerígena”, os quais relacionamos, respectivamente aos termos “pêssego” e “câncer”.

Na segunda parte do poema, a analogia é feita entre a palavra e a flauta. A flauta, como sabemos, é um instrumento musical de sopro. O eu lírico inicia dizendo que a palavra é como uma flauta, “cujo vácuo houvesse externo”, ou seja, como se o seu vazio estivesse fora, “ulterior à fruta”, para além desta. Devemos atentar para a peculiaridade existente no termo “fruta”, que significa, por sua vez, a forma arcaica de flauta. Sendo assim, certamente podemos compreender que, para o eu poético, a palavra, da mesma forma que a flauta, tem seu vazio externo, assim como ocorre quando alguém toca um instrumento de sopro, em que há a expiração do ar, ou seja, o ar sai. Provavelmente o poeta utilizou essa adjetivação para simbolizar que, como a palavra, o sopro (o ar) e a música não são coisas palpáveis, e por isso mesmo, recebe essa conotação de vazia.

Na segunda estrofe dessa parte há inúmeras adjetivações. De início, a voz poética afirma: “flauta pouca, escassa”, de forma que, se alguém colocá-la na boca “(solfejando o nada), se deparará com uma nota tênue / tísica, rala”. É relevante atentar que há um aposto no terceiro verso, que, como sabemos, é um termo utilizado para explicar ou especificar algo na oração, mas neste caso, como se trata de um poema, explica e/ou complementa o verso. O aposto vem separado dos demais termos por vírgula, dois-pontos, travessão ou por parênteses, e é traço característico do estilo do poeta em questão, visto que é utilizado em inúmeros poemas.

Assim como na primeira parte do poema, esta se caracteriza com uma áurea corrosiva, basta observarmos as adjetivações utilizadas pelo eu lírico para demonstrar essa melancolia,

essa acidez que lhe é peculiar: “pouca” (aquilo que é reduzido, escasso), “escassa” (que há pouco; algo raro), “tísica” (antes, doença relacionada à tuberculose, mas hoje é utilizada para designar pessoas muito magras, que tem uma aparência não muito saudável e/ou até anoréxica) e “rala”, que também pode ser inserida no mesmo campo semântico de “pouca” e “escassa”. “Tênué”, por sua vez, pode caracterizar algo como fino, sutil, delicado, com pouca espessura. Todos os adjetivos aqui elencados se relacionam no mesmo campo semântico. E mais uma vez o eu lírico busca outro elemento (desta vez, a flauta) como forma de representação da palavra. Esta é “pouca”, “escassa”, e “quem a põe na boca” (podemos fazer uma ponte com o ato da fala, e estender sua significação, relacionando ao ato da escrita. Tanto num, quanto no outro, a palavra é a peça chave!), “solfejando o nada”, ou seja, cantando (falando ou escrevendo) “o nada”. Este termo assume papel forte aqui, pois é um tanto ácido. “Nada” significa coisa nenhuma, algo ausente, ou coisa sem importância. Partindo dessas definições, será que o eu lírico gostaria de expressar que as pessoas nem sempre sabem utilizar a palavra (aqui representada pela flauta e pelo ato de solfejar) de modo adequado, como objeto capaz de exprimir os desejos e os mais variados sentimentos humanos? Ou será que para ele a palavra é incapaz de representar (tudo) aquilo que gostaríamos de expressar, evidenciando, dessa forma, a sua complexa manipulação? São questões pertinentes que tentaremos responder no decorrer da análise. A terceira estrofe da referida parte inicia-se com um tom mais brando. A voz poética afirma que a flauta (a palavra) é demasiadamente “mágica”. Mágica, por sua vez, é um truque ou trapaça que é utilizada para enganar o público e, se por um lado causa deslumbramento, fascinação, por outro pode causar “cegueira”, pois ilude o público.

Podemos dizer também que ocorre uma intertextualidade com o conto folclórico que retrata a estória do flautista mágico, em que é narrada uma tradicional lenda medieval, na qual, a cidade de Hamelin, na Alemanha, estava sofrendo com uma infestação de ratos, por volta de 1282 (século XIV). Essa lenda, inclusive, deu vida ao filme *A lenda da flauta mágica* (1972). Diante do infortúnio, o flautista disse ser capaz de acabar com essa terrível maldição, e em troca, as pessoas prometeram lhe pagar. Com seu talento, o simplório flautista pode salvar o povoado através do som de sua flauta, entretanto, o povo não quis lhe pagar como o prometido, e o flautista, por vingança, voltou a tocá-la, só que dessa vez, ao invés de atrair ratos, atraiu as crianças da cidade (dizem que foram mais de cem crianças). Estas, extasiadas ao ouvir aquele som sedutor, foram embora acompanhando o músico e, assim como os ratos, nunca mais retornaram à cidade. Há várias versões para a estória: há quem diga que as crianças foram, da mesma forma que os ratos, afogadas no rio; outra

versão defende que as crianças foram enfeitiçadas e presas em uma caverna. É importante fazer essa relação intertextual (reiteramos que a intertextualidade, assim como afirma Chalhub (1988), é também metalinguagem, como já foi explicada no capítulo anterior), posto que, assim como ocorre na lenda, em que as crianças seduzidas pelo som da flauta, partem; no poema, o eu lírico afirma que a flauta, “se tocada na rua” como um “pão abstrato” (consideremos aqui o pão como um alimento dos mais antigos; no sentido figurado, é aquilo que alimenta de forma geral, necessário ao sustento da vida), “a multidão a segue” (observemos aqui a relação entre “multidão” com as crianças que seguiram o flautista na referida lenda acima) “em réquiem, fúria, ou fado”. Sabemos que “réquiem” é uma palavra latina que significa “repouso”, no sentido de morte, mas também é a música cantada durante os velórios; “fúria” é uma qualidade negativa, quando alguém está com excesso de raiva, ira; “fado” é relativo a destino, mas também é uma “música popular de Portugal, de linha melódica singela, geralmente sobre casos de amor infelizes” (BECHARA, 2011). Então, como podemos perceber, as palavras utilizadas pelo poeta criam uma atmosfera não muito branda: caso essa flauta (ou melhor, a palavra) seja tocada ou entoada nas ruas, uma multidão a seguirá em canto fúnebre, com cólera ou triste. Em nível de informação, é importante apontar que em mais um momento do poema, há a presença de um aposto (no terceiro verso da segunda estrofe, da segunda parte).

A partir deste momento, daremos início à última parte do poema. Se na primeira parte foi feita uma analogia entre a palavra e a “fruta”, na segunda, entre a palavra e a “flauta”, nesta, observemos à primeira vista que a analogia envolve palavra e “faca”. Inicialmente, vejamos o significado dicionarístico de “faca”: instrumento cortante, formado por uma lâmina metálica e um cabo. A voz poética assimila a palavra à faca, “cuja folha (em ácido) / fosse só o gume, / também o cabo”. Atentemos para a significação de “folha”, pois não é qualquer folha, visto que, como o aposto indica, essa folha é em ácido, ou seja, “lâmina dos instrumentos ou armas cortantes” (BECHARA, 2011). Então, a palavra seria como uma faca, e esta, por sua vez, deveria ser toda afiada (“só gume”, isto é, só o lado afiado de uma lâmina), incluindo até a parte do cabo da faca. Notamos o mecanismo metafórico criado pelo eu lírico: a palavra é como uma faca (e através de sua lâmina, pode cortar). As inúmeras possibilidades de utilização das palavras podem, por conseguinte, gerar uma série de consequências, do mesmo modo que uma faca afiada.

O verso seguinte inicia-se com a voz poética exprimindo seu olhar amargo, ao dá uma adjetivação negativa: “uma feia faca” (expressão, aliás, que dá título ao poema). Como já definimos em um dos comentários, algo feio é algo desprovido de beleza, porém, o conceito

de beleza é relativo, e disso não podemos esquecer. Segundo o eu lírico, a faca feia (ou a palavra), “entranhando o estômago”, ou seja, adentra/entra no estômago, e desse modo afia/amola “a si mesma”, como se ao introduzir-se no estômago, a faca pudesse amolar-se. Com isso, é válido refletirmos: a faca se auto-afiaria na medida em que fosse entranhada no corpo, ao cortar os órgãos? Ou ela, ao entrar no estômago, poderia se auto-afiar com o sangue proveniente do próprio corte? São pontos importantes para serem pensados. E ao que parece, ao afiar “a si mesma”, esta se “transformaria” em uma “lazarina” (espingarda de cano cumprido e pequeno calibre), ou seja, uma arma. Atentemos para a presença em mais um momento do poema do termo “estômago” e do verbo “entranhar”, visto que ambos estão presentes na primeira parte do poema, na segunda e terceira estrofes, respectivamente.

Fazendo uma ponte entre a faca e a palavra, neste caso, certamente a palavra seria o instrumento (a faca) que, ao adentrar no mundo misterioso da criação, pode vê-se afiada, como uma arma, como uma “lazarina”, claro, afiada no sentido de ser capaz, de possível. Acreditamos também que o estômago representa essa criação de modo implícito, claro, considerando a sua estrutura biológica, haja vista que esse é o órgão do corpo humano ligado ao sistema digestivo onde os alimentos são fragmentados, digeridos, assim como ocorre com as palavras mediante a arte criadora da poesia: elas são digeridas, criadas, trabalhadas, lapidadas, fragmentadas, utilizadas, reutilizadas, enfim, são como o alimento para a poesia.

Ainda segundo a voz poética na estrofe final do poema, a “faca é inviável / de usar-se em bainha / – fosse crônica, única / sua vocação intestinal”. Em outras palavras, é inapropriado ou inútil guardar a faca na bainha (estojo em que é guardada a folha e/ou lâmina de uma arma branca ou faca, como também é conhecida), e a inviabilidade de esse instrumento ser posto em invólucro (a faca, como simbolização da palavra) decorre do mesmo ter sido “crônico”, ou seja, algo que não se modificou, que persistiu, se cristalizou; por ter sido “único”, isto é, exclusivo, excepcional a “sua vocação intestinal”, ou seja, seu ofício primário, seu âmago.

Portanto, como podemos perceber ao longo da análise, Assunção toma alguns elementos de naturezas distintas (fruta, flauta e faca) e, a partir de metáforas, cria um universo um tanto enigmático: repleto de incógnitas e associações a fim de um ponto em comum: refletir sobre o fazer poético, principalmente, refletir sobre aquilo que dar vida à poesia, a saber: a palavra e como esta pode ser utilizada. As analogias realizadas de modo algum se fixaram em um mesmo sentimento passivo, intacto, ao contrário, ancoraram-se no sentimento corrosivo, desafiador, típico da sua lírica. É interessante observar que, apesar de não sabemos se é intencionalmente ou não, os termos utilizados acima (ou seja, “fruta”, “flauta” e “faca”) para designar “palavra”, ou melhor, para simbolizá-la, começam e terminam com as mesmas

letras (“f” e “a”); os três têm apenas duas sílabas, e os três constituem-se somente por duas vogais (“a” e “u”).

Vale mencionar que tal poema foi dedicado ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Inclusive, vê-se na dedicatória (como disse Moraes, “uma eloquente dedicatória”!): “Ao poeta João Cabral de Melo, ao seu modo e ritmo”. Não é à toa a homenagem feita por Assunção a esse artista. Isso porque, primeiramente, há na poesia dos dois poetas em questão, a presença de poemas metalingüísticos, de forma notável e consolidada. Além disso, vale destacar que Melo Neto tem um poema, “Uma faca só lâmina”, onde parece ter sido colhida a idéia principal do texto de Assunção. Lá, por exemplo, o autor de *Morte e vida Severina* diz: “assim como uma faca / que sem bolso ou bainha / se transformasse em parte / de vossa anatomia”, algo que, claramente, tem forte influência nos versos de Assunção: “uma feia faca / entranhando o estômago”. Além disso, a forte imagem da faca sem cabo, onde para empunhá-la fosse preciso agarrar a lâmina, presente no poema do pernambucano, encontra forte referência no texto do paraibano, onde se lê: “uma palavra como uma faca / cuja folha (em ácido) / fosse só o gume, também o cabo”. Por último, vale ainda citar a questão da entranha, da busca pela anatomia interna, tão presente no texto de Cabral e que em Assunção também está presente, principalmente em relação à polpa exposta da fruta.

De acordo com Moraes (1999), “o princípio corrosão apresenta-se até em poemas de caráter primordialmente metalingüístico”, como o que foi pouco analisado (“Uma feia faca”), e ainda acrescenta sobre: “o eu lírico propõe uma palavra só-lâmina, de alto poder corrosivo, com uma ação ininterrupta”. Em linhas gerais, a voz poética está remetendo a todo tempo à estrutura da palavra, como se esta fosse algo que não brotasse na superfície, isto é, o eu lírico assume uma postura de modo que a palavra seja olhada por dentro e não pela exterioridade.

Hildeberto Barbosa Filho, o primeiro crítico a tecer considerações acerca da poesia de José Antonio Assunção, conforme afirma Moraes (1999), “estabelece a filiação do poeta a João Cabral”. Cabral exerceu grande influência sobre Assunção desde a sua primeira fase e ambos se assemelham “pelo rigor construtivista”. Moraes ainda acrescenta: “Nestes poucos versos, percebemos, nitidamente, traços da dicção, da aspereza, da sintaxe e da antilírica retórica cabralina. (MORAIS, 1999, p. 34). Portanto, é inquestionável a proximidade poética entre Assunção e o poeta pernambucano, ambos apresentam uma inegável sensibilidade ao se voltar para a palavra como seu instrumento de trabalho mais valioso. Ora difícil de lidar, ora satisfatória, mas sempre necessária.

Para finalizar a análise do poema, observem a citação abaixo:

E temos o caso João Cabral, ator, cujo traço aparecia de forma mais visível nas primeiras poesias de Assunção, mas que está presente, de forma diluída, em boa parte de sua poesia, através do recorte sintático, de comparações objetivas e, principalmente, da limpeza da dicção. (MORAIS, 1999, p. 34)

3.3 Análise do poema “(Desfecho ou tradução)”

Daremos prosseguimento a esta parte do trabalho com a nossa última análise: a análise do poema “(Desfecho ou tradução)”.

(DEFECHO OU TRADUÇÃO)

Nada me ocupa mais que a palavra
e toda palavra me culpa.
Nada me atrai mais que a palavra
e toda palavra me trai.(ASSUNÇÃO, 1992, p. 89)

O poema acima foi escolhido intencionalmente para exame, visto que, além de ser o último poema do livro *O câncer no pêssigo*, este finaliza o itinerário metalinguístico do referido livro. O título, diga-se de passagem, em aposto, sinaliza para o seu próprio estado final: “desfecho”, que significa fim ou a parte que se refere ao final de uma obra literária, isto é, o momento em que ocorre o desenlace da obra; e “tradução”, ação de traduzir algo, seja a tradução de palavra/frase/texto de uma língua para outra, seja a tradução de um discurso, ou relacionado à interpretação, quando o pensamento de alguém é traduzido. Em outros termos, traduzir algo seria interpretá-lo, de modo que o que foi traduzido ou explicado possa ser compreendido.

A voz poética, no entanto, escolheu tais termos para dar nome ao seu poema, e mais: sua denominação vai além da estrutura do próprio poema, isto é, tem importante significação para este momento especial do livro: seu fim. É como se tal poema “traduzisse” de modo implícito todos os poemas anteriores, bem como, a angústia do poeta e do eu lírico diante do seu objeto de trabalho: a palavra. Atentemos também para o fato de que, além de o título ser um aposto, os termos “desfecho” e “tradução” estão interligados através da conjunção alternativa “ou”, que como o nome já indica, expressa na oração ou nas expressões, uma relação de alternância, seja por incompatibilidade dos termos ligados ou por equivalência dos

mesmos. Acreditamos que o referido conectivo (“ou”) assume, no caso, uma relação de equivalência, uma vez que, possivelmente para o eu lírico, tanto “desfecho”, quanto “tradução”, bem como suas possíveis significações, podem exprimir o seu sentimento para com o momento em especial, isto é, o sentimento de concretização, sobretudo, de modo consciente acerca de sua trajetória lírica em *O câncer no pêssego*.

O poema, composto apenas por uma estrofe, tem no verso inicial a seguinte assertiva: “Nada me ocupa mais que palavra”. Certamente, o que o eu lírico deseja exprimir é que a “palavra” o ocupa (no sentido de deixá-lo atarefado, preocupado, e por consequência, inquieto) mais do que qualquer outra coisa ou qualquer labuta com seu respectivo instrumento de trabalho. Portanto, o termo “nada” aqui encontra-se no sentido de “a não existência de qualquer coisa”. (BECHARA, 2011). O verso seguinte é continuação do verso inicial, basta observarmos o termo “e” em seu início, que nada mais é do que uma conjunção adversativa, que como o nome já presume, liga orações ou palavras expressando ideia de contraste. Portanto, podemos dizer que o verso “e toda palavra me culpa” se contrapõe ao anterior, tendo como base os sintagmas “nada” *versus* “toda”, “ocupa” *versus* “culpa”, além da já falada conjunção adversativa “e”, que dá idéia de contrariedade.

Trabalhamos com a possibilidade de “ocupa” e “culpa” se contraporem tendo em vista os seus possíveis significados no poema. É como se o eu lírico dissesse que a “palavra”, sendo a “coisa” que lhe mais dar trabalho, que mais lhe exige tempo para manuseio, mais do que qualquer outra função, é (também) a mesma “coisa” que lhe culpa (“toda palavra me culpa”). “Culpa”, neste sentido, estaria relacionado aos possíveis resultados que esse trabalho com a palavra traria ao eu lírico, deste modo, responsabilizando-o.

A voz poética no terceiro verso expressa: “Nada me atrai mais que a palavra”. Percebemos aqui o sentimento de atração da voz poética e a palavra. “Atrai” pode ter sido utilizado nesse contexto tanto no sentido mesmo de atrair, de aproximar, quanto de seduzir, conquistar. O eu lírico (certamente simbolizando a figura do poeta) afirma que não há outra que lhe atraia mais do que esta coisa, a qual chamamos (e também denominada pelo próprio eu lírico) “palavra”.

O verso final do poema (e, por conseguinte, do livro como todo, visto que este poema é o último do livro) contém o seguinte: “e toda palavra me trai”. Mais uma vez há uma generalização. Percebamos que o termo “toda” é um termo englobante, abrangente, indicando, dessa forma, que não é uma ou outra palavra que o trai, mas “toda palavra”. Já no que concerne ao termo “trai”, podemos inferir o seguinte: a palavra “traição” significa ato de trair alguém, denotando, assim, a incapacidade de ser fiel a uma única pessoa ou a seus

valores, bem como a qualquer outra coisa. Com relação a essa significação podemos fazer uma ligação com os possíveis significados que o termo “culpa” assume no segundo verso. Como já dissemos, “culpa” pode está relacionada às inúmeras interpretações que a “palavra” pode assumir para o leitor ou os leitores de forma geral (principalmente no texto poético). Sendo assim, é possível sim dizermos que esta “coisa” (“palavra”) pode trair seu responsável ao dizê-la, ao “fazê-la” (no caso da poesia) na medida em que aquilo que foi falado/escrito por determinada pessoa (ou também poeta) pode ser interpretado de uma maneira não prevista, não intencionada ou almejada pela mesma (e por extensão, pelo próprio poeta).

Ademais, além da compreensão acima, é fundamental lembrarmos que aquilo que foi dito ou escrito (ou feito) por alguém, torna, conseqüentemente, esse alguém responsável por este discurso ou por este fazer. Sobre essa questão, lembramos da citação de Sigmund Freud, que diz “O homem é dono do que cala e escravo do que fala [...]”. É “dono do que cala” porque, calando-se, o homem não pode responsabilizar-se, visto que nada foi dito. Em contrapartida, ao falar (e por dimensão, escrever), enfim, ao expressar-se de algum modo, este homem se torna “escravo”, não só da “fala” exatamente, mas de toda e qualquer ação que o tenha como autor. Em outras palavras, ser “escravo do que fala” pode significar estar sujeito ao que disse ou fez, ser responsável por esse fato de algum modo. Então, fazendo uma ponte com os versos de “(Desfecho ou tradução)”, poderíamos fazer a seguinte analogia: a palavra culpa, trai e torna o homem que a proferiu, que a utilizou em um “escravo”, já que como já observamos em toda discussão até o presente momento, ele é o responsável por sua existência (e o poeta, por sua produção).

Podemos ainda afirmar que os versos “e toda palavra me culpa / e toda palavra me trai”, segundo e quarto versos, respectivamente, possivelmente se relacionam, indicando uma problemática: a das infinitas possibilidades que as palavras podem assumir quando utilizadas, especialmente quando relacionadas à produção poética, colocando em cheque o ofício do poeta, uma vez que este, na prática, não tem controle sobre a compreensão do leitor perante a sua arte. Em outras palavras, significa dizer que, cabe ao poeta escrever sua arte e a complexa tarefa de auto conscientizar-se de sua incapacidade diante das dimensões interpretativas que é peculiar ao texto poético, e por extensão, à literatura. Inclusive, essa problemática também foi referida na análise do poema “Grafito”.

É válido atentarmos que o poema é composto por uma sucessão de repetições, como “nada”, “me” (pronome oblíquo átono referente à primeira pessoa do singular “eu”), “mais”, “que”, “e”, “toda”, bem como, “palavra”. Tal recurso, além de, obviamente, destacar os termos, dando-lhes ênfase (ou, conforme diz Barbosa Filho, 1989, p. 79, “visa semantizar

cada vez mais o poema moderno”), também confere uma sonoridade específica para o texto, que ganha ecos em toda a sua extensão. As únicas palavras diferentes constituintes do poema são “ocupa”, “culpa”, “atrai” e “traí”. A repetição em si, assim como a metalinguagem, é um recurso que assinala a modernidade da poesia, apesar de, como já dissemos, não ser exatamente oriunda da mesma. Sobre esse assunto, faz-se pertinente expor o seguinte trecho:

Em síntese, a repetição se presta a uma rigorosa intensificação do sentido poemático. Trata-se de recurso antigo, mas, com a poesia moderna passa por um sistemático e intensivo aproveitamento, em geral, em meio às estruturas verbais a que não faltam os jogos paralelísticos e anafóricos. (BARBOSA FILHO, 1989, p. 79)

Sabe-se que a composição de um poema não ocorre de modo aleatório e, em se tratando de José Antonio Assunção, “uma das vozes mais lúcidas e consistentes da poesia paraibana”, certamente, as repetições utilizadas nesse poema não foram sem intenção. Talvez Assunção quisesse criar um eu lírico que apresentasse esse drama: um eu lírico que se deparasse com a complexidade que rege o trabalho com a palavra, e por consequência, com a linguagem, colocando-a em crise, e isso é metalinguagem. Entretanto, se parece que essa crise perturba o eu lírico, por outro lado, parece que é parte indissolúvel do mesmo; que este, ao mesmo tempo em que se sente culpado e traído pela palavra (e por que não pela escrita poética?) e por ela escravizado, certamente também sinta prazer em manipulá-la, parece que ele gosta desse “sofrimento”, desse perigo. Inclusive, o recurso técnico-expressivo da repetição nos leva a esse entendimento. É como se através desse recurso, o eu lírico objetivasse ressaltar a paixão, o envolvimento que ele sente pela palavra, e que mesmo que esta, às vezes, traga consequências não muito “benéficas” (ou pelo menos traga a consciência dessa possibilidade), principalmente no discurso poético, a exemplo das interpretações não esperadas por aquele que a produziu, é válido fazê-la, estar presente.

No que tange ao assunto, é pertinente lermos o seguinte: “escrever – operação-síntese – é olhar o universo por dentro, é captar a ‘figura interna’, é olhar, mas olhar de forma diferente [...]” (BARBOSA FILHO, 1989, p. 72). O crítico literário ainda acrescenta em outro momento do livro: “O recurso à metalinguagem atesta, portanto, a consciência crítica do poeta em face das virtualidades semânticas da linguagem. O poema metalinguístico se inscreve, conseqüentemente, no espaço da reflexão poética” (BARBOSA FILHO, 1989, p. 65). Até o presente momento observamos tais considerações (na prática) através das análises dos poemas de Assunção.

Acreditamos também que haja indícios plausíveis para dizermos que o poema faz alusão da figura do poeta com a construção literária, sobretudo, com o seu instrumento de trabalho, a palavra. Ademais, todas as reflexões feitas no interior do poema são passíveis de serem consideradas como analogias feitas ao ofício do poeta (poeta aqui não no sentido restrito, mas de modo geral), pois, conforme afirma Morais (1999, p.48), “a palavra é o ofício do poeta, mas põe nele o sentido de culpa; a palavra seduz o poeta e o trai”. É, portanto, uma contradição, mas contradição válida.

Antes de finalizarmos o presente capítulo, gostaríamos de voltar ao título e tecer algumas considerações. Não poderíamos desprezar o fato de ele ser um aposto, e como sabemos que o aposto é um termo que se junta a outro de valor substantivo ou pronominal para explicá-lo ou especificá-lo melhor, funcionando como um subtítulo, seria possível afirmarmos que o referido título “(Desfecho ou tradução)” seria um aposto do livro como todo, como uma síntese da obra. E, de fato, pela análise explicitada, tal possibilidade é reiterada, uma vez que a palavra é e se perfaz como o constante enigma do poeta, especialmente para aqueles que têm a metalinguagem como fio condutor da sua criação literária.

Concluídas as análises dos poemas “Grafito”, “Uma feia faca” e “(Desfecho ou tradução)”, podemos perceber como a metalinguagem perfaz a sua poética. Com um senso apurado, de sensatez ímpar, Assunção passa a dialogar com a linguagem e dela se aproveita para problematizar a complexa atividade da escrita. Além da metalinguagem, utiliza também outros recursos técnico-expressivos, que junto a outros fatores, contribuem para complementar e enriquecer a aclamada obra literária *O câncer no pêssego*, bem como, dar-lhe o caráter moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizarmos este trabalho, acreditamos ser de suma importância refletir em que medida o mesmo contribuiu para a nossa formação enquanto pesquisadora. Logicamente só posso explicar o quanto as leituras teóricas foram determinantes para o nosso percurso de pesquisa. Do tema em si, a saber, metalinguagem, embora sejam escassas as referências bibliográficas, compartilhamos de importantes aprendizados; do autor José Antonio Assunção bem como, da sua poesia, tivemos o prazer e a oportunidade de nos aperfeiçoar enquanto pesquisadora de sua obra. Portanto, podemos dizer que a referida pesquisa nos possibilitou a conscientização de que todo e qualquer estudo é válido, principalmente quando se tem amor pelo o seu objeto de trabalho.

Sobre a concepção de poesia, especialmente a de poesia moderna, é possível acertadamente afirmar que esse assunto, visto no decorrer do curso, sobretudo nas disciplinas concernentes à literatura, tornou-se mais sólido e consistente com a realização deste trabalho, ampliando sobremaneira o nosso conhecimento. A poesia moderna em si é uma questão de profunda importância, principalmente para aqueles que nela reconhecem a força e a resistência diante de um mundo dito “moderno”, mas cheio de contradições (filosóficas, sociológicas, capitalistas, dentre outras).

A metalinguagem, símbolo de resistência, enquadra-se perfeitamente na dita “literatura moderna”. Vimos ao longo do trabalho como através desse recurso técnico-expressivo o poeta passa assumir peculiar posição frente a esse “mundo caduco”, – aqui parafraseando o poeta Carlos Drummond de Andrade, no poema “Mãos dadas” – com uma postura crítica, reflexiva; o poeta (não de modo particular, mas de modo geral) sabe que tal postura gera uma série de outras posturas e de conscientização; que essa é uma tarefa que demanda esforço, na qual ele pode ou não construir sentidos, assim como ser questionador dos mesmos; pode por em crise o seu próprio instrumento de trabalho, a palavra; além também de poder voltar-se para a sua própria lírica, o poeta contesta o homem, a poesia, a vida.

Por todas as possibilidades acima referidas no que tange à metalinguagem, escolhemos abordá-la na poesia de Assunção neste trabalho, sobretudo, em *O câncer no pêssego*. Acreditamos que o mesmo tenha cooperado demasiadamente para a fortuna crítica do autor, desejo este, explanado na introdução da pesquisa, uma vez que este tema ainda não havia sido explorado na poética de Assunção. É possível afirmarmos ainda que estudar tal temática na

referida obra muito contribuiu para o alargamento do nosso conhecimento sobre o assunto, bem como, sobre a literatura moderna.

Sentimo-nos privilegiados por ter a oportunidade de (poder) ser um aporte teórico sobre a poesia de Assunção, um artista de uma consciência lírica impressionante e de sensibilidade ímpar; por ser um artista capaz de englobar em um mesmo livro questões, como o existencialismo, o amor, a erotização, a memória, a solidão, a mitologia; que tem em sua linguagem poética marcas características da literatura moderna, a saber: a intertextualidade, a fragmentação, a repetição, a metáfora, dentre outros, bem como a própria metalinguagem. O poeta de *O câncer no pêssego* (1992) e *A trapaça da rosa* (1998) merece ser reconhecido por sua inquestionável contribuição para a lírica paraibana e essa foi uma dentre as várias motivações que nos estimulou a desenvolver este trabalho.

Acreditamos que a metodologia adotada na pesquisa foi importante para que o leitor pudesse ter uma visão ampla do estudo. No primeiro capítulo, objetivamos fazer um itinerário sobre a poesia do autor, demonstrando como algumas temáticas constituem a sua poesia a partir de trechos de poemas e de poemas completos, bem como da análise dos mesmos; verificando se essas temáticas também estão presentes em seu segundo livro. Inclusive, sobre este último ponto especificamente, foi visto e explicitado que a metalinguagem também é parte constituinte de sua segunda obra (*A trapaça da rosa*), como foi apontado no capítulo em questão. O segundo capítulo, como sabemos, foi destinado propriamente ao estudo da metalinguagem. Através deste, além de o leitor conhecer como se dá a metalinguagem e se aprofundar na mesma, pode observar como tal processo também se faz presente na poesia de outros poetas, tendo como suporte os seus respectivos poemas; e, o terceiro, referente às análises dos poemas escolhidos.

Sobre os poemas selecionados, é plausível afirmar o seguinte: em *Grafito o eu lírico* expõe a crise concernente ao ofício do poeta, na qual ele, o eu lírico, inclusive faz uma analogia entre a poesia e o “garimpo” e, mais adiante, ao mito de Sísifo; de “Uma feia faca”, segundo poema, fica toda a discussão feita sobre a palavra sendo relacionada à “fruta”, à “flauta” e à “faca”, um poema complexo, cheio de metáforas e imagens. Já de “(Desfecho ou tradução)”, fica a reflexão em torno do poeta e a palavra, e todos os sentimentos que envolvem essa relação. Além destes analisados, há vários outros poemas metalinguísticos, dignos de serem objetos de leitura, de reflexão e de pesquisa. Os poemas analisados, a nosso ver, foram, portanto, capazes de transmitir ao leitor como a metalinguagem se perfaz na poética de Assunção. No entanto, somos conscientes de que todo e qualquer tema não se limita a alguma pesquisa, e, por isso mesmo, tanto o aspecto metalinguístico, quanto a poesia

de Assunção de modo mais abrangente, merecem ser alvos de estudos, principalmente se considerarmos a limitação teórica no que tange a estes assuntos.

Sobre a metalinguagem em si, concluímos através da pesquisa que esta se perfaz como eixo norteador da lírica de Assunção, especialmente em *O câncer no pêssigo*, foco principal do nosso estudo. Inclusive, o poeta se utiliza da metalinguagem para nortear as mais diversas temáticas, para dar embasamento aos três pilares da sua poesia, referidos na introdução do presente trabalho: a intertextualidade, como vimos em “Uma feia faca”; a mitologia, como foi explanado analiticamente no poema “Grafito” e, o hermetismo, como no poema “Jogo ou poesia?”, que não foi alvo de análise nesse trabalho, mas também se encontra na terceira e última parte do livro em questão, ou seja, a parte em que a metalinguagem é predominante.

É relevante atentarmos para o fato de o livro *O câncer no pêssigo* ser uma obra literária, dentre outras coisas, alicerçada sob a mitologia, e mais particularmente, ao mito de Sísifo, não poderíamos deixar de fazer uma associação à poesia moderna. É própria desta a reflexão sobre a inutilidade da poesia diante da condição humana, do mundo globalizado, do caos da vida contemporânea. Não negamos que em outros tempos tal recurso foi utilizado pelos poetas (vide à título de exemplo “Inania verba”, de Olavo Bilac já no simbolismo). Porém, é com a poesia moderna que tal recurso ganha mais intensidade. Isso é explicável, visto que é justamente no mundo contemporâneo que a poesia de modo específico e a literatura de modo geral se tornam mais “inúteis” diante das relações humanas.

Com relação aos recursos técnico-expressivos referidos no decorrer do trabalho como todo, é válido reiterar que eles não são propriamente recursos da literatura moderna. Contudo, há uma reelaboração destes diante das mudanças do mundo, de modo que eles passaram a existir (e dá vida à literatura) de maneira ressignificada, como tentativa de resistir a essas transformações, das quais, não só a arte literária é vítima, mas também (e principalmente) o homem, e a metapoesia é uma forma de resistência, na qual o poeta encontra um alicerce para manter-se vivo, pois este ver na literatura a substância capaz de lhe dá vida (ou de lhe devolver a vida?), e essa substância se chama “poesia”. Para finalizar o trabalho, deixaremos uma citação bastante pertinente como símbolo dessa reflexão, da poetisa Cecília Meireles: “poesia é grito, mas grito transfigurado”, sendo assim, por tudo o que foi assinalado na pesquisa, a poesia é muito além da pura representação da realidade.

REFERÊNCIAS

- AMABIS, José Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. *Biologia dos Organismos*. Manual do professor. Vol.2. 3. ed. São Paulo: Moderna: 2010. p. 139 – 140.
- ASSUNÇÃO, José Antonio. *O Câncer no Pêssego*. João pessoa: Ideia, 1992.
- _____. *A trapaça da rosa*. João Pessoa: Manufatura, 1998.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Sanhauá: uma ponte para a modernidade*. João Pessoa: FUNESC, 1989.
- _____. Assunção: a poesia enquanto epicentro existencial. In: _____. *Vocábulo e veredas*. João Pessoa: Manufatura, 2003. p. 57 – 60.
- _____. José Antonio Assunção e uma poética do ser. In: _____. *Os labirintos do discurso: expressões literárias da Paraíba*. João Pessoa: Editora UNIPÊ, 2005. p. 87 – 90.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Os labirintos do discurso*. João Pessoa: Editora UNIPÊ, 2005.
- BARBOSA, Wesley. O mítico ofício de Assunção. *Blecaute: uma revista de letras e artes*, a. 3, n. 10, dez, 2011. Campina Grande, 2011. p. 53 – 58.
- BECHARA, Evanildo (org). *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 141 – 192.
- CARVALHO, Antonio Morais de. Algumas considerações sobre um poema de Assunção. In: PINHEIRO, Hélder e NÓBREGA, Marta (org.). *Literatura: da crítica à sala de aula*. Campina Grande: Bagagem, 2005. p. 61 – 68.
- CARVALHO, Antonio Morais de. *O câncer no pêssego (uma leitura)*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em 1999.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa*. Coordenação de edição Margarida dos Anjos, Marina Bairds Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... [et al.]. 4 ed. ver. ampliada. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss: sinônimos e antônimos*. [Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia; diretor de projeto Mauro de Salles Villar]. 2. Ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

MARTINS, Caroline Mabel Macedo Santos. *A metalinguagem no Muitas vozes, de Ferreira Gullar*. Trabalho monográfico apresentado em setembro de 2007 na UFCG.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PERISSÉ, Gabriel. Poesia e aprendizado. In: _____. *Literatura & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 97 – 117.

SILVA, José Mário da. Entre o câncer e o pêssego: a trapaceira rosa da poesia. In: _____. *Mínimas leituras, múltiplos interlúdios*. João Pessoa: Idéia, 2002. p. 82 – 92.