

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JORCILENE ALVES DO NASCIMENTO

A MORTE NA POESIA DE JORGE WANDERLEY: LÍRICA E
FORMAS AUTOBIOGRÁFICAS

UBERLÂNDIA
AGO/2018

JORCILENE ALVES DO NASCIMENTO

A MORTE NA POESIA DE JORGE WANDERLEY: LÍRICA E
FORMAS AUTOBIOGRÁFICAS

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários, da Universidade
Federal de Uberlândia, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos
Literários

Linha de Pesquisa: Literatura,
Representação e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dra. Elaine Cristina
Cintra

UBERLÂNDIA
AGO/2018

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

N244 2018	<p>Nascimento, Jorcilene Alves do, 1988- A MORTE NA POESIA DE JORGE WANDERLEY: LÍRICA E FORMAS AUTOBIOGRÁFICAS [recurso eletrônico] / Jorcilene Alves do Nascimento. - 2018.</p> <p>Orientadora: Elaine Cristina Cintra. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2196 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura. I. Cristina Cintra, Elaine, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

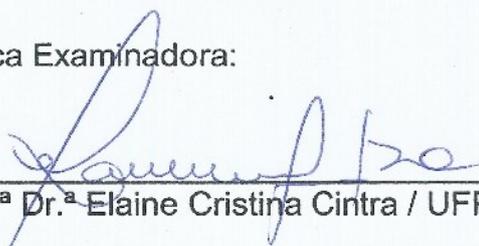
JORCILENE ALVES DO NASCIMENTO

**A MORTE NA POESIA DE JORGE WANDERLEY: LÍRICA E
FORMAS AUTOBIOGRÁFICAS**

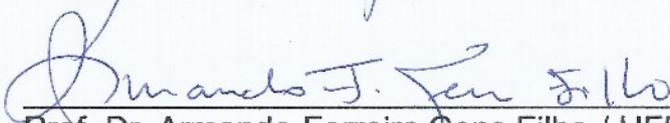
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmicos em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia,

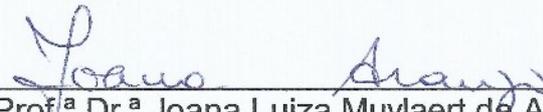
Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra / UFPB (Presidente)



Prof. Dr. Armando Ferreira Gens Filho / UFRJ



Prof.^a Dr.^a Joana Luiza Muylaert de Araújo / UFU

minha mãe,
Maria de Lourdes
às minhas avós,
Sebastiana e Anatalícia,
a todas as minhas
ancestrais femininas que aqui
não puderam chegar.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Elaine Cristina Cintra pela dedicação, seriedade e cuidado comigo e com a nossa pesquisa.

À professora Joana Muylaert por sempre alimentar o meu espírito de esperança e, claro, ter me apresentado à minha orientadora.

À Universidade Federal de Uberlândia, ao Instituto de Letras e Linguística e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. E, em particular, à Maiza Maria e ao Guilherme Gomes, secretários, pela atenção com as demandas da minha pesquisa.

À Márcia Cavendish Wanderley, esposa do poeta Jorge Wanderley, pela generosidade das respostas aos e-mails. E ao professor Leonardo Gandolfi por ter enviado a cópia da edição original de *Coração à parte* com tanta rapidez e cuidado.

Aos meus pais, à minha irmã e aos meus sobrinhos, que entenderam a minha ausência e a distância física.

À minha tia Sônia, ao meu tio Idari, à minha tia Celeste e à minha madrinha Cleide Maria.

Aos meus amigos, pela paciência e companheirismo. Agradeço à Wilma Salgado, à Magali Garcia, à Grace Mara, ao Marco Túlio, ao Edson Maria, à Márcia Luiza, à Claudia Regina, à Érica Rogéria, à Sandra Mara, ao Leandro Rosa e à Elizabeth Carvalho por me aguentarem, quando nem eu faria isto.

A todos os meus companheiros de jornada evolutiva da Casa Espírita União e Amor. E aos novos do Centro de Irradiação Espirituais São Lázaro, em especial, ao meu pai no santo Luiz Antônio e à mãe no santo Tânia Helena.

E a todos os meus alunos.

“A morte própria é, pois, inimaginável, e todas as vezes que tentamos [fazer dela uma ideia] podemos observar que, em rigor, permanecemos sempre como espectadores”. (FREUD, 2009, p. 19).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1 – PREFÁCIO.....	16
CAPÍTULO 2 – EPITÁFIOS: AUTOBIOGRAFIA E AUTORRETRATO.....	31
CAPÍTULO 3 – O ESPÓLIO: O TESTAMENTO E O INVENTÁRIO.....	53
CAPÍTULO 4 – POSFÁCIO.....	77
CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS.....	97

RESUMO

Entre os poetas dos anos de 1960 e 1990, Jorge Wanderley se tornou um nome esquecido, sendo lembrado apenas por suas traduções, textos críticos e pela carreira de professor de Literatura. No entanto, este pernambucano teve mais de sete obras poéticas publicadas e uma antologia póstuma organizada pela esposa, Márcia Wanderley. Apesar da produção poética consistente, seus poemas receberam apenas leituras críticas rápidas, o que aponta para a carência de olhares mais detidos. Esta pesquisa, então, aposta em uma leitura mais longa desse verzejador. Para tal, percebeu-se nas obras líricas do poeta a presença de um tema recorrente: a morte. Este fato se torna ainda mais peculiar ao ler a biografia do poeta, pois, como Manuel Bandeira, Wanderley tinha conhecimento desde cedo de um problema cardíaco sério, e viveu com essa informação até o segundo e último infarto em 1999. A pesquisa apontou para o fato de que é possível estabelecer uma relação entre o tema da morte presente em sua poesia com este dado de sua vida. Ademais, além da inserção de outros dados da biografia do poeta, materializa-se na poesia de Wanderley a reiteração desse assunto em formas autobiográficas. Isto porque em sua obra encontramos epitáfios, testamentos e inventários, o que nos levou a selecioná-los como o corpus do trabalho. Dessa maneira, a proposta foi tratar as questões autobiográficas na lírica, tomando as apropriações formais ligadas à morte na poética de Wanderley para entender como os dados autobiográficos, presentes de maneira ambígua, compõem uma ficcionalização do eu lírico. Nesse viés, esta pesquisa aproxima, de certa forma, o eu empírico do eu lírico nos poemas selecionados e, para essa tarefa, nos pautamos nos estudos sobre a autobiografia na lírica, principalmente os de Dominique Combe (2009) e os Paul De Man (2012). Isto se deu com o intuito de compreender a presença desses dois elementos nos textos, ao entender a autobiografia na lírica como uma possibilidade de leitura que não exclui o autor, mas que mantém uma relação ambígua e limiar entre ficção e realidade. Nesse sentido, o objetivo desta dissertação é analisar como tais formas poéticas constroem a representação do sujeito lírico e quais significados a morte assume em consonância com as teorias existentes sobre autobiografia e lírica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Jorge Wanderley; formas autobiográficas; eu lírico; morte.

ABSTRACT

Jorge Wanderley is a forgotten name among the poets of the 1960s and 1990s. He is remembered only for translations, critical texts and his career as Literature professor. However, he, who was born in Pernambuco, Brazil, had more than seven poetic books published and a posthumous anthology organized by his wife, Márcia Wanderley. Despite consistent poetic production, his poems received only brief critical readings, which points to the lack of a deeper analysis. Therefore, this research aims to offer an in-depth reading of the poet's work. A recurrent theme was noticed in Wanderley's lyrical production: death. It becomes even more peculiar in the poet's biography. Just like Manuel Bandeira, Wanderley knew very early that he had a serious heart problem and lived with it until his second and last heart attack in 1999. The research showed that it is possible to associate the death theme in his poetry to his heart condition. Besides other biographical data, Wanderley's poetry confirms this theme in autobiographical forms. In his work, epitaphs, wills and inventories were found and selected as a corpus for this research. The proposal was to analyse autobiographical issues in his lyrical work using formal appropriations related to death in Wanderley's poetry to understand how the ambiguous autobiographical data make up a fictionalization of his lyrical self. To a certain extent, this research brings the empirical self closer to the lyrical self in the selected poems. This work was based on the studies on autobiography in poetry, mainly of Dominique Combe (2009) and Paul De Man (2012). This was done in order to understand the presence of these two elements in the texts, by considering the autobiographical aspect of the poetry as a possible reading that does not exclude the author but maintains an ambiguous relationship and threshold between fiction and reality. In this sense, the purpose of this dissertation is to analyze how such poetic forms build the representation of the lyrical self and which meanings death assumes according to the existing theories on autobiography and poetry.

KEYWORDS: contemporary Brazilian poetry; Jorge Wanderley; autobiographical forms; lyrical self; death.

INTRODUÇÃO

O poeta da tradução e o poeta da morte

“O poeta da tradução”¹ – eis como o pernambucano Jorge Eduardo Figueiredo de Oliveira Wanderley, ou Jorge Wanderley, é melhor conhecido por seus pares. Isto é mais do que justificável, pois sua trajetória de tradutor começou aos 14 anos, idade em que Wanderley já lia em francês, espanhol, inglês, e, mais tarde, italiano. Durante sua vida, fez uma reconhecida e premiada carreira de tradutor de poesia, tendo publicado trabalhos importantes² como: *O cemitério marinho*, de Valéry (1974); *Vida nova/Vita Nuova* – Os poemas, de Dante Alighieri (1988) e a *Lírica*, do mesmo autor (1996); e *Sonetos* (1991) e *Rei Lear* (1992), de Shakespeare.

Ao falecer em 1999, deixou traduzidos os 25 melhores poemas de Bukowski, selecionados por ele e editados em 2003, assim como a tradução, com notas, do *Inferno* de Dante, publicado em 2004. Porém, com a morte prematura, não chegou a completar o seu projeto de traduzir toda a *Divina comédia*. Esta parte da obra, entretanto, rendeu-lhe postumamente o prêmio Jabuti de tradução neste ano.

Contudo, as atividades literárias do autor foram além destas. Em paralelo à obra de tradutor, Wanderley também publicou um livro de ensaios, *Arquivo/Ensaio* (1993), e textos diversos sobre crítica literária em livros e periódicos. E, principalmente, compôs uma obra poética instigante, estudada com bastante parcimônia até então, inserida em uma fase complexa da realidade nacional, o regime militar. É para esta parte de sua produção que este trabalho pretende se voltar, pois o estudo de seus textos poéticos mostra que, além de tradutor, Wanderley foi um poeta sensível ao seu tempo e que realizou experimentações formais na linguagem poética de maneira bastante inusitada.

¹ Esse epíteto foi apostado para Jorge Wanderley em notícia publicada para anunciar a morte do poeta na coluna Cultura & Lazer do *Diário do Grande ABC*. Disponível em: <http://www.dgabc.com.br/Noticia/364882/morre-jorge-wanderley-o-poeta-da-traducao>. Acesso em: 16 jul. 2017.

²A referência a esses e outros trabalhos do tradutor estão disponíveis no site: Poesia Traduzida no Brasil. Disponível em: <http://poesiatraduzida.com.br/jorge-wanderley/>. Acesso em 16 jul. 2017.

Jorge Wanderley nasceu em Recife em 21 de janeiro de 1938. Lá, seguiu a carreira do pai e do avô, formando-se em Medicina em 1962. Treze anos depois, também concluiu o curso de Letras em sua cidade natal. Foi para o Rio de Janeiro em 1976, onde fez mestrado³ e doutorado⁴ em Letras na Pontifícia Universidade Católica – PUC. Nesta universidade e na Universidade Federal Fluminense – UFF, foi professor de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura nos anos de 1980. Lecionou também essas mesmas disciplinas na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, onde trabalhou até 1999, quando veio a falecer.

Wanderley escreveu poesia desde os 16 anos e teve o seu primeiro livro, *Gesta e Outros Poemas*, publicado em 1960, pela editora O Gráfico Amador, em Pernambuco. Após 13 anos, o autor lançou outro livro de poemas, *Adiamentos*, apenas dois anos antes da polêmica antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, *26 Poetas Hoje*, na qual o poeta não está presente. No entanto, Jorge Wanderley, como conselheiro editorial, faz parte da conversa⁵ da revista *José*, em que a coletânea é o tema central. Esta entrevista-debate foi publicada em agosto de 1976. Também em outra antologia que se tornou bastante conhecida, organizada por Italo Moriconi (2001), *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, há um poema deste autor pernambucano.

Já no Rio de Janeiro, em 1979, Jorge Wanderley publicou *Coração à parte*, o qual foi escrito após o primeiro infarto, aos 41 anos. Depois vieram *A Foto Fatal* (1986); *Anjo Novo* (1987); *Manias de Agora* (1995) e *O Agente Infiltrado* (1999), o último livro publicado em vida, pois em 12 de dezembro de 1999, o poeta infartou em Recife, sua cidade natal, com 61 anos, onde se encontrava para

³ O título da dissertação defendida por Jorge Wanderley, sob a orientação de Luiz Costa Lima, foi o seguinte: *A tradução do poema [recurso eletrônico]: notas sobre a experiência da geração de 45 e dos concretos*. Disponível no site: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/index.php?codObra=0&codAcervo=186120&posicao_atual=482&posicao_maxima=738&tipo=bd&codBib=0&codMat=&flag=&desc=&titulo=Publica%E7%F5es%20On-Line&contador=0&parcial=&letra=T&lista=E. Acesso em 01 ago. 2017.

⁴ O título da tese defendida por Jorge Wanderley, sob a orientação de Silvano Santiago, foi: *A tradução do poema entre poetas do modernismo*: Bandeira, Guilherme de Almeida, Abgar Renault. Disponível no site: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/index.php?codObra=0&codAcervo=186792&posicao_atual=483&posicao_maxima=738&tipo=bd&codBib=0&codMat=&flag=&desc=&titulo=Publica%E7%F5es%20On-Line&contador=0&parcial=&letra=T&lista=E. Acesso em 01 ago. 2017.

⁵ A conversa foi publicada na edição n. 2 de agosto de 1976, além de Jorge Wanderley e Heloisa Buarque, estavam presentes os conselheiros: Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e os poetas: Geraldo Eduardo Carneiro, Eudoro Augusto e Ana Cristina Cesar.

lançar esta obra. Postumamente, a *Antologia Poética*,—organizada por sua mulher, a escritora, socióloga e poeta Márcia Cavendish Wanderley, é editada em 2001.

Nota-se, dessa forma, que a obra de Wanderley estende-se dos anos de 1960 a 1990, tanto na tradução e crítica de textos literários como na escrita poética. Na produção lírica propriamente dita, é importante destacar que, desde seus primeiros poemas, um tema apresenta-se como recorrente: a morte. O leitor de Wanderley irá se deparar com ela já na epígrafe do poema “Gesta”, em *Gesta e outros poemas*, presente na antologia de 2001, que faz referência a Lázaro, personagem bíblico ressuscitado pelo Cristo, “... este filho estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi encontrado. E começaram a banquetear-se.” (2001, p. 25). Além da epígrafe, ao longo dos poemas deste livro, a vida não aparece como duradoura; ela é pequena e marcada pelo tempo.

No Rio de Janeiro, o autor publica *Adiamentos*, em 1974. Nesta obra, o tema da morte se faz presente, como nos poemas abaixo:

“Louvar como quem morre, quem se entrega⁶” (WANDERLEY, 2001, p. 41).

“Não sabem que minha condenação estará pronta,
que terei escrito para o meu endereço a palavra morte
e que ela viajará repousada sobre o meu próprio sinete⁷” (idem, ibidem, p. 44).

“Não morrerei no mar nem nas alturas.
De ouvir me igualo a todos
que morro muitas mortes perfilhadas⁸”(idem, ibidem, p. 49).

Esses versos são alguns dos muitos na obra do pernambucano, nos quais a morte aparece ou toma conta do poema, às vezes, como uma intrusa, alguém que não se deseja; ou uma interlocutora de um ser que, ao olhar-se, não se vê, mas parece apenas vê-la. Quem lê os poemas do autor, dá-se à leitura deles, percebe, a contragosto, esta inevitável angústia humana trabalhada esteticamente nas rimas, nas figuras de linguagem, no rigor e na liberdade do

⁶ Poema “De um título de José Donoso”

⁷ Poema “Privilégios”

⁸ Poema “Penedia”

uso do verso livre. Ainda que seja um tabu, assunto inefável ou a mais terrível verdade; escapar da morte é uma atitude quase impossível na leitura deste médico doente. Nas suas palavras, somos levados, ao constata-la mais intimamente, a pensar no ser, na História, na sociedade, e, com certeza, em nós.

Wanderley sabia, ainda jovem, que tinha um problema cardíaco. Tal fato insere a questão autobiográfica no contexto deste tema em sua obra poética. Outros dados passíveis de verificação com a biografia do poeta são matizados ao longo dos poemas como o primeiro infarto, a má condição da saúde, o nome próprio e a atividade poética, por exemplo.

A relação entre a autobiografia na lírica na geração de Wanderley foi notada por Flora Süssekind (1985), que, em *Literatura e vida literária*, faz um balanço sobre as produções literárias brasileiras e destaca alguns pontos sobre a geração poética dos anos de 1970, momento em que Jorge Wanderley inicia sua produção lírica. Essa autora afirma que tal procedimento não era um simples uso com mera significação biográfica ou de intimidade, mas o “eu” transcenderia esse limite do ego, irradiando-se nos outros. Isto, de fato, revelaria um operador analítico de expressão de um sujeito imerso num contexto particular e histórico brasileiro muito conturbado, que, de certa forma, impunha a necessidade de uma asserção do eu, ora na reincidência de traços autobiográficos no poema, ora no uso de formas autobiográficas na poesia, tal como o diário e a carta poética. Portanto, tais expressões apresentavam diversas ambiguidades, incluindo as mencionadas anteriormente.

Nesse viés, compreende-se, então, o tema da morte em Jorge Wanderley como um procedimento imbricado em várias problematizações que vão além das perspectivas íntimas e pessoais do autor, apesar de isto ser um fator importante, mas que dialogam com um momento histórico e estético do país e suas expressões líricas. Para melhor abordar tais meandros da obra do autor, esta pesquisa se norteou por algumas perguntas: 1) Como Jorge Wanderley coteja o tema da morte em sua poesia e de que forma isto estabelece uma leitura de sua subjetividade e da vivência de seu tempo?; 2) Que formas autobiográficas relacionadas à morte podem ser encontradas na obra de Jorge Wanderley?; 3) Quais os significados que essas formas suscitam na interpretação dessa obra e

como isto se relaciona com a historicidade de sua poesia e com as escritas de si?.

A hipótese que aqui se levantou é que, ao trazer a morte em formas autobiográficas que remetem ao tema da morte, como o epitáfio, o testamento, o inventário, entre outros, e às questões metalinguísticas, como o prefácio e o posfácio, o poeta nos possibilita evidenciar traços do seu conceito de morte na poesia de seu tempo. Como também uma discussão com as tênues margens nas quais a poesia lírica se localiza, portando-se, em relação à autobiografia, sempre de maneira “indecidível”, termo usado por Paul de Man (2012) e que será mais bem explorado a seguir.

A morte na poesia brasileira: breve apresentação

A literatura pode ser um dos lugares de acolhimento mais seguro da morte. Esta temática é uma constante nas obras de arte em geral. Seja num quadro, num poema ou outra obra literária, a finitude sempre aparece como um elemento, por vezes até intruso, que afeta a própria obra e, de alguma forma, quem a lê. Ao passo que também expõe, ainda que ficcionalmente, o autor e a sua relação com um fato tão angustiante para o ser humano.

Tal revelação, sem necessariamente ter essa pretensão, faz emergir uma individualidade autoral e um tempo marcado por questões tanto individuais quanto coletivas. No entanto, a morte, apesar de marginalizada por uma visão imposta pela inerente dificuldade de se pensar sobre ela, parece sempre sobressair como um fenômeno universal, um tema recorrente, uma vez que ela foi e é um motivo de grandes preocupações e, claro, singulares representações estéticas.

Apesar de o cotidiano moderno ter se afastado do assunto, como mostra Benjamin no já antológico *O narrador*⁹, chegando mesmo a uma repulsa pelo assunto, a literatura não se absteve de abordar a questão, cumprindo sua missão de tornar visível aquilo que, por um motivo ou por outro, de alguma forma se

⁹ “Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos.” (BENJAMIM, 1994, p. 207).

encobre. No primeiro ensaio de *Sobre a Literatura*, Umberto Eco (2003) reconhece no discurso literário uma potência de ensinar o homem a compreender-se como ser que perece, sendo assim, a maior das funções da literatura seria exatamente a tarefa de educar para a morte.

Isto se daria no exercício da morte que vivenciamos no livro, pois cada obra que lemos, em seu final, tem-se que viver em arremate. Sendo a literatura mimese, ou seja, a representação do real mediada e redimensionada pela elaboração artística, Eco nos leva a pensar que a morte e a literatura andariam juntas, de mãos dadas, não somente nas referências temáticas, mas em organização estrutural, exercitando no homem a condição de finitude¹⁰.

No gênero lírico, a morte foi matéria de muitas obras importantes. Já no Barroco, a morte é representada nos sonetos de Gregório de Matos¹¹. Neles, a oposição entre a efemeridade e a eternidade manifesta-se como questões ligadas à vida e à morte, que se relacionavam pelas questões religiosas do período à vida carnal. No Arcadismo, por sua vez, o tema é tratado como um fato carregado de melancolia, para talvez chegar em sua potência na próxima estética literária.

Será especialmente no Romantismo que a presença da morte na poesia brasileira se realizará de forma mais latente. Segundo Alessandra Navarro Fernandes (2005), este período fez uso de imagens fúnebres e de valores vigentes do contexto histórico, da melancolia e da nostalgia, como forma de expor a sensibilidade dos poetas para o assunto e a aflição de ter uma identidade findada no falecimento. Neste sentido, como se sabe, destacaram-se na poesia brasileira romântica os poetas Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Gonçalves Dias e Fagundes Varela. Azevedo (1999), inclusive, salienta o tema no extenso poema *Lembranças de Morrer* e canta “Eu

¹⁰ “Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura.” (ECO, 2003, p. 21).

¹¹ “Nasce o Sol, e não dura mais que um dia, /Depois da Luz se segue a noite escura, /Em tristes sombras morre a formosura, / Em contínuas tristezas a alegria. Porém se acaba o Sol, por que nascia? / Se formosa a Luz é, por que não dura? / Como a beleza assim se transfigura? / Como o gosto da pena assim se fia? / Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza, / Na formosura não se dê constância, / E na alegria sinte-se tristeza. / Começa o mundo enfim pela ignorância, / E tem qualquer dos bens por natureza / A firmeza somente na inconstância”. (MATOS, 1998, p. 60)

deixo a vida como quem deixa o tédio” (AZEVEDO, 1999, p. 49). Também Varela (1983) se volta singularmente à morte, quando escreve *Cânticos de Calvário* dedicado ao filho morto.

Ao passarmos pelo Simbolismo, Cruz e Sousa destaca-se com sua visão de mundo em decomposição, em que a morte se relaciona com o abismo profundo: os sonhos, mortos; o belo, morto. Tal simbolista propõe no poema “Visão de morte¹²”, segundo Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2008), uma expressão deliberada de desespero ligada à decadência. Alegorizada como alguém implacável, tal tema aparece, nesta fase, igualmente, em autores como Da Costa e Silva, B. Lopes e Emiliano Pernetá.

Augusto dos Anjos, autor paraibano desta mesma época, com o uso de termos técnicos e a tendência ao pessimismo, apresenta o lado putrefato do desenlace. Em seus poemas sobre o tema, o cemitério é um espaço recorrente, em que imagens de corpos, humanos ou não, são propostas líricas de expô-lo. Ao passo que o cuidado com o verso segue o rigor de uma representação estética de singular cuidado e até mesmo beleza, nesse autor. A oposição se dá, então, ao trazer a morte adornada pelo trabalho poético. No entanto, a decomposição do corpo pela morte é destacada, por exemplo, no soneto *Ao meu pai morto*. Neste poema, Augusto dos Anjos afirma: “Podre meu Pai! A morte o olhar lhe vidra./Em seus lábios que os meus lábios osculam/Microrganismos fúnebres pululam/Numa fermentação gorda de cidra.” (ANJOS, 1994, p. 2). Logo, a putrefação é o que se ressalta.

Já no Modernismo, Manuel Bandeira traz a morte como uma musa, uma companheira de sua vida e poesia, uma vez que a obra dele nasce diante de fatos dramáticos do fim iminente como forma de ocupar um lugar vazio pela proximidade do desfecho iniludível, que sempre o acompanhou. Neste autor, o tema apresenta-se, conforme Davi Arrigucci Jr. (1990), de forma íntima e

¹² “Olhos voltados para mim e abertos/Os braços brancos, os nervosos braços, /Bens de espaços estranhos, dos espaços/Infinitos, intérminos, desertos... Do teu perfil os tímidos, incertos/Traços indefinidos, vagos traços, /Deixam, da luz nos ouros e nos aços,/ Outra luz de que os céus ficam cobertos./Deixam nos céus uma outra luz mortuária,/ Uma outra luz de lívidos martírios, /De agonias, de mágoa funerária.../E causas febre e horror, frio e delírios,/Ó Noiva do Sepulcro, solitária, /Branca e sinistra no clarão dos círios!” (SOUSA, 2002, p. 49)

humilde, enraizada no cotidiano, a revelar uma forma poética de aprender a morrer e de aceitar a morte. Talvez este seja o poeta de maior proximidade com Jorge Wanderley, no que tange à biografia. Ambos sabem cedo que a vida não será longa; aquele por problemas pulmonares; este, cardíacos. E ambos tornam a poesia o lugar ideal para registrar as angústias de estar diante de sua própria finitude.

Outro momento da literatura brasileira em que a morte se destacou como um mote importante fora na poesia marginal dos anos de 1970, período em que Jorge Wanderley iniciou, de fato, sua obra poética. O horror e a brutalidade do período da ditadura civil-militar no Brasil, fez com que os poetas tomassem o território da palavra para se expressarem e transgredirem de inúmeras formas. Sobre essa literatura ainda há muitos pontos em questão, como a sua própria existência e a sua forma de fazer poesia, como pontuado por Frederico Coelho (2013). E a morte aparece nos poemas como medo, como corpos violentados e sem vida, o que se pode verificar, por exemplo, em José Carlos Capinan, Antonio Carlos Secchin, João Carlos Pádua e Leila Miccolis.

Há ainda a mineira Henriqueta Lisboa e a paulista Hilda Hilst, que versaram sobre o assunto. A mineira traz a morte como sublimação, e trabalha símbolos, como flor, água e pedra para juntar dor e amor. A paulista usa máscaras para “festejar” a boa morte como forma de enfrentamento lírico diante dela, mostrá-la ao avesso, como afirma Oliveira (2010).

Embora a literatura abrigue a morte, represente-a esteticamente pela palavra, também proporciona ao poeta e a outros o espaço de liberdade de expressar, de modo que o medo não desaparece no texto. O temor igualmente paira sobre os sentidos que o poema ganha ao cruzar com o leitor e, muito antes, ao materializar-se na acolhedora folha branca. Em busca destas direções e consciente da complexidade da finitude humana, este trabalho pretende analisar os poemas de Wanderley que se dedicam a tematizar a morte, especialmente aqueles que o fazem a partir de formas autobiográficas, marcando seu poema de ambiguidade, irreverência e enfrentamentos diversos.

Além de revelar-se nos poemas como um tema, a morte também está inserida na obra de Wanderley pela apropriação dos gêneros textuais ligados a

esta questão, como o epitáfio, o testamento e o inventário, e outros mais metalinguísticos, como o prefácio e o posfácio. Desta forma, evidencia-se na poética do autor não apenas a temática, mas o resgate de formas poéticas nem sempre pesquisadas no âmbito da lírica.

Leitura e leitores de Jorge Wanderley

A escassa fortuna crítica sobre a obra poética do autor notou o tema em seus poemas. Um destes textos sobre a lírica do poeta pernambucano encontra-se na revista online *Logos* (2000), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Nela, Luiz Costa Lima homenageia o ex-orientando e colega de revista, ao afirmar que “todo poeta canta o amor e a morte, mas no seu último livro, *O agente infiltrado*, a morte torna-se um tema constante e toma quase todo o livro” (2000, p. 69). Costa Lima ainda pontua que ela seria “o verdadeiro agente infiltrado” (2000, p. 69) do último trabalho lírico do autor.

O também poeta Sebastião Uchôa Leite escreve uma pequena resenha sobre os livros de Wanderley, presente na antologia organizada pela esposa do amigo falecido. No texto, Uchôa (2001) destaca uma evolução em zigue-zague da obra com “explorações coloquiais-irônicas e acidentalmente críticas” até *A Casa Navega*. Também vislumbra um romantismo particular substituído por uma crítica do poético e da realidade em *Coração à parte* e *A Foto Fatal*, ao passo que vê um poeta antigo, em *Anjo Novo* e *Manias de Agora*, que dá lugar ao dramático de *O Agente Infiltrado* em enigmas metafóricos. Portanto, Leite acentua as mudanças de uma obra para outra para ressaltar as marcas de uma “complexa estrutura mental do poeta” dividido entre dramático e humorístico e de uma tradição literária ocidental. No entanto, são apenas apontamentos rápidos sem muitos detalhes.

Ainda na *Antologia Poética* de 2001, evidencia-se o prefácio escrito por João Alexandre Barbosa. Esse texto, também publicado na revista *Cult* em 2000, foi intitulado “Réquiem para Jorge Wanderley”. De forma emocionada, o crítico literário traz alguns dados da obra do homenageado, como também enfatiza a amizade e parceria entre os dois.

De início, Barbosa (2001) salienta a facilidade de Wanderley com a linguagem, pela qual faz emergir formas fixas e livres, lirismo pessoal, traço moderno ou modernista, a ironia e o coloquial. O autor revela ainda o uso do diálogo incessante como uma ficcional parceria, uma façanha para estabelecer um vínculo de afetividade, que traz para o leitor o tumulto da subjetividade presente, traço este que percorre todas as obras do autor resenhado.

Um ano depois da publicação da resenha, no *Jornal do Brasil*, em 2002, Sebastião Uchôa Leite escreve “Um réquiem em forma de antologia”. Neste texto, o poeta e crítico aponta a mistura do dramático e do irônico como traços estéticos na obra de Wanderley. Além disso, a personalidade em *O Agente Infiltrado* é exposta como “um jogo inter-referencial” (2002, p. 7), um jogo subjetivo repleto de interferências, como a morte, a “doença” estética ou a própria crítica.

Além destes autores, na revista *Poesia.net* de 2008, Carlos Machado apresenta rapidamente o poeta Jorge Wanderley e destaca o discurso elevado dos seus poemas, o que atribui talvez ao trabalho de tradutor. Também ressalta a desenvoltura com o verso livre, a sonoridade e fluência dos sonetos manejados nos poemas do autor pernambucano.

Desta forma, é possível notar a pouca leitura crítica da obra do poeta, pois há apenas textos rápidos que não intentam aprofundar nas entranhas da lírica de Jorge Wanderley. Entretanto, como Sebastião Uchôa e Luiz Costa Lima já mencionaram aqui, a morte é um agente, uma interferência a qual buscamos melhor compreender aqui como um guia.

Este trabalho, então, tem o objetivo de resgatar o olhar para a poesia de Jorge Wanderley, tendo em vista a presença da morte como elemento constante em sua obra. A partir da análise de poemas que façam remissão às formas autobiográficas ligadas à morte ou que tragam uma visão sobre ela, buscamos entender como tais formas poéticas constroem a representação do sujeito lírico.

O trabalho se justifica pelo fato de que a obra poética de Jorge Wanderley não obteve ainda um olhar mais detido pela crítica especializada. Isto porque sobre sua poesia, é possível encontrar apenas homenagens, pequenas resenhas, réquiems e prefácios. Também é interessante notar que esses textos

foram escritos, em sua maioria, pelos amigos pernambucanos do poeta: Sebastião Uchôa Leite, Luiz Costa Lima e João Alexandre Barbosa, porém, há uma ausência de abordagens críticas mais visíveis da época, destacando-se o fato de que tal poeta não foi inserido nas antologias de sua época nem nas posteriores à sua morte.

Eu lírico e autobiografia

A abordagem metodológica aqui proposta transita entre as teorias que analisam as relações entre o eu lírico e o eu autobiográfico, e as discussões sobre as formas autobiográficas na literatura em geral.—Ousa-se, então, aproximar poeta e eu lírico como uma referencialidade que pode acontecer no poema, o que não significa tomar um como outro ou apenas negar esta possibilidade. Tal audácia, em plena contemporaneidade, não ecoa absurda, pois vários autores já questionam o primado da despersonalização absoluta impressa por alguns críticos nos estudos da lírica do século XX. Dominique Combe, em seu renomado artigo “*A referência desdobrada: um sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*”, pontua que “O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiográfico como sujeito da enunciação e do enunciado” (2009/2010, p. 120). Ou seja, parece limitante, na lírica, estabelecer uma oposição entre tais categorias. Essa dicotomia impõe a impossibilidade de referencialidade entre elas, o que resulta na anulação do versejador, ao passo que apenas o sujeito deliberadamente autobiográfico configuraria tal oposição ao alicerçar-se na intenção de ser ele o próprio poeta.

De modo mais explicativo, segundo Combe, sujeito lírico e sujeito empírico estão mais próximos do que o sujeito ficcional e autobiográfico, uma vez que este pretende identificar-se com o autor. Ao passo que o lírico não tem necessariamente esta intenção, ele tem liberdade para ser ficcional ou autobiográfico. Aproximar, então, os sujeitos lírico e empírico permitiria extrapolar os limites dos gêneros e das críticas literárias do eu, as quais os afastaram, e tecer um olhar não autobiográfico como representação real de um autor, ou seja, como “uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre [...] como o alinhamento entre dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que

eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua” (p. 2), como afirma Paul De Man, em “Autobiografia como Des-figuração”. Assim, distanciar o autor numa obra lírica na qual ele deixa marcas de sua presença é excluí-lo. Tal ação deixaria o poeta fora de seu próprio texto, como uma alteridade que se tornou objetiva no poema ao se materializar a subjetividade dos sentimentos, emoções e experiências. Além disso, tal postura limitaria a leitura, pois restringiria a compreensão das informações biográficas manejadas no texto sem espaço para as possíveis razões de sua materialização.

Neste caminho, Käte Hamburger, antes dos autores mencionados acima, defendia em *A Lógica da Criação Literária*, o polo subjetivo ligado ao objetivo, ou seja, o eu e o poeta estariam juntos como sendo a essência da poesia. A natureza do eu lírico não permite, segundo ela, a possibilidade de oposição entre sujeito da enunciação e o eu poético. Para Hamburger, “isso não significa outra coisa senão que não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito de enunciação lírico do poeta” (2007, p. 196).

Deste modo, seria autorizado tomar o poeta como eu lírico, experimentá-lo desta forma, a partir da intenção expressa na criação literária, ou seja, no poema, de ser assim compreendido ou referenciado, cômico da ficcionalidade existente. E não apenas como um fruto da mente, como atribuem T.S. Eliot (1989), em “Tradição e Talento Individual ou da imaginação” e Hugo Friedrich (1989), em *Estrutura da Lírica Moderna*, ao negarem ou rebaixarem essa possibilidade ou presença.

Com as teorias da lírica moderna, tomou-se a força da expressão lírica como o distanciamento do eu do poema, criou-se para o lugar do sentimento, uma interioridade neutra e colocou-se, na linguagem, a intenção e o choque do leitor. Com essas características, Friedrich (1991) vê em poetas como Baudelaire um distanciamento do eu, uma despersonalização.

Segundo este autor, uma fratura entre unidade poética e pessoa empírica acontece. O sofrimento, as lágrimas já não são mais do poeta, mas de uma coletividade imersa na modernidade. Logo, “a poesia apresentou-se como a

linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma” (idem, p. 20).

Nesta mesma corrente, Michel Collot (2004) pontua que “o sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro” (p. 167). Quem expressa, de acordo com este autor, é apenas um corpo, que precisa perder o controle sobre si para se projetar ao exterior. Ou seja, para estar capacitado para falar, dar voz a materialidade das palavras e das coisas, é necessário anular-se. Diante disto, Collot (2004) defende “o sujeito lírico fora de si”, pois o eu lírico moderno se desloca para objetos ou para a palavra, mas não se volta para a própria subjetividade. Logo, o eu lírico não evidenciaria o poeta.

Tanto Collot (2004) quanto Friedrich (1991) e Eliot (1989) empreenderam forças para colocar a poesia moderna em um patamar de objetividade, em um lugar oposto ao imperialismo do eu do Romantismo, que exaltava inteiramente o sujeito e entendia o eu lírico como instrumento sonoro das sensações, sentimentos e ideias. Segundo Eliot (1989), para ser tomada como arte e ciência, a lírica precisava ser despersonalizada, de modo a ser fruto da mente que “cataboliza¹³” autor, emoções e sentimentos. Destes três, obter-se-ia a fuga da personalidade, uma vez eliminado qualquer traço do sujeito. Já, para Friedrich (1991), a poesia não deveria permitir conhecer o autor, pois teria que abandonar qualquer relação com ele para apresentar apenas o social. Assim, o poeta abandonar-se-ia e dele nenhuma expressão biográfica seria encontrada no poema.

Dessa forma, as questões da lírica e suas relações com a autobiografia são permeadas de diversos posicionamentos. No entanto, não seguimos o caminho da negação, nem cometemos o desatino de aproximar ao limite o eu empírico e o eu lírico. Partiremos do pressuposto afirmado por Paul De Man de que “a vida produz autobiografia” (2012, p. 2) e de que a morte é um tema universal, o qual pode impulsionar uma representação que não está censurada para utilizar dados verificáveis na lírica, para empreender uma leitura que considera a presença do

¹³ Termo utilizado por Eliot (1989).

autor não como expressão de polaridade. Para este autor, ficção e autobiografia são elementos que são processados simultaneamente, logo, “indecidíveis¹⁴”.

Nesse contexto, portanto, a análise de um autor que se apropria recorrentemente de formas textuais do eu é possível. Assim, seguimos a perspectiva crítica de De Man, na qual compreende-se como sendo significativa a leitura de uma poesia que se apresenta intimista e autobiográfica como possibilidade de vislumbrar uma natureza lírica genuína e uma expressão não apenas social, mas de uma individualidade que convive com a possibilidade da morte e que busca se evidenciar na poesia. Além de refletir a partir de si, ainda que de modo ficcional, um tema comum a todos os seres humanos.

A morte nos discursos autobiográficos em Wanderley

Para além desta introdução e rápida fundamentação teórica, têm-se, a princípio, a proposta de quatro capítulos. No primeiro, por meio da análise do poema “Prefácio”, faremos um rápido percurso pelas questões principais deste trabalho. No segundo capítulo, apresentaremos o gênero textual “epitáfio”, bastante significativo na obra do autor, com suas peculiaridades formais e temáticas. Neste capítulo, serão analisados os poemas “Epitáfios, a escolher”; “E a Verdade, sobre os Epitáfios, ou Epitáfios (Versão Coxia)” - *Coração à parte* (1979); e “Epitáfio” - *Manias de agora* (1995), para demonstrar como o autorretrato e autobiografia são formas que darão à iminência da morte um sentido bastante relevante na obra do autor.

No terceiro capítulo, analisaremos aquilo que chamamos dentro da autobiografia de *discursos jurídicos*. De início, exporemos o gênero testamento e passaremos, na sequência, para a leitura do poema “Coisas de testamento” - *Adiamento* (1974). Logo após, apresentaremos o gênero inventário e começaremos a análise do poema “Inventário” - *Mesa/musa* (1980). Neles o uso

¹⁴ Esse termo também foi utilizado por Derrida ao explicar que a interpretação desconstrutivista não significa o mero relativismo, mas a competição de duas possibilidades bem determinadas pelos contextos em que se deverá resolver o conflito. Ao passo que De Man, embora seja da mesma linha teórica, utiliza *indecidível* para pontuar a impossibilidade de limitar o texto apenas ao autobiográfico.

do futuro, a relação com o contexto histórico vivido e a metalinguagem são alguns dos principais aspectos evidenciados.

O quarto e último capítulo destina-se ao poema “Posfácio” presente na obra *Coração à parte* (1979), que assumirá o papel de conclusão deste trabalho. Ainda que prefácio e posfácio sejam formas textuais mais editoriais e não autobiográficas propriamente ditas, aqui assumem o lugar de introdução e conclusão do assunto, pois elas foram relevantes uma vez que em ambos os poemas “Prefácio” e “Posfácio” notam-se questões que foram discutidas nos poemas escolhidos para este trabalho.

É necessário ressaltar que a divisão aqui é meramente didática, uma vez que os poemas excedem as categorizações. Também é importante destacar a existência de vários outros poemas de Wanderley que versam sobre o tema da morte e que deverão ser investigadas em trabalhos futuros, pois nesta dissertação, que demanda pouco tempo de execução, restringimo-nos aos mencionados acima.

Capítulo 1 – PREFÁCIO

Para analisar as hipóteses enunciadas no trabalho, propomos a leitura do poema “Prefácio”, publicado no livro *Coração à parte*, de 1979, e presente em sua reedição em 2017. “Prefácio” também pode ser encontrado em *A Foto Fatal*, de 1986, uma vez que a edição é uma reunião de livros na qual constam, além do volume homônimo publicado inicialmente em 1979, *Coração à parte*, *Mesa/Musa* (1980-5) e *A Casa Navega* (1975).

“Prefácio” destaca-se por ser um poema que abarca a principal questão aventada nessa pesquisa: a ambiguidade do gênero autobiográfico na lírica. Desde o título até o final do poema, há a intenção reiterada de inscrever à obra um prefácio que introduza temas e procedimentos que não somente se encontram no livro, mas também estão presentes de maneira significativa em outros textos do autor. Vale inicialmente lermos o poema para que possamos introduzir a reflexão que propomos:

Num quarto em que a fumaça do cachimbo gera
 uma atmosfera quase sólida, eu,
 Jorge Eduardo Wanderley, de quarenta e um anos
 de idade e recém-saído de uma hospitalização
 que adiou não sei por quanto tempo minha
 permanência neste antigamente chamado vale de
 lágrimas (designação talvez nem tão
 estúpida), dou por encerrado este livro de poemas
 que é o quinto ou sexto (há umas misturas
 entre eles) de minha obrinha e que vai, como
 já afirmei certa vez, seguir provavelmente
 o destino dos demais: ficar sem editor.

Ora muito bem. Até aí o improvável leitor não terá
 encontrado motivo que justifique a existência
 dessas linhas e o Autor, por seu turno, sem
 nenhum reboço confessará que costuma recomendar
 leituras outras, as mais diversas: desde os
 clássicos, com suas línguas mortas, até o
 mais descabelado dos vanguardistas com suas
 línguas plurissignificantes e provocadoras; em
 qualquer das duas hipóteses, o emprego do tempo
 do leitor será menos injustificável e o Autor
 ficará mais à vontade, pois que envolto apenas
 nos fumos de seu cachimbo e prestes a concluir
 esta que podemos chamar de audaciosa
 introdução; mas também, vamos e venhamos,
 livro que não tem introdução não vale nem um
 figo podre, pelo que prosseguimos.

Fica então estabelecido, e entendido, caro leitor,
 Que, quanto a você só há, em prosseguindo
 na leitura, tempo a perder; e prevê que para
 mim logo vai se tornar cansativa minha
 trôpega datilografia, pois que meus dedos
 ignoram ou fingem ignorar, com sábia
 visão de mundo, os interesses que levam
 o meu pobre espírito a divertir-se às custas
 de outrem. Assim pois concordes, passaremos
 à etapa subsequente de nosso estranho
 relacionamento: eu, ao encerramento do
 meu prefácio, que uma vez concluso eleva e
 dignifica minha obra, alçando-a como dizia o
 velho Quijote, aos “venidores siglos”; a você cabe
 o encerramento da leitura do supramencionado
 prefácio, ou, será passo mais largo, mais
 Gulliveriano, o encerramento sumário da
 leitura do livro todo, algo que sobre ser sábio
 vem ainda a ser prático. Esta segunda, é a
 opção que recomendo. Caso haja qualquer incidência
 sobre a primeira, fica desde já o Autor
 isento de qualquer culpa ou responsabilidade,
 pois que o inútil de conta e
 contra o Fútil acautelou a quantos pôde.

Com minhas saudações, retorno ao
 cachimbo que originou este fumaceiro.

Passar bem.

Jorge Wanderley

(WANDERLEY, 2017, p. 1-2).

Já no início do poema, deparamo-nos com a inserção de dados autobiográficos, o que faz ressoar em todo o texto a sombra da ambiguidade, pois o eu lírico e o eu empírico são embaralhados, embora o terreno seja de base ficcional. Isto porque, na primeira estrofe, nota-se uma apresentação de quem escreve o texto por meio do nome civil, *Jorge Eduardo Wanderley*. Além disso, expõe-se também a condição de recém-hospitalizado por problemas cardíacos, como a orelha do livro da edição de 2017 esclarece:

Em *Coração à parte*, o autor ensaia, com auto-ironia, versos que combinam memórias literárias e familiares; tudo isso fruto de uma temporada hospitalar por conta de um infarto, tema que, de forma performática e bem-humorada, atravessa o livro. (WANDERLEY, 2017, Orelha do livro).

Na segunda estrofe, o tempo do poeta e do leitor é exposto retoricamente, por meio do uso da interlocução entre estes em tom aparentemente sincero. Tal aspecto é um recurso caro às escritas de si. Percebe-se isso já no início da estrofe ao afirmar:

qualquer das duas hipóteses, **o emprego do tempo do leitor será menos injustificável e o Autor ficará mais à vontade**, pois que envolto apenas nos fumos de seu cachimbo e prestes a concluir
(WANDERLEY, 2017, p. 1-2).

Nessa parte, o autor se dedica a expor mais detidamente uma desqualificação da obra prefaciada e a confissão de que não a indica para a leitura, mas prefere, para isso, os textos clássicos e até os vanguardistas. Concomitante a esse rebaixamento da obra, apresenta-se o trabalho do autor, como o eu lírico o define, um escritor envolvido nos fumos do cachimbo, imagem que recuperaremos mais tarde como importante para a interpretação do poema.

Na terceira estrofe, retoma-se a questão da escrita, agora já cansativa, reiterando que a leitura da obra é perda de tempo do leitor. Ainda que manifeste um prazer e um estranhamento ao escrever o presente texto, pontua-se igualmente que o prefácio, que já caminha para o encerramento, dignificaria a obra, pois, se um livro merece este texto inicial faz-se pronto para ser alçado “aos séculos futuros”, segundo o autor, em analogia ao velho *Quijote* de Cervantes Saavedra.

Além disso, ao final da terceira estrofe, há novamente a interlocução com o leitor, concedendo-lhe duas possibilidades: ler apenas o prefácio ou a obra toda. Contudo, se a opção for ler o todo, o que é posto como mais aconselhável, o autor expressa que não tem nisso nenhuma responsabilidade. Logo, muda-se o tom, pois, antes, ler era perda de tempo, agora, é um passo largo e gulliveriano. Aqui a comparação dá-se com a obra *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, e remete à ousadia e à busca de Lemuel Gulliver por explicações, pois o personagem não se contentava com ideias superficiais ou tradicionais. Assim, o leitor de “Prefácio”, ao empreender a leitura do texto todo, manifestaria autonomia ou descontentamento.

Na quarta estrofe, marcada por somente dois versos, há uma saudação formal de despedida ao leitor, expressando a retomada da ação de continuar imerso na fumaça do cachimbo, situação que supostamente aconteceu paralelamente à escrita e foi exposta em quase todo o poema. Na quinta estrofe, uma despedida levemente irônica em um único verso, “passar bem”, é o caminhar para a finalização do poema. E por fim, a última estrofe fecha a despedida com a assinatura, agora o nome na forma como aparece nos livros do autor, *Jorge Wanderley*.

No que tange à estrutura, “Prefácio” compõe-se de 56 versos divididos em seis estrofes em números de versos desproporcionais. Da mesma forma, os versos não apresentam uma métrica regular e vão de 16 sílabas (no verso 16) a três sílabas (no verso 3). Além disso, embora seja um poema relativamente extenso, é organizado em apenas oito períodos.

Toda esta organização parece, a princípio, não prezar pelos recursos poéticos tradicionais. No entanto, um procedimento caro a Jorge Wanderley é exposto: a metalinguagem. Ela é a grande condutora do poema, não somente pela filiação do texto ao discurso editorial, mas também por relacionar as citações a outras obras, bem como explicar o próprio poema. Para isso, os esclarecimentos estendem-se pelos oito períodos longos, nos quais os parênteses, os dois-pontos e os apostos auxiliam na coesão do texto. Isto pressupõe a imitação da voz de crítico literário, que o poeta, de fato, era.

Ademais, toda essa organização sintática aproxima o poema da prosa e até expõe certa narratividade em que espaço, tempo e ações sequenciais são destacadas. No entanto, ao escutar o texto em suas nuances sintáticas e rítmicas, encontraremos, em quase todo o poema, o *enjambement*. Tal recurso aparece nos últimos versos das quatro primeiras estrofes, assim como nas últimas estrofes. O *enjambement*, conforme o ensaio de Giorgio Agamben (1999) intitulado “Ideia da Prosa”, é um traço distintivo do texto poético e condição necessária para a versificação. Assim,

O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça a figura de prosa, mas com um gesto que atesta sua versatilidade. (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Dessa forma, a quebra do nexa sintático marcaria o gênero lírico, especialmente pela presença do *enjambement*. No poema “Prefácio”, o recurso atesta o embaralhamento dos gêneros, ou seja, o autor apropria-se da forma prosaica do prefácio e insere dados autobiográficos, mas modula seu texto a partir de procedimentos da lírica, como o trabalho sonoro do texto. Este é um dos pontos em que a lírica se destaca de outros gêneros, ou seja, em sua prosódia.

A propósito disso, em “Prefácio”, além da versificação, encontramos outros recursos sonoros típicos do gênero lírico, como as rimas. Na primeira estrofe, por exemplo, há a ocorrência de rima consoante interna interversal, como em: **gera/atmosfera; minha/obrinha; vamos/venhamos; estabelecido/entendido; e relacionamento/encerramento**. Além dessas, há a rima interna interversal incompleta vocálica (**atmosfera/quarenta**) na primeira estrofe. Ao longo do poema, há também as rimas intraversicais toantes (**perder/prevê-se e dignifica/minha**) e a rima interna interversal toante (**sumário/sábio/prático**). Além disso, o ritmo se faz presente pelas aliterações em “o **destino dos demais**”, no verso 12; “**vamos e venhamos**”, no verso 26; “**leitura do livro**”, no verso 46; e pelo poliptoto em “ignorar” na forma flexionada e no infinitivo “**Ignoram** ou fingem **ignorar**”, no verso 34.

Embora sejam as figuras de repetição um recurso recorrente e significativo do gênero lírico, neste poema elas pouco aparecem, o que reforça, uma vez mais, o tom prosaico da forma textual e a intenção de não enquadramento dentro de um critério específico, mas sim o embaralhamento significativo e perfeitamente possível dos gêneros. Esta afirmação apoia-se nos estudos de Gérard Genette (2009), presentes no livro *Paratextos Editoriais*, no qual o estudioso pontua a possibilidade aqui sugerida, ao dizer que a forma poética ou o tom narrativo são maneiras possíveis de encontrar o prefácio.

Segundo este autor, *prefácio*¹⁵ “é toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar)” e “consiste em um discurso produzido a propósito do texto que

¹⁵ É necessário ressaltar que aqui a abordagem do paratexto é voltada para a lírica e para questões importantes ao trabalho. Em outras palavras, deseja-se salientar que o estudo de teórico francês vai muito além dos pontos aqui levantados, mas que nos deteremos apenas naquilo que se relaciona ao poema “Prefácio” propriamente dito.

segue ou que antecede” (idem, p. 145), e que, pode estar fora ou dentro do texto. Logo, tal forma não tem um limite rigoroso. Além de ser chamado por uma infinidade de nomes, dentre eles o utilizado pelo poeta: “introdução”, nos versos 26 e 27.

“Prefácio” traz também a preocupação com o fato de que a obra possa ficar sem editor, o que representa outra semelhança com a forma definida por Genette. Isto porque, segundo este teórico, o prefácio tem uma historicidade, ou seja, está ligado à existência do livro impresso e pode apresentar nuances de modéstia sincera ou fingida, além de modernamente aparecer com o uso da primeira pessoa.

Destas características que o poema de Wanderley contempla, pode-se perceber que toda a primeira estrofe pretende apresentar as sutilezas do tempo da escrita (após um infarto e a idade) e o nome; por outro lado, as considerações sobre a obra são informações que convergem para uma sinceridade supostamente pretendida no texto lírico. No entanto, elas revelam apenas o fingimento tão caro ao gênero literário e à própria lírica, e o quanto uma manipulação elaborada de dados pode provocar uma penumbra, que provoca a ilusão de uma escrita autobiográfica.

Outrossim, “Prefácio” apresenta temas que, de acordo com Genette, são característicos do gênero paratextual como: as circunstâncias de escrita, como nas referências ao ato de datilografar em “cansativa minha trôpega datilografia” no verso 33; a ordem da leitura, ou seja, uma leitura de partes ou integral, como parece em “leitura do supramencionado prefácio” nos versos 43 e 44 e “leitura do livro todo” no verso 46. No entanto, tais informações são estratégias com a finalidade de marcar que o tempo da escrita do prefácio é supostamente ulterior à escrita do livro. Assim, o poema “Prefácio” é um prefácio, uma introdução e, como toda introdução, supostamente teria sido escrita depois do livro e tem a função de resumi-lo. É isto o que, neste poema, a ficcionalização dos fatos tenta provar pela temporalidade.

Além disso, a função de um prefácio relaciona-se ao lugar em que ele se encontra na obra, ou seja, se a leitura será no início ou após a obra que ele apresenta. O lugar inicial do prefácio traria uma função persuasiva que se dirige

diretamente ao leitor e tem a finalidade de alcançá-lo. A forma textual liminar, segundo Genette, objetiva afetar tanto o processo de entendimento da obra e do paratexto, como também revelar a necessidade de leitura global do livro para entendimento das partes, e, claro, do todo.

Essas são nitidamente as preocupações do eu lírico do “Prefácio” de Jorge Wanderley, mesmo que nem sempre explicitadas. Ainda que indique outras obras clássicas ou até vanguardistas, na verdade, ele tem o intuito de convencer seu leitor a ler o livro. Segundo Genette, o autor tem sempre em mente o tipo de leitor que se interessará por sua obra e, claro, qual a leitura pretende conduzir pelo texto liminar, ainda que, no poema, o tome como “improvável”.

É possível, assim, verificar o quanto “Prefácio” é uma apropriação e um embaralhado de duas possibilidades: a editorial e a poética. Todos os recursos expostos e característicos são peculiares, no entanto, não são predominantes o bastante para tendermos a uma forma apenas, e o que se manifesta mais uma vez é a singularidade do versejar de Jorge Wanderley, o que será mais bem demonstrado nos capítulos posteriores.

Em virtude de se apresentar como um texto liminar, “Prefácio” evidencia um paradoxo, pois, apesar de este tipo de texto em geral ser o momento de introdução da obra, o poema aponta para o encerramento da escrita do livro, como se percebe em três versos do poema:

v. 39: relacionamento: eu, ao **encerramento** do
 v. 43: o **encerramento** da leitura do supramencionado
 v. 46: Gulliveriano, o **encerramento** sumário da
 (WANDERLEY, 1979, p. 2).

Isto se confirma em outros versos, nos quais aparecem os vocábulos “encerrado” e “concluso”:

v. 8: estúpida), dou por **encerrado** este livro de poemas
 v. 40: meu prefácio, que uma vez **concluso** eleva e
 (WANDERLEY, 1979, p. 2).

Ambas as escolhas léxicas verticalizam-se para a ideia de finalização da obra, da leitura e do próprio poema. Ao passo que também, ao longo do poema,

há a asserção e reiteração de que o texto é uma *introdução* por uma espécie de anadiplose pela repetição desta palavra:

v. 26: **introdução**; mas também, vamos e venhamos,
v. 27: livro que não tem **introdução** não vale nem um
(WANDERLEY, 1979, p. 2).

Além disso, na sequência do poema, “prefácio” é o vocábulo retomado:

v. 40: meu **prefácio**, que uma vez concluso eleva e
v. 44: **prefácio**, ou, será passo mais largo, mais
(WANDERLEY, 1979, p. 2).

Tal recorrência reforça o paradoxo presente. Entretanto, essas presenças apenas reiteram o caráter limiar da forma textual de situar entre duas possibilidades, a de introduzir e a de concluir.

Outra contradição acontece entre a segunda e a terceira estrofe. Na segunda, afirma-se que o leitor não encontrará motivos para a existência das linhas escritas e o eu poético confessa recomendar leituras outras, como vemos mais especificamente nos versos:

Ora muito bem. Até aí o improvável leitor não terá
encontrado motivo que justifique a existência
dessas linhas e o Autor, por seu turno, sem
nenhum rebuço confessará que costuma recomendar
leituras outras, as mais diversas: desde os
(WANDERLEY, 1979, p. 1).

Portanto, conclui-se antecipadamente que a leitura desse livro é perda de tempo e algo injustificável. Além disso, no início da terceira estrofe, novamente se assevera que a continuação da leitura é tempo perdido:

Que, quanto a você só há, em prosseguindo
na leitura, tempo a perder; e prevê que para
(WANDERLEY, 1979, p. 2).

Entretanto, depois de duas negativas, o autor afirma que recomenda a leitura do livro todo, não só do prefácio:

leitura do livro todo, algo que sobre ser sábio
vem ainda a ser prático. Esta segunda, é a
opção que recomendo. Caso haja qualquer incidência
(WANDERLEY, 1979, p. 2).

Desse modo, outro paradoxo se instaura no poema. Em suma, o que prevalecerá é a vontade de ter a obra lida, em que o jogo com as palavras, e conseqüentemente das ideias, é um recurso singular da escrita.

Outra questão já apontada aqui merece um olhar mais detido: a presença da interlocução, que pode ser notada por meio do vocativo “caro leitor” no verso 29, em que o leitor é chamado em “Prefácio”. Em contrapartida, as intenções, para além de funcionais, são retóricas, no que tange ao desejo de chamar a atenção do leitor e cativá-lo a ler a obra poética, pois inicialmente se usa “improvável leitor” no verso 13, “o emprego do tempo do leitor” no verso 22, e “você”.

A sedução das palavras, ainda que pareça velada pelas contradições, se faz presente, e a preocupação com o tempo do leitor, a saudação e a despedida ao final são, na verdade, manifestações de um cuidado e de uma intimidade pressupostos. Estes recursos se elevam, quando o leitor é chamado por “você”. Analogamente, a proximidade também se expressa em quem fala, pois de início usa-se “Jorge Eduardo Wanderley” no verso 3, “eu” nos versos 2 e 39, “o autor” nos versos 15, 22 e 49 e, por fim, “Jorge Wanderley” no verso 56. Embora, a voz oscile entre autor empírico e eu poético, ao final, chega-se textualmente ao poeta, aquele eu ficcionalizado pela palavra, por meio de sua assinatura fantasia, ou seja, quem lê fica com uma impressão de intimidade estabelecida, e a retribuição de tal afeto é a leitura. Logo, o eu empírico desloca-se para o eu ficcional, o autor literário, o que expõe o jogo de ficcionalização no poema, e pêndulo oscilante entre um eu e ficção.

O desejo de proximidade igualmente se manifesta no tom coloquial. Na segunda estrofe, o poliptoto (“vamos e venhamos”) e a metáfora do livro sem prefácio, “nem um figo podre”, nos versos a seguir dão ao leitor um espaço de participação e mais fácil compreensão do exposto.

introdução; mas também, *vamos e venhamos*,
**livro que não tem introdução não vale nem um
figo podre**, pelo que prosseguimos. (WANDERLEY, 1979, p. 2).

O traço de coloquialismo e a metáfora ressaltam escolhas capazes de garantir ao poema um tom íntimo. Ao passo que expõe, por sua vez, um artifício, para além de demonstrar uma preocupação com a leitura.

Nesse caminho ainda, “Prefácio” traz, como dito anteriormente, elementos que denotam um caráter autobiográfico. Há um desejo expresso na linguagem de aproximar o eu lírico do autor empírico. Como já apontado, nele aparecem: a primeira pessoa, o nome civil (verso 3), a idade correspondente do autor (verso 3), a data da publicação do livro (verso 9), o dado da hospitalização por um infarto (verso 4) que, como dito anteriormente, realmente aconteceu naquele ano (e é retomado em quase todo o livro), a palavra *autor* com inicial maiúscula (versos 15, 22 e 49) e a assinatura (verso 56). Logo, é clara a utilização de dados biográficos.

No entanto, tais dados são apenas manipulações de informações, as quais, segundo Lejeune (2008), na obra *Pacto Autobiográfico*, são um suposto “compromisso explícito do autor, um ‘pacto’ de veracidade proposto ao leitor, na maior parte das vezes em um texto liminar” (aspas do autor, p. 223). Entretanto, o nome do autor é uma peculiaridade interessante dentro do universo do poema. Segundo Gerard Genette (2009), “o nome não é mais uma simples declinação de identidade (‘o autor se chama fulano’), mas o meio de colocar a serviço do livro uma identidade, ou melhor, uma ‘personalidade’”. (GENETTE, 2009, p. 41). Além de ser, de acordo com esse teórico, uma manifestação de paternidade e responsabilidade jurídica em relação à obra.

Assim, ao encontrarmos tanto o nome civil como a assinatura em “Prefácio”, *Jorge Wanderley*, deparamo-nos com uma relação de identidade por meio de elementos constitutivos do poema que convergem para o poeta-autor empírico. O nome não é um dado exterior ao texto, nem é reconhecido por associação, é parte do poema e é retomado ao longo do texto. Consoante à “resposta” ampliada de Foucault (2002) em “O que é o autor?” ao texto “A morte do Autor” de Barthes (1988), ainda que a presença do nome também expresse uma vaidade, uma vontade de reivindicar uma autoria ou mesmo um apego ao nome próprio; ele não é o indivíduo real, mas remete a um tipo de discurso específico em que a autoria faz parte do estatuto.

Quem diz não é o autor, mas um sujeito apenas conhecido e sustentado dentro da enunciação. Portanto, o nome próprio teria o poder de fazer uma remissão a uma pessoa real. Tal fato, na poesia, aproximaria o eu lírico do eu empírico; o sujeito que fala é também de quem se fala. Logo, há uma articulação entre as identificações que fatalmente convertem para a primeira pessoa em seu nome próprio. Contudo, essas forças levariam à concretização do que Philippe Lejeune (2008) chama de “Pacto Autobiográfico”, o que significa que as informações biográficas levantadas em “Prefácio” e a assinatura têm a intenção de manifestar traços para que o leitor os reconheça como sendo verdadeiros na leitura, ou seja, “o nome cria uma impressão de intimidade e profundidade” (LEJEUNE, 2008, p. 189) e a primeira pessoa, “um expediente para levar o leitor a acreditar no resto do texto” (idem, p.191).

Assim, toda essa elaboração, no fundo, revela a ficcionalização da instância do eu lírico. Isto é, os dados, as palavras funcionam graças à “crença ingênua num contato ou relação direta entre palavras e referentes” (RIFFATERRE, 1984, p. 100), consoante ao proposto por Michael Riffaterre (1984) em “Ilusão referencial”, pois haverá apenas uma ilusão de realidade, característica da literatura e dos signos linguísticos.

Neste sentido, tais elementos biográficos apenas garantem uma forma de leitura da obra, um “modo de leitura”, conforme Lejeune (2008, p, 46). Ademais, eles também acabam por revelar que a ironia é um recurso também manifesto no poema. Isto porque o aspecto pessoal presente no texto não se restringe ao autobiográfico, ou seja, à vida individual, mas revela uma insegurança em relação à obra e aos leitores, o que tal figura de linguagem coloca em evidência. Nota-se isso nos versos: “(designação talvez nem tão estúpida)”, em que os parênteses trazem uma explicação irônica, versos 07 e 08; “o improvável leitor”, verso 13; “audaciosa introdução”, versos 26 e 27. Estes versos apontam um jogo, um modo de escrita que dialoga com a identidade manifesta pelo nome no início do poema. No entanto, a fumaça do cachimbo gera uma atmosfera quase sólida, ou seja, cria-se uma máscara, uma penumbra que parece distanciar o autor do texto, como lemos nos versos:

v. 1: Num quarto em que a **fumaça do cachimbo** gera
v. 02: uma atmosfera quase sólida, eu,

v. 23: ficará mais à vontade, pois que envolto apenas
v.24: nos **fumos de seu cachimbo** e prestes a concluir

v. 53: Com minhas saudações, retorno ao
v. 54: **cachimbo que originou este fumaceiro**.

Assim, uma cena ficcional envolta em ambiguidade abre este poema. Nela, o autor, sentado em uma cadeira, está fumando o seu cachimbo e datilografando o prefácio de uma obra que desacredita ser publicada. Essas circunstâncias são meramente ficcionais. Contudo, das recorrências de “cachimbo”, “fumos”, “fumaça” e “fumaceiro”, nota-se um desejo de criar uma zona esfumaçada numa manifestação de “fuga do eu”, que contrasta com a assinatura e outros dados autobiográficos. Logo, a questão que se expressa e é relevante para este trabalho, é mais uma vez a ficcionalização do eu, pois o “autor”, além de se intrometer na questão editorial ao se responsabilizar pela tarefa de um discurso liminar, também interfere na construção do poema. Isso resulta num eu lírico que, por sua vez, é bastante liminar, ou seja, sem limite rigoroso, conforme Genette (2009), ou da ordem do “indecidível”, como o proposto por Paul De Man (2012). Desta forma, eu lírico, eu autobiográfico e eu empírico são também embaralhados, no limiar das possibilidades apresentadas.

Essa preocupação “autobiográfica” expõe um diálogo interessante com os poetas contemporâneos, os chamados *marginais*. Segundo Flora Süssekind (1985, p. 68), nesta época, há a tendência ao discurso autobiográfico, uma vez que a presença do eu e de dados biográficos será uma marca recorrente ao que ela chama de “poesia do eu”. A autora demonstra isto citando os poemas de Armando Freitas Filho, Sebastião Uchoa Leite e os diários de Ana Cristina Cesar, dentre outros poetas das décadas de 1970 e 1980, evidenciando os jogos menos literários e mais confessionais com o leitor por meio dos dados biográficos, fatos cotidianos e a presença da primeira pessoa sob o signo de uma ficcionalização, o que não reduziu o horizonte da linguagem literária e dos temas nela trabalhados.

Para além desta relação com os dados ou formas autobiográficas na época do poeta, a preocupação ou aceitação desse lugar de marginalizado que

o poema expressa por meio da contradição entre o não sugerir e o sugerir a leitura, e os “avisos” ao leitor, é fortemente marcada pela “desvalorização” da obra, como em “livro que não tem introdução não vale nem um figo podre” (versos 27 e 28) e “meu pobre espírito” (verso 36). Como visto, os qualificativos desses versos são invariavelmente para desqualificar obra e autor. Nesse viés, em “recomendar leituras outras, as mais diversas: desde os clássicos, com suas línguas mortas” (versos 16 a 18), também se aconselha o leitor a ler os clássicos, consagrados pela instituição literária e parte do cânone. A afirmação resultante, portanto, é: a obra, além de “ficar sem editor” (verso 12), não fará parte da literatura institucionalizada.

Além disso, a suposta “desvalorização” é reforçada pelo hipocorístico “minha obrinha”, para além da comparação com “figo podre”. O uso do diminutivo rebaixa a obra, procedimento este que, de certa forma, relaciona-se também com as poesias da época de Wanderley como uma manifestação da autodestruição, de modo que haveria nesta geração um efeito retórico de negação de si mesmo, de descrença com a própria lírica. Embora a presença do prefácio seja uma tentativa de tirar a obra do lugar periférico, pois nem editor ela tem ainda, tal como, segundo o prefaciador, também as outras obras do autor, é marcado o suposto precário lugar do autor no panorama da poesia nacional.

Assim, a preocupação exposta no poema é também uma preocupação ligada às questões editoriais, bem como à legitimação literária. Ou seja, como dar credibilidade, a mesma preocupação de *Quijote*, a um livro que não tem editor. Assim, tal insegurança manifesta-se no poema, de modo que será o nome próprio uma das formas encontradas para, de alguma maneira, torná-lo o que era desejado que fosse. *Coração à parte* é publicado, ou seja, não foi um livro feito à mão, como muitos outros que foram mimeografados e distribuídos/vendidos pelos próprios poetas. No entanto, não recebeu um prefácio tradicional, ou seja, o próprio autor o fez num contexto em que se afirma ser “o quinto ou sexto” livro que poderia ficar sem um prefácio, uma vez que as outras obras não têm tal texto, o que daria um caráter também marginal a esta obra.

“Prefácio” é um texto de procedimentos poéticos e retóricos que dispõe de elementos específicos, sobre os quais trataremos nos demais capítulos, como preliminarmente anunciado. Nele, a forma de versejar de Wanderley fica exposta de modo a manifestar a questão do eu lírico autobiográfico como uma instância ficcionalizada, por meio da inserção de dados reais do autor. Além disso, desta maneira, a razão e a pretensão caminharam para outro elemento desta poesia: a indecidibilidade da instância autobiográfica na lírica. O que pode ser combinado com a questão das formas textuais ligadas à morte como sendo possibilidades poéticas de ironizar a vida e a literatura.

Enfim, “Passar bem” no verso 55 é a penúltima estrofe do poema. Devido a esta localização, desdobra-se em duas possibilidades de interpretação: é uma despedida, um conselho para o leitor ou para o autor, que é a próxima estrofe: *Jorge Wanderley*. Porém, embora essa estrofe esteja envolta no fumaceiro, é uma metonímia do tema da morte. Não há manifestação deliberada da ação de fumar, apesar da recorrência dos elementos ligados à prática tabagista, em nenhum momento se expressa a prática, tão pouco o seu prazer. Entretanto, além da fumaça, dos elementos que remetem à saúde, e da ironia desta estrofe, será o verbo “passar” o dispositivo capaz de colocar em pauta tal tema.

Sobre o tema da morte, Sigmund Freud, no ensaio intitulado *A nossa atitude diante da morte*, escrito em 1915, período da Primeira Guerra Mundial, afirma que tomá-la como um desenlace natural é ir contra a própria natureza, é comportar-se como se o ser humano fosse de outro modo. Assim, não seria possível “passar bem”, a despedida não é a manifesta aceitação. Isto porque, segundo o autor, negar a morte é uma tendência patente, e o homem permanece com a atitude de eliminar a verdade do seu próprio fim.

Deste modo, a sinceridade daria mais orientação ao ser, o que significa reconhecer a morte como uma ação natural. Embora os dados autobiográficos pareçam denotar esse caminho, ele não é sustentado, pois, como já apresentado, ao longo dos poemas percebe-se uma desvalorização, uma descrença com a poesia e, conseqüentemente, com a vida.

A morte, portanto, não é ficção; é um dado real, biográfico de Jorge Wanderley, ou de todos? Assim, o verbo *passar* não passará apenas neste poema. Eu te avisei.

Capítulo 2 – EPITÁFIOS: AUTOBIOGRAFIA E AUTORRETRATO

Uma das formas poéticas que Jorge Wanderley usa em sua obra para cotejar a morte é o *epitáfio*, gênero textual que se insere tanto na modalidade dos gêneros relacionados à “morte” quanto no formato dos textos biográficos ou autobiográficos. Antes, porém, de nos dedicarmos à análise dos poemas, faz-se necessário, num primeiro momento, realizar um percurso histórico da forma tida como *epitáfio*. Tal caminho permitirá compreender as origens e transformações pelas quais ela passou, a fim de olhar com propriedade como tal modalidade textual é usada por Jorge Wanderley, a qual será analisada aqui num segundo momento.

Antes de adentrar nas questões teóricas que envolvem a forma epitáfio, alguns dados informais, mas nem por isso pouco elucidativos, serão expostos. Na procura por informações sobre o poeta e a presença dos epitáfios em sua obra, ousou-se entrar em contato com a esposa de Wanderley por e-mail.

Em 22 de fevereiro de 2018, a senhora Márcia Cavendish Wanderley, gentilmente, respondeu algumas questões, dentre elas, se haveria um epitáfio no túmulo do marido. Márcia confirmou a presença do terceiro poema analisado neste capítulo como o texto grafado no túmulo de Jorge, em Recife. Também acrescentou que o marido adorava recitar este poema, “Epitáfio”, em leituras poéticas que fazia. Disse ainda que fazer epitáfios era uma brincadeira dos poetas contemporâneos e amigos do marido. Dentre eles, ela cita o autor Sebastião Uchoa Leite e um de seus epitáfios. Tal uso era, segundo Márcia, uma maneira de “brincar com a morte e exorcizá-la”. Isto porque, de acordo com a também poeta e professora universitária, o esposo, desde jovem, acreditava estar destinado a morrer cedo e convivia com essa ideia permanentemente, pois tinha um coração fraco e uma pressão de difícil controle. No entanto, Márcia acrescentou que o esposo começou feliz o ano de 1999, ano de seu falecimento, uma vez que tinha vivido 60 anos e festejaria a passagem dos séculos, o que não aconteceu. Assim, as informações trazem um contexto sobre a escolha do poeta aliada ao seu tempo, bem como, uma vez mais, reforça a preocupação com a morte como algo que não será tomado como dado interpretativo.

O historiador Philippe Ariès (2014), em *O homem diante da morte*, dedica-se brevemente à exposição temporal da epigrafia tumular. Ele a data como uma forma muito remota, tendo por base registros da época paleocristã. Contudo, o epitáfio, segundo os estudos deste autor, destaca-se na Idade Média, época que trouxe a necessidade de expressão de uma identidade. Esta vontade de escrita foi deixada de lado por um período, quando símbolos ganharam espaço maior do que a palavra, pois foram considerados mais expressivos. No entanto, não estabeleciam uma relação tão próxima do eu como o epitáfio.

No século XII, além de mais frequentemente encontrado, conforme o historiador francês, o epitáfio retorna menos conciso e com uma retórica biográfica, por vezes excessiva e até mesmo redundante. Desse modo, tal forma opunha-se aos mais antigos, que eram reduzidos a uma curta palavra de elogio e expressão de um sujeito, ou mais sucintos ainda, nas expressões simbólicas.

Segundo Ariès (2014), nos séculos XII e XIII, a forma tumular era escrita em latim e tinha como marca as variações do “Aqui jaz”. Tais derivações persistiram até o século XIV, mas, neste período, já são encontrados também em língua francesa e com o acréscimo de uma conclusão piedosa. Será neste momento também que a interpelação ao passante, ao desconhecido leitor, aparece. Evidencia-se essa rogativa quando a inscrição começa a apresentar duas partes, sendo a primeira uma nota de identidade, composta de nome e função, palavras de elogios - em alguns casos - e data da morte. Já a segunda, detinha-se a uma oração, que assumia o caráter de comunicação entre o autor defunto e aquele que a lê.

Conforme o historiador, a prece, presente nessa forma textual ligada à morte, tinha duas intenções: uma no sentido do morto e outra, para os vivos; além de ser, como dito antes, um pedido de intercessão ao transeunte. É importante ressaltar que o leitor da pedra era uma pessoa qualquer, pois, até o século XVIII, não havia o hábito de familiares visitarem os túmulos. Além disso, este anônimo era também motivação do conteúdo do epitáfio, uma vez que ele não conhecia o morto. Assim, as informações biográficas eram uma forma de provocar interesse no leitor e ainda levá-lo a guardar na memória a história lida. Ademais, era uma súplica pela alma do ausente. Por estas razões, o epitáfio

deixa de ser conciso e passa a ser um longo relato biográfico de virtudes heroicas e morais.

No século XV, de acordo com o autor, a idade do defunto foi acrescentada como forma de datar a duração da vida. Já no século XVI, a epigrafia funerária deixa de ser apenas individual para ser coletiva, de modo que, a partir deste momento, apareceu a referência à família. Assim, até o século XVII, o epitáfio consistia em: “ ficha de identidade, interpelação ao passante, formula piedosa e, em seguida, o desenvolvimento retórico e a inclusão da família” (ARIÈS, 2014, p. 295).

Ainda no século XVI, conforme Ariès (2014), a exortação piedosa torna-se um relato edificante da vida. Na passagem para o XVII, a história era pequena se o morto era jovem, ou grande, se era velho. De modo que os epitáfios eram comparados a dicionários de celebridades, devido ao fato de que, em sua maioria, pertencerem a personalidades importantes e destacarem apenas os seus maiores feitos. Tal característica, portanto, despertava a curiosidade e o desejo de visitar os lugares onde estavam, tanto no chão como nos muros das igrejas.

A inscrição tumular, ainda neste século, em virtude de tender a expor uma boa imagem, também era o lugar de corrigir as injustiças da sorte. Isto significava, segundo o estudioso francês, que uma glória não atingida em vida por culpa dos homens, seria atingida depois da morte, ou seja, o epitáfio proporcionava um lugar de justiça, onde se encontrava ou se projetava uma redenção em face do vivido. Desta forma, os epitáfios heroicos, segundo o autor, são muito comuns no século XVIII. Neles, as ações brilhantes de homens gentis e primorosos saltavam dos textos, de modo que era inevitável, devido ao realce do exposto, que esses não tivessem uma visão de morte gloriosa.

Da mesma maneira, os familiares, neste mesmo século, começaram a usar o espaço do túmulo como lugar de inscrição das lembranças e dos atos gloriosos do familiar. Assim, os epitáfios também eram escritos pelos familiares ou redatores. Entretanto, os profissionais que escreviam tais textos, segundo Ariès, não conseguiam imprimir originalidade. Outro detalhe ainda aparece, a palavra *memória*. Esta é recorrentemente presente nos textos da época, tanto para

relembrar o ausente como para agradar os sobreviventes, no que tange ao medo e à saudade.

Além disso, Ariès (2014) chama a atenção para o epitáfio como uma forma autobiográfica, e afirma também que compor o próprio epitáfio, chamado de *túmulo*, era uma forma de meditar sobre a morte. Os textos tumulares escritos pelo futuro defunto e publicados pós-morte, recebiam o nome de “Túmulos Literários”. Logo, nota-se a denotação estética a ela atribuída.

A relação entre o epitáfio e a literatura foi notada, em Portugal, por José D’Encarnação (2011). Segundo o estudioso português, os epitáfios na forma poética abordam a morte, além de homenagear e expressar a saudade de alguém que já morreu. Desta forma, a “pedra com letras¹⁶” possibilita vislumbrar como é concebido o fim da vida.

D’Encarnação (2012), no artigo “O epitáfio poético: modelo literário, reflexo de mentalidades”, afirma que a forma mais corrente nos epitáfios líricos portugueses é a quadra com versos de sete sílabas, ou seja, a redondilha maior. Esse tipo de poema possui como características a métrica e as rimas facultativas, a concisão, as figuras de linguagem e o tom melancólico e/ou exaltado, com métodos de escrita específicos para dizer muito em poucas palavras. Como veremos adiante, Jorge Wanderley também utilizou este formato em um de seus epitáfios.

Quando poético, o epitáfio também auxilia o homem a manifestar a sua dor diante da própria finitude. Assim, segundo D’Encarnação (2012), os assuntos abarcados caminhariam entre o tom de conclusão e a exposição do conflito *Vida-Morte*, além de evidenciar dados da vida, da religião e do tempo.

Mais do que isto, o epitáfio sinaliza como os tempos trazem perspectivas diversas sobre a morte. Luiz Fernando Dias Pita (2009) associa a falência de tal gênero poético ao distanciamento da finitude humana, uma vez que conviver com o fim é a mais agonizante certeza do homem, o que é ainda mais difícil nos dias atuais, pois a assepsia da morte é cada vez mais latente. Segundo este pesquisador, a morte é a fonte inspiradora dessa forma poética, que se destina

¹⁶ Expressão utilizada por D’Encarnação (2008).

ao não esquecimento do ser ausente e auxilia tanto o leitor da pedra como o da página dos livros a olhá-la de outra forma e a amenizar a saudade daquele que se foi para sempre.

Porém, além disso, é importante registrar que o epitáfio objetiva traçar um último autorretrato do sujeito, pois esta é a sua última chance de se dar a conhecer. Desta forma, o epitáfio torna-se uma escrita significativa do eu, ainda mais expressiva, quando este é explícita e assumidamente proposta pelo próprio autor, que é o caso dos epitáfios de Jorge Wanderley, que, na forma ficcional poética, adensam-se com a inserção de dados autobiográficos. É o que veremos abaixo na análise de três poemas-epitáfio: “Epitáfios, a escolher”, “E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (versão coxia)” e “Epitáfio”.

“Epitáfios, a escolher”

O poema “Epitáfios, a escolher”, que será analisado a seguir, encontra-se na obra *Coração à parte*, que foi publicada originalmente em 1979 pela editora Achiamé e reeditada em 2017 pela editora Luna Parque Edições. Em 1986, o poema volta a ser publicado em *A foto fatal*, que, como já dito, reúne vários livros. Além disso, o texto também foi publicado na *Antologia Poética*, organizada por Márcia Wanderley, em 2001.

“Epitáfios, a escolher” é um poema que tangencia a morte a partir de uma perspectiva memorialista, como se pode conferir abaixo:

A ênfase, que herdou de holandeses e cearenses,
combateu sem sucesso.
A ida, que procurou por vias imensas,
deu em regresso.

Foi truculento, odiando a truculência,
ficou sem voz, nas horas de discurso.
Gastou-se em aparência
disfarçando o urso.

Amou seu cão; aliás, teve dois,
mas deste amor, só soube depois.
Por um semestre amou um jardim
e gafanhotos e o jasmim.

Tratou dos seus pares com pensos.
Teve cuidados falsos
de amor imenso.

Sonhou descalço
e andou de botas.
Mudou de vidas como se delas,
calçando rotas.
Viu só de longe umas caravelas.

Viu bem de perto que não chegava,
A corda, curta, partira.
Tantas palavras, mentiras.
Um passadiço: não dava.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

O título do poema já nos revela a configuração textual dos epitáfios, ou seja, formas poéticas que se propõem a descrever um sujeito com o intuito de perpetuá-lo. O texto é composto por seis epitáfios correspondentes às seis estrofes do poema, sendo quatro escritos em quartetos (1.^a, 2.^a, 3.^a e 6.^a estrofes), um terceto (4.^a estrofe) e um quinteto (5.^a estrofe). Em comum, todos os epitáfios do poema expressam informações diversas sobre o sujeito, como: as referências sobre a sua vida, as suas características físicas e psíquicas, as suas relações afetivas e os seus planos. Dessa forma, aproximam-se da autobiografia e do autorretrato, como veremos na análise.

A vontade de deixar uma marca, um testemunho escrito de existência, faz o poeta compor várias faces do eu neste poema. A palavra lírica propõe traços, cores e contornos de um sujeito a pensar na morte, ou melhor, na própria morte, e, ao escrever seu próprio epitáfio, o eu lírico impediu que alguém o fizesse. Assim, a última imagem sobre aquele sujeito é dada por ele mesmo e não por outra pessoa.

Por certo, a presença do verbo “escolher” no título encena uma inusitada multiplicidade, uma vez que, os seis epitáfios ficam à disposição do leitor para decidir qual o texto mais representativo daquele sujeito. Outrossim, a questão da escolha apontaria para a fragmentação do poema, que se divide em seis epitáfios. No entanto, a elaboração formal, especialmente a sonoridade, concede ao texto uma unidade que também possibilitaria a leitura do poema como um único epitáfio.

Na primeira quadra, por exemplo, encontramos quatro versos livres de 13, 6, 10 e 4 sílabas, com rimas externas intercaladas ABAB, sendo uma toante (cearenses/imensas) e uma consoante (sucesso, regresso). A estrofe também traz outros tipos de recursos sonoros, como as rimas internas interversicais, herdou/procurou. Aliás, cabe observar que nos versos 2 e 4 ocorre este tipo de rima em todas as palavras: combateu/deu, sem/em, sucesso/regresso. Da mesma forma, a repetição do fonema nasal nas palavras “ênfase”, “holandeses”, “cearenses”, “combateu”, “sem”, “imensas”, “em”, bastante recorrente nesta estrofe e que irá se repetir em todas as outras, contribuindo para este efeito de unidade que o poema traz.

A estrofe apresenta uma estrutura sintática interessante, uma vez que traz duas orações com os seus objetos deslocados para a posição do sujeito, em dois hipérbatos que provocam a atenção do leitor:

A ênfase, que herdou de holandeses e cearenses,
combateu sem sucesso.

A ida, que procurou por vias imensas,
deu em regresso.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

Além disso, tal jogo é o que parece levar à topicalização de alguns elementos sintáticos como “A ênfase” e “A ida”, o que contribui com a sonoridade da estrofe pela anáfora. Porém, também traz um outro aspecto, pois a finalidade desses recursos é destacar o resultado dessas ações, o combate e a procura, deslocando a atenção para o sujeito que as praticou.

A propósito disso, nesse(s) epítáfio(s), o sujeito não está formalmente presente, mas deslocado para uma terceira pessoa, “ele”, e, ao fazer isso, a lírica oculta o sujeito e simula uma escrita realizada por outro. Como vimos na leitura do poema “Prefácio”, no capítulo I, esse procedimento de deslocar para a terceira pessoa a subjetividade suposta do poema é um dos recursos que Wanderley utiliza para conceber um distanciamento quando se refere à morte. Essa construção, que evidencia uma manobra de fuga do eu, está reiterada em todos os epítáfios deste poema. Segundo Clara Rocha (2012), os jogos de fuga e de revelação são estratégias de construção literária de uma personalidade, ou seja, são recursos linguísticos dos quais se serve o sujeito que se procura representar.

No entanto, de acordo com a autora portuguesa, a imagem desejada é sempre sentida por este como incompleta. Isto explicaria a necessidade de sempre refazer os epitáfios, uma vez mais, e outra, e outra.

Além disso, os verbos no pretérito atribuem às informações expostas um tom de confiabilidade, uma vez que já aconteceram. Desta forma, o que passou parece ter uma autoridade diante do presente, porque não pode ser alterado, refeito. Tais elementos se relacionam com o que Ariès menciona como aspectos biográficos e autobiográficos nos epitáfios. No poema de Wanderley, podemos, inclusive, considerar, no 1.º verso, a possibilidade da aproximação com um dado autobiográfico do autor, a herança histórica dos holandeses e cearenses, uma vez que o poeta é de Pernambuco, região essa colonizada por aqueles europeus e que faz divisa com o estado de Ceará.

Na segunda quadra, o cuidado do poeta com a forma permanece, haja vista a regularidade dos primeiros versos, decassílabos, e da rima que acompanha o esquema alternado da estrofe anterior. Aqui, porém, todas as rimas externas são consoantes: **truculência/aparência, discurso/urso**. A escolha da rima mais tradicional deixa o som mais evidente, o que tende a disfarçar os traços semânticos negativos das palavras de correspondência sonora.

Neste epitáfio, a unidade se apresenta especialmente pelo recurso do paradoxo. As três orações da estrofe, são estruturadas a partir de oposições:

Foi truculento, odiando a truculência,
ficou sem voz, nas horas de discurso.
Gastou-se em aparência
disfarçando o urso.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

No primeiro verso, a palavra “odiando” remete à ideia de que o eu lírico foi truculento, mesmo repreendendo essa ação; assim, opõe-se o que se desejou ser e o que foi de fato. O segundo paradoxo apresenta outra oposição na ausência de voz, quando esta era solicitada. O terceiro, dividido em dois versos pelo *enjambement*, refere-se ao esforço em vão despendido com a aparência. Logo, as rimas, a descrição e o paradoxo reforçam ainda mais a contradição na qual está imerso o eu lírico, o que o revela como uma pessoa paradoxal.

Além da estrutura paradoxal, as três oposições da estrofe se interligam pela rima. Dessa forma, a descrição de um traço da personalidade, a “truculência” rima com um traço físico, a “aparência”. Também “discurso”, palavra que remete a um significado metalinguístico, rima em eco com “urso”. E, um autorretrato surge, com o cruzamento de todas essas informações. Em outras palavras, aquele eu paradoxal está sendo descrito e o que o unifica é o procedimento estético, ou seja, ao se reconstruir pela palavra ficcional e estética, o sujeito se unifica.

Logo, a estrofe apresenta novos dados do eu, que permitem pensá-lo de forma diferente do primeiro epitáfio, numa visão mais íntima na maneira de ser do eu e na maneira como ele se via. Em suma, a imagem física e psíquica, tônicas do retrato aqui pintado, revela, neste epitáfio específico, o ser com seus defeitos morais e estéticos, além de trazer um sentimento de inconformidade com essa realidade.

Ademais, também entre os epitáfios, há elementos temáticos unificadores, como o fracasso de todas as ações e o deslocamento da subjetividade, que, neste caso, além do uso da 3.^a pessoa, também é marcado pela partícula reflexiva “se”, que torna o verbo impessoal. No entanto, se a primeira estrofe trazia traços da tipologia da autobiografia, esse segundo epitáfio, como dito, aproxima-se do autorretrato, ao descrever um sujeito a partir de suas características e ações. Este movimento, repete-se nas três próximas estrofes. A propósito disso, a terceira estrofe constitui-se em uma quadra muito particular, que tanto realça o cuidado formal lírico como revela, por tais características, estar dentro dos moldes da epigrafia:

Amou seu cão; aliás, teve dois,
mas deste amor, só soube depois.
Por um semestre amou um jardim
e gafanhotos e o jasmim.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

Não bastando os recursos sonoros, como rimas externas consoantes paralelas, as aliteraões em “s”, a diácope da palavra “amou”, o poliptoto amou/amor, o terceiro epitáfio expõe os amores do eu. De pronto, pela enumeração, sabe-se que ele amou cães, um jardim, gafanhotos e o jasmim. Na

frase “amou o seu cão”, o pronome possessivo demonstra uma afetividade, que caracteriza o cão como único. No entanto, ao informar que “teve dois” e que só soube desse amor depois, o poeta ameniza a informação anterior, rarefazendo a força emocional do relato.

Por sua vez, nos versos seguintes, o modo como o sujeito se relaciona é pautado pelo uso dos artigos indefinidos em “**um** semestre”, “**um** jardim”, e “**o**”, artigo definido em “jasmim”, o que destaca esta palavra de maneira especial, que simbolicamente remete ao amor. Ainda no que se refere a essa classe gramatical, cabe notar a particularização de seu uso em “gafanhotos”, que se difere dos demais ao ser apresentado sem o artigo, e vem flexionado no plural. Isto porque não somente tem uma conotação negativa neste campo semântico, mas reitera uma disfunção no amor, uma vez que o sujeito ama aquilo que destrói o que ele ama.

Os seres amados são simplificados aos relacionamentos com os animais e o amor é direcionado para o que não é humano - “cães”, “jardim” e “gafanhotos”. Nesse epítáfio, a tela que se pinta, então, representa um sujeito sozinho, solitário, longe dos outros seres humanos, o que transparece a alta dose de negatividade desse ser.

Este tom negativo terá continuidade na quarta estrofe, quando o assunto volta-se para a convivência com seus “pares”:

Tratou dos seus pares com pensos.
Teve cuidados falsos
de amor imenso.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

A análise deste epítáfio evidencia, de imediato, que a forma mudou do quarteto para o terceto, o que significa que ele usa mais versos para falar do sentimento com os animais e para com o jardim do que com os homens. Também é interessante perceber a rima paralela na estrofe anterior, pois aqui ela volta a ser alternada, simbolizando que, diferentemente da percepção de similaridade com os bichos e plantas, com seus pares, por sua vez, as relações se dão por desencontros e distanciamentos. Disso, percebe-se que o sujeito sente-se

acompanhado na composição par da quadra e sozinho na composição ímpar do terceto, reforçando-se, assim, sua solidão entre os seus.

O eu tratava os seus “pares”, os seus iguais, com “pensos”, ou seja, com o sustento, o que demonstra uma postura de cuidado que o verso seguinte aponta como “falso”. O fato de ter se responsabilizado pelo outro, pelo trato e pelo penso, na verdade é fragilizado pelo adjetivo “falso”, que compõe um paradoxo com “amor imenso”. Vê-se que a estrutura paradoxal ainda permanece, confirmando essa característica no sujeito aqui retratado.

O último verso deste epitáfio traz a palavra “amor”, que centraliza algumas questões sonoras na estrofe, uma vez que as vogais “a” e “o” se repetem em outras palavras pela rima interna vocálica, como “tratou”, “cuidados” e “falsos”. Dessa forma, “amor” se relaciona com a ideia de “tratar” no 1º verso, sinônimo de “cuidar” no 2º verso, mas, paradoxalmente, também se relaciona com “falsos”, dando ambiguidade ao significado deste sentimento.

Da mesma forma, a métrica confirmará este último verso como centralizador das questões deste epitáfio. Isto porque há uma gradação decrescente de sílabas poéticas (13, 6 e 4), o que intensifica, pela brevidade, o último verso. Portanto, “o amor imenso” condensa a informação principal do verso, no entanto, não se pode esquecer que ele é “falso”, como o *enjambement* atesta. Assim, tal como nas estrofes anteriores, o retrato proposto reitera a negatividade do sujeito, o que subverte a forma epigráfica.

Este tom negativo também prevalece no epitáfio seguinte, na quinta estrofe do poema, que expõe os sonhos, as atitudes e as realizações:

Sonhou descalço
e andou de botas.
Mudou de vidas como se delas,
calçando rotas.
Viu só de longe umas caravelas.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

A estrofe de cinco versos diferencia-se substancialmente da anterior na construção formal, pois apresenta certa regularidade na métrica, com versos em 4, 4, 8, 4 e 9. Aqui, a rima externa consoante, **botas/rotas** e **delas/caravelas**, como no 4.º epitáfio, volta a ser alternada. O primeiro verso, no entanto, vai rimar

“descalço” com o segundo verso do terceto anterior, “falsos”, que também estava solto. Esta rima intraestrófica dá a entender os dois epítáfios de maneira relacionada, uma vez que eles funcionam separadamente e, ao mesmo tempo, como continuidade um do outro.

Assim, dando sequência à descrição do sujeito, este epítáfio trata do sonho em três períodos. No primeiro, duas ações paradoxais são expostas: “sonhar” e “andar”, não apenas pelos verbos, já que o primeiro implica em repouso, e o segundo em movimento, mas também nos qualificativos antitéticos que os acompanham descalço/botas. Sonhar descalço, que geralmente é interpretado como uma inadequação social, aqui, opõe-se a ideia de caminhar de botas, protegido.

No período seguinte, a metáfora “calçar botas” reaparece sob o trocadilho “calçar rotas”, para indicar que o ser “mudou de vidas”. O ato de calçar, no quarto verso, está no gerúndio, e destaca a continuidade dessa busca de novas existências. Por outro lado, no terceiro verso da estrofe, um anacoluto, “mudou de vidas como se delas”, quebra a linha da comparação, reiterando, então, a instabilidade da existência.

No último período, há apenas a ação de “ver” marcada ambigualmente pela palavra “só”, que tanto a qualifica quanto a adjetiva. Logo, o ato de “ver” de longe do sujeito foi o único possível, isto é, ele somente vislumbrou o que sonhou, mas não realizou. Por outro lado, ele também pode ter visto “só”, “sozinho”, as caravelas de uma viagem sonhada. Portanto, nesta estrofe a unidade dá-se também pela negatividade e pelo fracasso, haja vista que várias ações foram empreendidas, mas nenhuma resultou em êxito.

A última estrofe estabelece uma forte relação com a anterior pela anáfora entre o último verso do 5º epítáfio com o primeiro do 6º:

Viu bem de perto que não chegava,
A corda, curta, partira.
Tantas palavras, mentiras.
Um passadiço: não dava.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

Como é possível notar, a anáfora contribui para o contraste entre os dois versos, pois “Viu só de longe”, na última estrofe do quinteto anterior, e “Viu bem de perto”, na primeira estrofe deste último epitáfio, apresentam uma oposição de sentidos que acrescenta significação ao verso anterior. O eu lírico viu de longe as caravelas, mas também viu de perto que elas não chegavam. As expectativas não se tornaram reais.

Uma corda que por algum motivo era curta e partira, rompera-se. A aliteração aproxima a palavra “corda” de curta. Da mesma forma, se considerarmos que a palavra “coração” se aproxima sonoramente de “corda”, uma possibilidade interpretativa surge. Assim, uma vez mais, um aspecto autobiográfico do autor é usado para a composição lírico-ficcional desse sujeito, pois, como se sabe, Jorge Wanderley tinha problemas cardíacos, e a “corda” curta, podia se romper a qualquer momento. O verbo “partir”, desta forma, também pode ter uma interpretação ambígua, já que denota não somente o ato de ir, mas também o rompimento das artérias. A partida, aqui, refere-se, então, igualmente à morte.

Além disso, a métrica da estrofe (9, 7, 7, 7) apresenta uma regularidade não vista nas anteriores, pois, neste epitáfio, há três versos de sete sílabas. Como dito no início do capítulo, a presença da redondilha maior enquadra tais versos em um dos detalhes poéticos que José da D’Encarnação destaca nos epitáfios portugueses. No entanto, quanto à sonoridade, as rimas aqui são externas consoantes interpoladas, “chegava”/“dava” e “partira”/“mentiras”, o que difere do modelo português, que prenuncia a rima paralela.

Além desses recursos, a metalinguagem do 3º verso da estrofe, “Tantas palavras, mentiras”, estabelece uma relação com o que foi dito nos epitáfios anteriores. Aqui, o sujeito reflete sobre a própria arte poética que pode até buscar a verdade, mas não a consegue em sua plenitude, pois “um passado: não dava”, as palavras não mudaram a condição do ser como passante pela vida. Também se pode ler “passado” pelo trocadilho “passar disso”. Tudo isso ressalta a vontade de permanecer vivo, no caso na forma poética. Assim, a escrita acontece a fim de suprir a necessidade do poeta de ser lembrado, de forma ainda mais latente em alguém consciente da sua morte, como é o caso de

Jorge Wanderley, sendo o epitáfio a última oportunidade de ter seu retrato realizado e imortalizado.

De uma maneira geral, todos os epitáfios deste poema compõem um (auto) retrato triste, em que as suas cores são escuras. Tal como no cachimbo do poema “Prefácio”, analisado no capítulo anterior, o retrato ficcionalizado de si mesmo reforça um tom de penumbra ao poema, de estrutura liminar, ao trazer os insucessos, os fracassos, a aparência não satisfatória, os amores, os relacionamentos, os sonhos cerceados pelo inevitável, dados ficcionalizados e, ao mesmo tempo, extraídos de um percurso autobiográfico.

A ficcionalização do poema amenizaria esse exercício de pensar sua própria morte. Expressar quão doloroso foi todo seu percurso só é possível colocando-se como outro. Para Becker, “em vez de sentir o terror absoluto de se perder como um objeto que desaparece, o indivíduo se agarra a outra pessoa.” (2015, p.134). Assim, a visão pessimista e melancólica de si mesmo faz com que o sujeito componha, pelo deslocamento para a 3ª pessoa, no caso, a ficção, a outra imagem de si, como uma projeção, o que Clara Rocha (2012) interpreta como uma fundação através da escrita de um sujeito oscilante, dramático e em diálogo consigo mesmo e com outrem.

“E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (versão coxia)”

“E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios” é o poema que vem em *Coração à parte* (1979) na página seguinte de “Epitáfios, a escolher”. Esta formatação se repete na reedição de 2017, assim como na *Antologia poética* (2001) e na obra *A foto Fatal* (1986), o que nos leva a crer que há um entendimento geral de que é preciso ler os dois poemas como uma sequência.

Não, não combateu enfasíssima nenhuma.
 Foi provavelmente parlapatão e chato
 e está se raspando para o fato.
 Não procurou ida nenhuma
 e por isto mesmo não saiu do lugar.
 Não odiou a truculência, não.
 Nem sequer soube dela.
 Praticou-a, indiferente,
 entre salame e mortadela.
 A voz realmente, lhe faltou, às vezes.

Mas não parece ter feito falta aos outros.
 Em aparências, de fato, gastou o que
 tinha e o que não tinha.
 Até hoje não sabe por quê.
 Amou realmente aos seus dois
 Cachorros vira-latas e uma outra cadelinha
 Que surgiu em sua vida depois daquele poema terminado.
 Pares, pensos, cuidados falsos, está tudo certo.
 Jardim, gafanhotos e jasmim, também.
 É tudo verdade.
 Sonhar, não sonhou.
 Nada de botas, rotas e caravelas.
 As palavras eram mesmo mentiras.
 Viveu uma vida muito da besta
 e deve ter morrido pouco depois de escrever estas coisas.

(WANDERLEY, 2001, p. 90)

No poema são encontrados 25 versos livres com rimas misturadas. Diferentemente do poema anterior, que apresenta vários epítafios, neste há apenas um com 14 períodos, sinalizando que, apesar da unidade imposta pela estrofação única, a fragmentação permanece na organização interna do poema.

É interessante notar como o próprio título desse poema, “E a verdade, sobre os epítafios, ou epítafios”, apresenta múltiplas possibilidades de interpretação, em um jogo que faz e desfaz sentidos. Se analisarmos separadamente, teremos três possibilidades interpretativas. Em um primeiro momento, se isolarmos o segmento “E a verdade”, a leitura parece propor uma revisão do epítáfio antecedente, para torná-lo mais sincero, talvez até mesmo autobiográfico. Seria a verdade sobre a vida ou sobre a poesia, uma vez que no epítáfio anterior, havia o pressuposto de que as palavras mentiam. Neste sentido, o poema já traria uma proposta inicial de revelação, mas, uma vez que todo produto literário é ficção, deve-se entender isto como um jogo.

O segundo segmento do título, “Sobre os epítafios”, ligado ao antecedente, permite interpretar o poema como uma revisão do anterior, que apresenta seis epítafios. Lido separadamente, obedecendo as vírgulas, tem-se um tratado sobre o epítáfio, o que solicita uma discussão teórica sobre esta forma poética. Por outro lado, o jogo se desdobra se lermos sem a vírgula do primeiro segmento, o que daria em “E a verdade sobre os epítafios”. Neste caso, a verdade, então, cabe tanto para os epítafios antecedentes quanto para a forma poética epigráfica. Por fim, o último segmento “ou epítafios (versão coxia)” aponta para

a ideia de uma suposta sinceridade, uma vez que esta seria a versão dos bastidores, da intimidade, em uma linguagem mais coloquial e despojada.

Assim, o título potencializa a multiplicidade de interpretações, mas, para efeito desta análise, serão consideradas três perspectivas sugeridas pelo título: a releitura que este poema realiza do anterior; a apropriação que o texto faz da tipologia do epitáfio, especialmente pelos recursos do autorretrato; e os jogos de verdade e mentira que a relação epitáfio/lírica estabelece. No entanto, como veremos, as três linhas interpretativas não conseguem ser pensadas isoladamente e, na análise do poema, cruzam-se e se completam.

A relação intertextual deste poema e do anterior se dá na retomada dos temas, dos procedimentos e das imagens, retificando-os e até mesmo negando-os. O primeiro verso já inicia com a repetição pela epizeuxe da palavra “não”, que volta nos sete primeiros versos seis vezes (versos 1, 4, 5, 7), juntamente com a recorrência da palavra “nenhuma” (versos 1 e 4), e da expressão “nem sequer” (verso 7). Os versos 8 e 9 são intermediários e mostram uma postura indiferente, “entre salame e mortadela”. A partir do 10º verso, há a reincidência de advérbios e expressões, como “realmente” (versos 10 e 15), “de fato” (verso 12), “é tudo verdade” (verso 20), “eram mesmo” (verso 23), que buscam enfatizar retoricamente que o que está sendo dito é verdade. A presença do advérbio de negação “não” ainda irá aparecer quatro vezes nesta parte (versos 11, 13, 14, 21), juntamente com “nada” (verso 22).

A releitura do poema anterior é realizada estrofe por estrofe. A primeira estrofe de “Epitáfios, a escolher” é retomada neste poema em cinco versos, nos quais as imagens reaparecem de maneira invertida. A “ênfase, que herdou de holandeses e cearenses” ganha no poema atual uma negativa tripla acompanhada do superlativo:

Não, não combateu *enfasíssima* nenhuma.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

As imagens invertidas continuam ao longo da estrofe: a ida, que dera em regresso, não se realizou. Na segunda estrofe, no qual se pintava com truculência, um desmentido duplo também é realizado, aqui pela enadiplose:

“Não odiou a truculência, não”, enfatizando a indiferença em relação ao assunto. O segundo poema, que dobra o número de versos da segunda estrofe de seu antecessor, também se referirá a outros aspectos físicos do sujeito, como a falta da voz e o gasto com a aparência.

A ampliação dos versos em relação ao primeiro epitáfio também ocorre quando se fala do amor aos animais e ao jardim e seus elementos. Da quadra do primeiro poema, agora o tópico é desenvolvido em seis versos, sendo que o terceto sobre os pares é resumido em um verso, que aparece no segmento sobre o amor às plantas e aos bichos:

Amor às plantas:

Amou realmente aos seus dois
Cachorros vira-latas e uma outra cadelinha
Que surgiu em sua vida depois daquele poema terminado.

Amor aos pares:

Pares, pensos, cuidados falsos, está tudo certo.

Amor aos elementos do jardim:

Jardim, gafanhotos e jasmim, também.
É tudo verdade.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

Ao aumentar o número de versos para falar dos cachorros, ressalta-se o amor a estes animais. Além disso, neste poema, há a preocupação de mostrar a raça de cachorros, “vira-lata”, e acrescenta-se “uma cachorrinha” depois daquele poema terminado, de modo que foram três amores, ao passo, que no outro poema, foram apenas dois.

Na sequência, o quinteto que falava sobre os sonhos no primeiro poema também sofre um processo de sumarização e é referido em somente dois versos, que, na enumeração, cobre o tópico:

Sonhar, não sonhou.
Nada de botas, rotas e caravelas.

(WANDERLEY, 2001, p. 89).

O processo de sumarização se reitera na releitura da última estrofe de “Epitáfios, a escolher”, que, nesta nova versão, é resumida em um só verso: “As

palavras eram mesmo mentiras”. No entanto, um tópico novo é introduzido: a morte, que aparece em relação antitética com a vida, em uma possível prolepse:

Viveu uma vida muito da besta
E deve ter morrido pouco depois de escrever estas coisas.
(WANDERLEY, 2001, p. 89).

Na tentativa de revelar a verdade antes da morte, o poema mostra sua filiação ao epitáfio, que é aquela escrita última, que, como apontamos, configura-se como a derradeira oportunidade de se dizer. No entanto, o tom coloquial adotado neste poema, como em “parlapatão”, “está se raspando para o fato” e “vida muito da besta” destoa da solenidade que um epitáfio pressupõe em sua linguagem. O poema, então, torna-se ambíguo, pois ao mesmo tempo em que está a corrigir o anterior, na verdade, coloca-se como um desdobramento do exercício de se dizer.

Nesta releitura do poema anterior, e dentro das formulações dos epitáfios, “E a verdade, [...]” pode ser considerado um autorretrato, pois, ao negar e retificar as imagens anteriores, o eu lírico busca por uma representação mais nítida e mais fiel, como se a anterior fosse distorcida. Para isto, uma vez mais será usado o deslocamento para a 3ª pessoa, dando mais objetividade a este retrato, que caracteriza o sujeito em vários aspectos como um fracassado, que não atingiu suas metas ou tampouco as buscou, que não soube se resolver afetivamente, inclusive na escrita de si mesmo.

A busca por retocar a própria imagem parece fracassar neste poema, uma vez que o resultado do segundo retrato não destoa do primeiro, aliás, intensificam-se as características negativas enumeradas anteriormente. Tal fato revela que a proposta de escrever um epitáfio para rever as informações de forma a torná-las heroicas e morais, como aponta Ariès (2014), dá-se pelo avesso do ser.

Este “fracasso” em relação à tipologia do epitáfio é acompanhado pelo jogo que compõe a espinha dorsal do poema, a duplicidade verdade/mentira, que ocorrerá em vários níveis no texto. Além das expressões citadas acima, que retoricamente tentam convencer o leitor de que o que se diz é verdade, a

ampliação dos versos reforça a ideia de que este segundo poema é mais explicativo e mais detalhado, portanto, mais verdadeiro.

Por outro lado, ao pontuar o que se julga correto ou não sobre si, o poeta afirma novamente que as palavras são mentiras, ou seja, tudo o que foi dito também é anulado nesta revelação, e o que restou foi apenas a morte a vir logo. Isto porque se nega com tal afirmação os retratos propostos, de modo que os dois poemas não seriam “fiéis” ao objeto retratado, mas apenas uma construção.

Dessa forma, este poema, que está intimamente ligado ao primeiro, destaca-se por intensificar a duplicidade inerente à forma autobiográfica. Segundo Combe (2004) esta forma é sempre composta por uma dupla referência, e pede ao seu leitor um olhar oscilante.

“Epitáfio”

O poema “Epitáfio” encontra-se na penúltima obra de Jorge Wanderley, *Manias de Agora*, de 1995.

Chegar já foi a partida
De onde estive até nascer.
Viver só custou a vida.
Não custa nada morrer.
(WANDERLEY, 2001, p. 176)

Este epitáfio, o último e mais conciso de Jorge Wanderley, apresenta uma quadra com rimas externas consoantes alternadas em **partida/vida** e **nascer/morrer**. Quanto à métrica, todos os versos são redondilhos, obedecendo rigorosamente à forma lírica do epitáfio, conforme José da D’Encarnação (2012). É importante destacar também a singularidade deste poema em relação a “Epitáfios, a escolher” e a “E a verdade sobre os epitáfios, ou epitáfios (versão coxia)”, no que tange ao cuidado estrutural e à concisão, como veremos a seguir.

Há, neste poema, três períodos, que estão circunscritos em três fases da vida: o nascimento, do primeiro ao segundo verso; a vida, no terceiro verso; e a morte, no quarto. Tais ações compõem uma gradação em que o nascer é o processo mais longo, enquanto o viver e o morrer são curtos. A rapidez da vida e da morte poderia ser interpretada neste epitáfio como expressão de um dado autobiográfico do poeta, que, como dito anteriormente, estava condenado por

uma doença cardíaca. Assim, nascer foi o momento mais duradouro, pois a vida propriamente dita foi sucateada pela possibilidade da morte.

A palavra “vida”, entretanto, centraliza o poema e é repetida tanto no poliptoto viver/vida, no 3º verso, quanto na reiteração de suas vogais “i” e “a” em todo o texto. Por outro lado, seu oposto, a palavra “morrer”, que aparece apenas uma vez no último verso, tem a mesma força semântica de “vida”, e constitui o epifonema final do poema, trazendo para o epitáfio um tom didático.

A ação de viver “custou” a própria vida. O custo da sua vida foi “só”, somente a vida, advérbio usado ironicamente aqui para destacar o absurdo deste paradoxo, pois a razão de tê-la incorreu também em sua perda. Viver é ter a certeza da morte. A presença do verbo “custar”, repetido pela diácope nos versos finais, e ligado às práticas comerciais, indica um prejuízo em cena, porque levou desse sujeito a vida.

Outro procedimento dos poemas analisados neste capítulo e que também se repete em “Epitáfio” são as estruturas de oposição, como o paradoxo e a antítese, marcadas por vários recursos linguísticos, como a alternância das rimas no esquema ABAB, já no primeiro verso, “Chegar já foi a partida”, há uma antítese entre “chegar”/“partida”.

O procedimento antitético continua entre o terceiro e o quarto verso, nos quais se encontram dois opostos, “viver” e “morrer”. Aqui, a antítese se apresenta entre verbos, diferentemente da anterior, que era estabelecida entre um verbo (chegar) e um substantivo (partida). No entanto, o procedimento de oposição e de contradição dominante é o paradoxo, que percorre todo o poema e estabelece uma relação paralela e inevitável entre viver e morrer. Vale lembrar que tal ligação é assinalada por Schopenhauer (2004), uma vez que, para o filósofo, se morre a cada dia, no entanto, a ação cotidiana de morrer não é observável nem aceita pelo homem. Ao passo que se assim o fosse, morte e vida não seriam fases vistas com tamanha oposição, uma vez que a morte de todo dia nos passa despercebida. Assim, o epitáfio na lírica teria a função de nos direcionar de maneira estética para esta reflexão.

No caso deste poema de Wanderley, estamos diante de um epitáfio narrativo, inserido na tipologia da autobiografia, já que se busca narrar uma vida

ao trazer as suas fases: nascer, viver e morrer. A ideia de transitoriedade é recorrente em todos os epitáfios de Wanderley, e é assinalada também, neste poema, no movimento do espaço, especialmente nos versos 1 e 3, nos quais há um deslocamento espacial. Este lugar não é definido, porém, como a associação do epitáfio com a morte é quase inevitável, infere-se que a partida se dará da vida, *onde* o eu lírico estava, para a morte.

Mas a transitoriedade no poema é especialmente evidenciada pela categoria temporal, que se expressa em três tempos verbais: o nascer, o viver e o morrer, o que caracteriza a história de uma vida sendo contada, e, no caso, de uma autobiografia. A sequência temporal é materializada na escolha do verbo “estar”, que não fixa uma ação, mas, sobretudo, indica um estado. Tal movimento acentua-se pelo uso do pretérito, que possibilita entender que o estar do ser na vida está a se findar.

Em “Epitáfio”, porém, os verbos que predominam são os infinitivos impessoais, como se pode verificar em “chegar”, “nascer”, “viver”, “morrer”, forma verbal, aliás, presente em todos os versos do poema. A impessoalidade de tais verbos ressalta uma generalização que afasta o poema da subjetividade lírica. Este procedimento atinge um grau maior no último verso, que pode ser visto como um epifonema, “Não custa nada morrer”, figura retórica que apresenta uma reflexão curta, generalizante e sintética em forma de máxima ou sentença moral.

Por outro lado, a presença de traços da primeira pessoa na conjugação do verbo “estar”, no segundo verso, o diferencia dos epitáfios anteriores de Wanderley. Tal recurso insere o sujeito neste poema, intensificando seu lirismo, pois, como se sabe, um dos pressupostos da lírica é a subjetividade. Da mesma forma, o gênero lírico destaca-se pela concisão, que atribui densidade máxima às palavras. O epitáfio, por sua vez, adentra no universo da lírica e traz para si tais características.

O poeta realiza esse movimento em ordem inversa, ou seja, da lírica para o epitáfio, pois, nos poemas anteriores deste capítulo, há um exercício poético para atingir a forma epigráfica. Todavia, é na terceira tentativa, pelo emprego da subjetividade e da concisão, que se consegue a expressão mais significativa do

epitáfio neste autor, justamente quando há uma aproximação maior do modelo tradicional do epigrama.

Portanto, é nesta última proposta de epitáfio que a primeira pessoa aparece, uma vez que nos outros, a terceira era a escolha. Já não se deseja uma simulação, não se almeja o retrato do outro, mas de si mesmo, na expressão breve e densa da lírica. O que ficou foi apenas o sujeito, a vida e a morte. O epitáfio concede voz e dá vida aos mortos, garantindo-lhes duas imagens: uma da morte e outra da vida, e ainda lhes fornecendo uma forma de imortalizarem-se por meio da escrita. É a expressão final do sujeito, que aqui se dá na forma concisa de uma quadra, sendo a proposta da definitiva palavra do eu.

Capítulo 3 - O ESPÓLIO: O TESTAMENTO E O INVENTÁRIO

Outra perspectiva do discurso da morte na poesia de Wanderley encontra-se na preocupação com o futuro, exposta por meio da necessidade de organizar seu espólio poético. Segundo o dicionário Houaiss, *espólio* é “conjunto dos bens deixados por alguém ao morrer.” (2010, p. 323). Tal definição relaciona-se ao Direito e diferencia-se de herança ao incluir as contas, as dívidas e até os pagamentos a receber do falecido. *Espólio* também pode significar “o produto de um roubo” ou “os bens tomados pelo inimigo durante uma guerra” (idem).

De antemão, a definição jurídica nos é mais precisa, pois dela pode-se dizer que pensar no espólio é demonstrar uma preocupação com o que será deixado. Logo, a motivação primeira para a elaboração de textos ligados a ele objetiva a sua organização. Ademais, revela uma proximidade com o próprio fim, uma vez que pensar na morte não é uma atitude fácil nem presente nos dias atuais.

Além disso, no âmbito da poesia, revela uma preocupação com o futuro, com aquilo que ficará, não necessariamente como um patrimônio financeiro, mas como um patrimônio cultural. Não havendo mais sujeito, o que ele deixou o representa e diz muito sobre quem ele foi. Portanto, levantar o espólio seria uma maneira de conhecer quem já se foi.

Tais objetivos ganham destaque quando associados à questão jurídica, ou seja, há um compromisso com a veracidade dos fatos apresentados ou levantados como espólio. Acrescenta-se a isso, com peculiar relevância, a ligação ou dependência do espólio com textos como o inventário e o testamento. Portanto, além das relações existentes e o desejo de ordenação dos bens, há a necessidade de expor um todo.

Essa busca por uma totalidade mais próxima da verdade faz emergir uma subjetividade atenta com o que ficará dela depois da morte. Tal preocupação traz à tona o tom autobiográfico de tais textos na lírica, pois, ainda que seja impossível realizar este desejo de fechar uma vida num texto, a vontade expressa pela linguagem e suas possibilidades estéticas podem ser surpreendentes para entender quem os escreveu e o próprio fato.

Assim, inventário e testamento são tomados aqui como formas autobiográficas por imbricar esteticamente a preocupação com o próprio eu, a morte e a forma textual. Logo, o que é tomado como autobiográfico não tem a ilusória pretensão de atestar a veracidade, mas entender e expor como um fato intransponível a todos pode ser elaborado e reelaborado.

Dentro dessa configuração, Jorge Wanderley apresenta dois tipos de poemas: o testamento e o inventário, publicados, o primeiro em *Adiamentos*, 1974, e o segundo, em *Mesa/Musa*, 1980. Em tais textos, busca-se levantar os bens deixados, expor as vontades do futuro morto, mas, acima da dificuldade de pensar um futuro no qual não se estará, há a preocupação em confessar quem foi e como deseja ficar após a própria morte. Logo, além de organizá-la, manifesta-se também a vontade de controlar as ações daqueles que ficarão como uma maneira de limitar a própria imagem no futuro, na memória.

“Coisas de testamento”

Hoje, o testamento é visto como um documento jurídico, mas nem sempre foi assim. Philippe Ariès (2014), na obra *O Homem diante da morte*, traça um rápido estudo histórico deste gênero textual, a começar pelo século XII. Segundo o francês, neste período, tal documento era utilizado com frequência para regulamentar a destinação dos bens. Ademais, era imposto a todos pela igreja como ato sacramental, sob pena de excomunhão e enterro fora do cemitério ou do templo religioso católico. A ligação (ou interesse) da Igreja dava-se pelo fato de que ela ficava com os bens do ausente, como forma de reconciliação do pecador com o lado espiritual. Além disso, ficava a cargo de tal instituição a validação do texto. Nota-se, então, que o testamento apresentava uma vinculação religiosa, um ato do homem com o sagrado, intermediado pela igreja católica interessada nos bens a serem deixados.

No século XVI, segundo o historiador, ocorre uma mudança. O redator do testamento já não será, com tanta frequência, o pároco da igreja, mas o notário. Entretanto, ainda permanecia na competência da igreja a responsabilidade de legitimar o documento. Já no século XVII, o texto é composto por duas partes:

as cláusulas pias (declaração de fé) e a destinação dos bens. Na primeira parte, fazia-se ainda a escolha da sepultura e “as prescrições relativas ao cortejo, luminárias e cultos” (ARIÈS, 2014, p. 252). Já na segunda, elencavam-se os bens e os respectivos destinatários. Portanto, nesse período, o documento começa a sair do âmbito do sagrado para o da sociedade civil.

No século XVII, novamente o documento toma um aspecto religioso, uma vez que o testamento tratava “de um exercício de preparação para a morte numa época em que a nova pastoral da Contrarreforma quer que o homem não espere a hora da morte para se converter, mas que se prepare para a morte durante toda a vida” (idem, p.262). Logo, fazer o testamento era também uma forma de bem morrer, no sentido moral-religioso.

Assim, desde a Idade Média até o século XVIII, o testador buscava expor “a consciência de si mesmo, a responsabilidade de seu destino, o direito e o dever de dispor de si, da sua alma, de seu corpo, dos seus bens e a importância atribuída às últimas vontades.” (ARIÈS, 2014, p. 267). Além disso, como afirma o historiador, duas posturas eram recorrentes diante da proximidade do próprio fim: confessar e organizar os bens. O testamento, então, de alguma forma, apresenta uma inserção nas escritas autobiográficas, tangenciando a confissão, como poderemos observar nos poemas de Wanderley que analisaremos neste capítulo.

Será a partir do século XVIII, segundo Ariès, que este texto passa pela mediação de um terceiro, ao ser elaborado por um profissional denominado *testador*, que tinha a responsabilidade de expor sobre o futuro ausente. Em síntese, o testamento era uma referência, uma fonte de informação para compreender a maneira como o sujeito via a morte e os rituais inerentes a ela.

Ariès também discute o viés literário dessa forma textual, uma vez que o testamento advém da oralidade e da poesia, como assevera o historiador,

Apesar de sua aparência convencional, foi escolhido pelo poeta para expressar seus sentimentos diante da vida breve e da morte certa, como o romancista do século XVIII escolherá a carta: o escritor reteve, dos meios de comunicação do seu tempo, o mais espontâneo, o mais próximo da manifestação textual. (ARIÈS, 2014, p. 263).

Portanto, o testamento, quando escrito em forma de poema, era carregado de sentimentos pessoais sobre o ato de morrer, que revelava: “as

nostalgias, as perturbações, os desejos, as emoções antigas, as saudades e as esperanças” (ARIÈS, 2014, p. 263). Em outras palavras, admitia-se, na forma original do testamento, o tom confessional e emotivo. Embora, a fórmula notarial tivesse um estereótipo de forma congelada, os textos apresentavam uma liberdade que evidenciava uma personalidade, uma sensibilidade, apesar de tender a uma objetividade na descrição destes aspectos íntimos. Assim, mesmo sendo um documento jurídico, “testar era um dever de consciência, um ato pessoal” (ARIÈS, 2014, p. 260). Assim, a forma textual *testamento* cria complexas reflexões em torno do viver e do sobreviver de um indivíduo do aquém e do além-túmulo ao expor também a falta de resignação diante do fim, pois, por meio dele, a morte é particularizada e personalizada.

Na literatura brasileira, grandes poetas elegeram o testamento como uma forma de expressão poética. O poeta de Itabira, Carlos Drummond de Andrade é um destes. No livro *Boitempo: menino antigo*, encontra-se um soneto italiano intitulado “Testamento-desencanto”¹⁷. Neste poema, Drummond exprime um sujeito lírico atento às posses e as suas destinações, dando detalhes sobre elas. Também deixa explícito o desânimo diante da morte, pois quer apenas um lenço para caminhar para o fim. Somado a isto, considera não ser tão cedo para tal realização, pois cabe à alma dizer o momento, uma vez que o corpo está debilitado pelo enjoo. Desta forma, há uma retomada dos testamentos medievais com um tom formal, em que se organiza a morte com consciência e desapego no que diz respeito à matéria, mas sem deixar de demonstrar o incômodo diante dela.

Outro grande poeta a utilizar-se da fórmula notarial foi Manuel Bandeira. Na obra *Lira dos Cinquent’anos*, encontra-se o poema “Testamento”¹⁸.

¹⁷ Nesta comarca do Piracicaba,/através da cadeia de Espinhaço,/o vazio começa, tudo acaba/por ser amplo desânimo no espaço. /De meus escravos todos me dispenso/em doação a filhos de três leitos./ Conservarei apenas este lenço/ de assoar. Paguem eles os direitos/ novos e velhos na Coletoria/enquanto me alcatifo para a morte,/recamado de enjoo e cinza fria./Não me venham dizer que é muito cedo/ e há que merecer o passaporte./A alma desiste, finda-se o brinquedo. (ANDRADE, 2009, p. 66).

¹⁸ O que não tenho e desejo /É que melhor me enriquece. /Tive uns dinheiros — perdi-os... /Tive amores — esqueci-os. /Mas no maior desespero /Rezei: ganhei essa prece. /Vi terras da minha terra. /Por outras terras andei. /Mas o que ficou marcado /No meu olhar fatigado, Foram terras que inventei. /Gosto muito de crianças: /Não tive um filho de meu. /Um filho!... Não foi de jeito... /Mas trago dentro do peito /Meu filho que não nasceu. /Criou-me, desde eu menino, /Para

Diferentemente de Drummond, Bandeira escreve um longo poema, sendo este dividido em cinco estrofes. Nelas, busca-se evidenciar a inexistência de bens materiais, pois nem conseguiu realizar o sonho do pai de ver o filho arquiteto e até a saúde foi embora. Tornou-se somente “poeta menor” e a vida é o que ainda lhe resta. Aqui o tom confessional do testamento é presente e recebe realce pelas informações biográficas materializadas ao longo dos versos.

Tais questões podem ser vislumbradas no poema “Coisas de testamento”, de Jorge Wanderley. Este texto está na segunda obra de Jorge Wanderley, *Adiamento*, publicado pela Imprensa Universitária de Recife, em 1974. Na *Antologia Poética* de 2001, o poema é publicado novamente.

Nesta obra da década de 1970, a morte marca presença não como um fato, uma certeza de todos, mas uma lembrança de que não há muito tempo para o fim. “Coisas de testamento” é um poema que, pelo título, já verte o leitor para ele, como prenuncia da preocupação com o findar de uma vida.

Não façam

nenhuma cerimônia em que gravatas
apertem mais o pescoço dos vivos,
já o suficientemente comprimido por dívidas
e pelos mortos da família e distonias;

nada que obrigue a terra a involuntariamente
receber meu corpo remido e que nada
teve em vida a ver com ela (exceto
por alguns episódios de jardinagem
e a compreensão de uns poemas campestres).

Não pensem

nenhuma imagem que me invoque o humor
embora este bálsamo tenha retardado
minha descida aos porões.
Não devo sorrir a memória alguma.

Muito menos recordem minhas intolerâncias
e o caminho negro que às vezes tomei
e me afastava do pomar das palavras, me levando
para o ácido sombrio que bebi
mais frequentemente do que se imaginou.

arquiteto, meu pai. /Foi-se-me um dia a saúde... /Fiz-me arquiteto? Não pude! /Sou poeta menor, perdoai! /Não faço versos de guerra./Não faço porque não sei. /Mas num torpedo-suicida/Darei de bom grado a vida. Na luta em que não lutei! (BANDEIRA, 2009, p. 161).

Não busquem

explicação para determinados poemas
que acaso terei deixado entre livros alheios
e anemiados apagaram tudo;
o que os donos da matéria haviam feito:
há inegáveis contaminações em certas contiguidades
e uma palavra enferma epidemiza uma página inteira.

Não vejam

qualquer sinal premonitório nos meus últimos dias:
esta adivinhação é mais antiga do que a vida
e foi minha vizinha – conjugalmente -
por todo o tempo.

Para a morte

caminhei sempre sem tréguas, sem esquecimento.

O sal de meus ossos não será próprio
para iluminar canteiros.

(WANDERLEY, 2001, p. 68-69).

Já no título do poema, a palavra “coisas”, um vocábulo vago, coloquial, capaz de comportar muitos sentidos, imprime ao texto a expectativa de que muito será dito. No entanto, como se verá, estas “coisas” estão restritas ao que virá depois da vida do ser.

Além disso, “Coisas de testamento” remete, obviamente, ao documento *testamento* desde o título, logo, há a pretensão de listar as últimas vontades, sem, no entanto, referir-se à destinação dos bens do ser após a sua morte. Desta forma, trata-se de um resgate da forma testamental na lírica, que, por meio da negação e do imperativo, elenca tópicos preparatórios para a cerimônia de velório dirigida aos outros, aos participantes deste momento fúnebre. Além deste planejamento, destaca a atenção com os outros, com a imagem que ficará na memória de quem participar da cerimônia, ou seja, uma preocupação com o futuro.

O poema apresenta 37 versos divididos em quatro seções marcadas pelas anáforas dos primeiros versos das primeiras estrofes, únicos versos que não estão graficamente deslocados. O afastamento dos outros versos confere aos versos anafóricos uma função dupla, pois eles se tornam móveis, e podem ser lidos como o primeiro verso de cada seção ou como o primeiro verso de cada estrofe.

As quatro anáforas compõem-se de uma negação e um verbo no imperativo:

Não façam
Não pensem
Não busquem
Não vejam

A presença do imperativo marca a disposição de um desejo, que está ligado ao testamento. Desta forma, não são expostas apenas as vontades, mas assevera-se um desejo marcado pelo peso da forma textual e limitado pela negativa. Além disso, o advérbio de negação reitera o que não deseja que seja feito, logo, pode-se pensar num testamento às avessas. Ou seja, o poema não expressa o que deseja ser feito, mas o que não é para ser feito, aquilo que está vetado. A subversão textual pela negação soma-se a outros recursos como pronomes indefinidos (Nenhuma/nada) e os advérbios de modo (suficientemente/involuntariamente), que limitam ações e a preocupação com o corpo alheio.

A cerimônia deverá ser simples, sem gravatas a apertar os vivos, logo, sem a utilização de tal acessório, pois não se deseja apertar “mais” as vidas já sufocadas por razões como “dívidas, os mortos de família e distonias”. A gravata não deve pressionar o pescoço daqueles que irão render-lhe a última homenagem. A vontade de não ter pessoas engravatadas na cerimônia traz à superfície do texto um desejo de que tal ato seja ameno, tranquilo, no qual as pessoas possam estar confortáveis. No entanto, também se evidencia o morto como um ser sem importância, ao deixar a formalidade da gravata de lado.

Não façam
nenhuma cerimônia em que gravatas
 apertem mais o pescoço dos vivos,
 já o **suficientemente** comprimido por dívidas
 e pelos mortos da família e distonias;

nada que obrigue a terra a **involuntariamente**
 receber meu corpo remido e que **nada**
 teve em vida a ver com ela (exceto
 por alguns episódios de jardinagem
 e a compreensão de uns poemas campestres).

(WANDERLEY, 2001, p. 68).

Assim, além de não querer o corpo alheio pressionado, não se almeja que “**nada**... obrigue a terra” a receber “involuntariamente” o corpo remido. Há a preocupação com o próprio corpo e o seu destino é marcado pelo pronome indefinido “nada”, o verbo “obrigue” e advérbio “involuntariamente”. Por estas escolhas, nota-se o querer adiar o fim, o próprio futuro, pois se qualifica com o particípio o corpo com “remido”, logo, livre de pecado. Some-se a isto, a presença do pronome possessivo “meu”, que evidencia uma subjetividade que já quitou os débitos em vida e, por isso, não deseja a destruição da matéria, brevemente, pela terra. Da mesma forma, o quiasmo presente na repetição do “nada” no início da segunda estrofe e no fim do segundo verso desta mesma estrofe, além de reiterar o vazio e o pessimismo, reforça a subversão deste testamento lírico.

A preocupação com o enterro aparece pelos substantivos “terra/corpo”, sendo a primeira retomada pelo pronome “ela” e metonimicamente pelos “episódios de jardinagem e poemas campestres”, que marca a vontade de que este tempo não seja apressado. As duas primeiras estrofes são fundadas num único período, centrado na preocupação com o corpo e dividido em duas partes, sendo que a primeira volta-se para uma questão do corpo do outro, e a segunda, para o próprio corpo.

Ao referir-se a “alguns episódios de jardinagem”, “Coisas de Testamento” antecipa dados que serão retomados em outros poemas como “Epitáfios, a escolher” e “E a Verdade, sobre os Epitáfios, ou Epitáfios” de Jorge Wanderley, textos discutidos no capítulo anterior. Nestes, além da referência ao jardim, repetem-se as menções à intolerância, as quais aparecem na segunda seção do poema ora analisado, bem como a utilização do recurso da metalinguagem em ambos os poemas.

Na segunda seção, que apresenta dois períodos em duas estrofes, a preocupação dá-se agora com a imagem futura do eu, com o que ficará na memória, na recordação das pessoas. Para isso, a mesma estrutura da seção anterior é mantida, inclusive a negação, o verbo no imperativo e os pronomes indefinidos:

Não pensem

nenhuma imagem que me invoque o humor
embora este bálsamo tenha retardado
minha descida aos porões.

Não devo sorrir a memória **alguma**.

Esta seção organiza-se pela estrutura paradoxal entre as estrofes, que mostra o humor e a intolerância como características de sua personalidade. Logo, tem-se um espólio do que não se quer legar aos outros como imagem, memória ou a recordação.

Outrossim, ainda que o humor tenha um poder de invocar, ser um bálsamo em momentos tristes ou “descida aos porões”, seu poder é impossível diante da morte. Portanto, é curioso o pedido feito, pois ele não quer que os seus pensem em situações de humor. O riso, posto como um bálsamo, um elixir, não deve ser evocado.

Tal desejo de privação da alegria já apareceu na poesia. Na Idade Média, Johan Huizinga (1996), em um capítulo de *O declínio da Idade Média* intitulado “A visão da morte”, afirma que este foi o momento que mais atribuiu valor ao pensamento da morte, que encontrou sua expressão na poesia em três motivos distintos: onde estão os que morreram?; a decrepitude frente à beleza humana; e a dança da morte.

Aqui nos interessa o primeiro, pois foi tema de elegias de lamento. Ainda que trouxessem o assunto, a imagem do corpo que apodrece ecoa mais forte. Segundo o autor, tal imagem não deixava as pessoas verem o lado bom da vida, pois há “[...] na verdade um sentimento muito materialista, nomeadamente que toda a beleza e toda a felicidade são inúteis *porque* estão destinadas a acabar em breve. A renúncia é fundada no desgosto, não brota da sabedoria cristã.” (1996, p. 146, grifo do autor). Assim, existe um apelo à piedade para pensar na morte e um apelo ao profano para pensar na juventude. Dessa forma, os textos poéticos que este historiador analisa evidenciam como era difícil libertar-se do corpo, da matéria, na Idade Média, o que expõe o segundo motivo.

A segunda seção caminha numa direção parecida com aquela apontada por Huizinga, porque limita o pensamento ao corpo e renega tudo o que lhe é alheio, até a felicidade, o riso, o humor. Se, na Idade Média, as elegias voltavam-se para o ser que se foi, quando na verdade a imagem do corpo era o que

realmente ficava e fragilizava a vida, aqui, almeja-se limitar o pensar o corpo na tentativa de deixá-lo longe da morte, de modo que tal renúncia também é calcada no desgosto, mesmo que se admita a função balsâmica do riso.

Ainda no último verso da estrofe: “Não devo sorrir a memória alguma”. O riso censurado aos outros é, neste verso, também para o eu e sua memória. Este ecoa, pelo advérbio de negação, a perspectiva negativa da anulação voltada não apenas aos outros, mas ao futuro ausente. Ademais, é uma restrição particularizada tanto por estar restrita ao eu lírico quanto pelo menor período/verso do poema. Tal carga negativa manifesta uma possível compreensão das funções do riso, pois, como afirma Bergson, uma delas é “lembrar à plena consciência de si mesmos os amores-próprios desviados e obter assim a maior sociabilidade possível dos caracteres” (BERGSON, 1983, p. 82). Logo, expressa-se a rejeição desta função justamente pela sua capacidade de trazer a consciência aquilo que não é digno de ser lembrado, talvez por temor de tornar-se ridículo ao recordarem as intolerâncias, por exemplo, que aparecem na sequência do poema, o que revela uma preocupação com a vaidade.

Na continuação da seção, o eu lírico nega-se à recordação das “intolerâncias¹⁹” que também aparecem em poemas analisados no capítulo anterior:

Muito menos recordem minhas intolerâncias
e o caminho negro que às vezes tomei
e me afastava do pomar das palavras, me levando
para o ácido sombrio que bebi
mais frequentemente do que se imaginou.

(WANDERLEY, 2001, p. 68).

O pronome possessivo “minhas” e o reflexivo “me” e a presença da primeira pessoa na forma oculta nos versos “tomei” e “bebi” reforçam a negativa direcionada ao morto. Tais usos denotam um tom confessional, uma vez que apresenta dados como “as intolerâncias”; “caminho negro”, “do pomar das palavras” e “o ácido sombrio”. Além disso, a conjunção aditiva “e” acrescenta as

¹⁹ Referência também presente nos poemas “Epitáfios, a escolher” e “E a Verdade, sobre os Epitáfios, ou Epitáfios”.

ações desencadeadas pelas “intolerâncias”, por meio também de uma gradação que resultará na bebida de um “ácido sombrio” de forma frequente:

- 1º. ação: prática das *intolerâncias*
- 2º. ação: tomada pelo *caminho negro*
- 3º. ação: afastamento do *pomar das palavras*
- 4º. ação: ingestão do *ácido sombrio*

Todos esses percursos revelam ações recorrentes e não dignas de serem pensadas, o que parece justificar o pedido. Deste modo, seria uma forma de abonar o pecado diante da confissão. Assim, as motivações do desejo de não recordar não são *de fora*, mas restritas a quem foi o eu e por serem expostas deseja-se que sejam respeitadas e não contestadas, pois quem pede estará morto.

Ademais, diferentemente da seção anterior marcada pela presença da negação, nesta, os advérbios de intensidade “muito”, “menos” e “mais” estão presentes. No entanto, eles apenas reiteram fortemente a negatividade dos vocábulos que os acompanham, afirmando, assim, o tom melancólico do poema. A estrofe, assim, apresenta um tom soturno, uma vez que o afastamento do pomar das palavras parece ser o grande pesar, a grande consequência de todas as ações anteriormente expostas, o que, de alguma forma justificaria a vontade de esquecer a causadora de tudo: “as intolerâncias”.

A terceira seção, a mais metalinguística do poema, apresenta apenas um período e é a mais concisa e a menos conflituosa. Isto porque, embora o imperativo após a negação esteja presente, o pronome indefinido “nenhuma” do início do segundo verso da seção, presente nas outras seções, não aparece aqui, tão pouco ao longo dela. Outro fator que corrobora tal ideia é a presença de substantivos e adjetivos frente à ausência de advérbios, que nas outras seções eram recorrentes:

Não busquem

explicação para determinados poemas
que acaso terei deixado entre livros alheios
e anemiados apagaram tudo;
o que os donos da matéria haviam feito:
há inegáveis contaminações em certas contiguidades
e uma palavra enferma epidemiza uma página inteira.

(WANDERLEY, 2001, p. 69).

Uma gradação de ações novamente desponta no poema, pois não se deseja que seja buscada explicação para “determinados poemas”, por estarem “anemiados”, ou seja, enfraquecidos. Este adjetivo marca os poemas como sem força, o que terá como consequência o apagamento indefinido pelo pronome “tudo”.

A primeira pessoa no verbo “terei” liga-se ao eu lírico, que deixou os tais poemas “entre livros alheios”. Essa presença destaca-se pelo possível dado autobiográfico, uma vez que tanto a primeira pessoa quanto os substantivos “poemas, livros, palavra e página” convergem-se para o autor, no caso o poeta Jorge Wanderley. Além disso, também pode ser lido como uma ligação com os poetas dos anos de 1970, pois a tônica de rebaixar a obra poética era uma de suas marcas, como mostra Tollendal (1986). E, na mesma direção, caminha esta seção quando recusa a explicação para os poemas, desqualifica-os como anemiados e mostra-se indiferente aos poemas (“alheios”).

Novamente, não se fala dos bens, dos livros, mas da preocupação com a imagem que tais poemas podem revelar, ou seja, a enfermidade. Verifica-se isso nas palavras: “anemiados”, “contaminações”, “enferma” e “epidemiza” que traçam uma teia, na qual o objetivo é ressaltar que não há cura. Tais escolhas também parecem dialogar com outro dado biográfico de Jorge Wanderley, a doença cardíaca, que metonimicamente aparece por meio das palavras.

Aqui, a metalinguagem foi o caminho mais seguro para prenunciar a verdade, a morte. Ao falar da palavra, dos poemas e do poeta, a seção revela que textos estão “anemiados”, as palavras enfermas e o destino é a morte, porque todos estão fracos, e a enfermidade apaga tudo, porque tem o poder de uma epidemia que vare uma página inteira. Embora seja triste, o que fica é uma espécie de diagnóstico, a morte; ela é uma certeza também no poema, embora não seja uma novidade.

Na quarta seção, deixa-se o passado e projeta-se para o futuro numa tentativa de dominar o por vir. De modo que é a poesia a maneira encontrada para estabelecer uma ponte entre os tempos e garantir a sobrevivência do eu no futuro. Isto é expresso pelos substantivos “premonição” e “adivinhação”, pois, em ambos há o desejo de saber o que irá acontecer.

Entretanto, estamos diante de um testamento e o desejo é negar o sentido da visão, a adivinhação é banal, “é mais antiga do que a vida”, uma vez que é uma certeza, a morte. Se, na terceira seção, ela foi exposta pela metalinguagem, aqui a morte está clara como um fato de todos e da subjetividade do poema.

Contudo, este saber deu-se muito cedo e não veio como uma fatalidade, acaso, mas sim como um fato que a tornou uma companheira, “sua vizinha”. À morte, o eu lírico uniu-se muito prematuramente, numa relação “conjugal” como explica o travessão e marca a forma da ligação pelo “conjugalmente”, pois estava presente “por todo o tempo”, na escrita, na poesia, no testamento.

Como não é uma premonição, nem adivinhação, aparece sem pudor como destino:

Não vejam

qualquer sinal premonitório nos meus últimos dias:
esta adivinhação é mais antiga do que a vida
e foi minha vizinha – conjugalmente -
por todo o tempo.

Para a morte

caminhei sempre sem tréguas, sem esquecimento.

O sal de meus ossos não será próprio
para iluminar canteiros. (WANDERLEY, 2001, p. 69).

Assim, o caminhar é escancarado pela diácope “sem tréguas”, “sem esquecimento” para a morte, pois ela era uma “vizinha”, uma esposa, um caminho, uma memória viva. Embora, pareça lugar-comum dizer que o ser caminha para o desaparecimento, este andar aqui não é tão comum assim. Este saber, como um fato próximo, incomoda profundamente. Há a vontade de esquecer essa realidade, mas não há descanso, a direção não é outra, uma vez que o destino é único.

Nesta última estrofe, a subjetividade aparece metonimicamente pelo substantivo “os ossos”. Apenas o corpo sem utilidade fica, pois a substância de seus ossos não será indicada nem para dar luz aos canteiros. Assim, os dois últimos versos trazem um tom religioso, pois contém um elemento expressivo do Novo Testamento, o sal, pois Jesus diz: “Vós sois o sal da terra e a luz do

mundo²⁰. Assim, tal elemento é tomado como capaz de dar destaque às ações humanas, e quando ausente expressa o desânimo e a descrença do ser pela vida. Quando presente, ele proporciona sabor às atitudes dignas do homem e ilumina os caminhos. No entanto, o dístico não revela esta crença positiva, “não será próprio para iluminar canteiros”.

Assim, “Coisas de testamento” resgata a forma do testamento como uma maneira de levantar um espólio. Neste, há a exposição negativa da morte, pois todos os ganhos da vida foram nada diante do próprio fim, como é possível notar na recorrência dos adjetivos negativos, dos pronomes indefinidos e do advérbio de negação ao longo do poema e que culminam no final de “Coisas de testamento”. Além disso, há também nesse levantamento um desejo de controlar o que lhe restará da vida, da imagem no outro através do uso do imperativo como forma de limitação, de dominar um futuro em que não se estará. No entanto, o que restou foi uma indefinição do futuro carregada de negatividade.

“Inventário”

Além do testamento, é possível também se defrontar com outra forma textual de caráter jurídico na obra poética de Jorge Wanderley, que pode se relacionar com as formas autobiográficas, o inventário. Tal texto lírico, “Inventário”, está presente em *Mesa/musa* de 1980 e também na *Antologia Poética* de 2001. Cabe lembrar também que “Coisas de testamento” está presente na obra *Adiamentos* de 1974 e “Inventário”, em *Mesa/Musa*, de 1980/5. Logo, o testamento antecede inventário.

Segundo o dicionário Houaiss, a palavra *inventário*, além de substantivo masculino, significa: “descrição detalhada do patrimônio de pessoa falecida e levantamento minucioso; rol, lista.” (2010, p. 449). Consoante a isso, segundo o Código de Processo Civil Brasileiro, é uma forma de regularizar o patrimônio, um procedimento que envolverá o levantamento dos bens e das dívidas deixadas, bem como os herdeiros legais.

²⁰ Mateus 5,13

A autoria é um dos elementos de contraste entre o testamento e o inventário, uma vez que o primeiro fica a cargo de quem deseja organizar a partilha dos bens e/ou está prestes a morrer. Já o segundo é elaborado por um terceiro competente para tal função, o *inventariante*. Logo, não é o morto, o dono do espólio, quem tece este documento.

Esses dados destacam a singularidade do poema a ser analisado, bem como o poeta pernambucano aqui cotejado, porque há a proposta de realizar o próprio inventário. Assim, já é possível especular uma pretensa vontade de organizar por si os bens ou dívidas que serão deixados.

Todas as contas ficaram acertadas
Neste fim de mundo.
Paguei pecados alheios
com dinheiros que não tinha.

Cheguei a perguntar, agressora,
Onde mais você ia bater
Se encontrasse espaços vazios.
Ora, há sempre algum esquecido

e mesmo os lugares já feridos
servem, numa emergência. Doer
foi também uma linguagem plástica
cheia de novidades.

De modo que deve estar tudo pago,
Não pensei que era tanto, mas está pago.
Daqui em diante não há mais surpresas,
agressora,

tudo é carne viva.
Finalmente.

(WANDERLEY, 2001, p. 113).

O poema “Inventário” é composto por 18 versos e cinco estrofes, sendo quatro quadras (1^a, 2^a, 3^a e 4^a) e um dístico (5^a). O texto não apresenta os bens que serão deixados aos herdeiros, mas expõe a quitação dos débitos. A lírica aqui ofertará um espaço para afirmar que o sofrimento durante a vida foi tão grande que não se está a dever nada a ninguém.

Na primeira quadra, encontram-se dois períodos em que as contas e a vontade de totalizar a vida, de inventariá-la, ecoam e são ressaltadas pela rima interna intraversical incompleta vocálica no primeiro verso (**tod**as, **cont**as):

Todas as contas ficaram acertadas
 Neste fim de mundo.
 Paguei pecados alheios
 com dinheiros que não tinha. (WANDERLEY, 2001, p. 113).

O *enjambement*, presente no primeiro verso, acrescenta uma informação sobre o lugar de pagamento, “Neste fim de mundo”. Além disso, este segundo verso traz esta expressão tida no imaginário religioso como: a destruição do mundo, o dia do juízo final e o pior dos lugares. Por outro lado, o fim do mundo também remete à ausência de opção, ou seja, ao chegar neste espaço não há mais nada, não há mais contas. Entretanto, os dois sentidos da expressão são possíveis na estrofe, uma vez que o desejo é denotar o quão difícil foi pagar.

No terceiro verso, há uma rima interna intraversical incompleta vocálica (paguei, alheios) a expor uma contradição, pois os pecados não foram contraídos, nem havia saldo para liquidá-los, mas estão pagos. A efetivação do pagamento é marcada pelo uso do pretérito perfeito do indicativo na maioria dos verbos do poema e já aparece em “ficaram” e “paguei”. Assim, o pagamento das “contas” e “dos pecados” foi quitado no presente e será inexistente no futuro. Não tendo saldo negativo, portanto, neste inventário não haverá a necessidade de assumirem-se os débitos contraídos pelo ausente.

Cabe ressaltar ainda sobre o terceiro verso: “Paguei pecados alheios”, que o pagamento foi para saudar “pecados”. Nas religiões cristãs, os pecados são considerados erros, porém aqui são pagos com recursos não existentes, como expõe o verbo “tinha” no pretérito imperfeito do indicativo, a marcar a concomitância das ações de ter e pagar. Ou seja, mesmo não tendo, cumpriu-se com o compromisso não assumido²¹.

Na segunda estrofe, há outra quadra de 8, 6, 7 e 9 sílabas e um período. Nela, busca-se uma razão que justifique ter-se como moeda, ao utilizar o verbo *dicendi perguntar* no infinitivo:

²¹ Vale lembrar o trecho da peça *O auto do frade* de João Cabral de Melo Neto, na qual há o medo da morte e a vida é como uma contabilidade quitada na própria morte: [...]Temo a morte, embora saiba/que é uma conta devida./Devemos todos a Deus/o preço de nossa vida/e a pagamos com a morte/(o poeta inglês já dizia)./Nessa contabilidade/morte e vida se equilibram,/e embora no livro-caixa,/e também nas estatísticas,/apareça favorável,/e sempre, o saldo da vida,/no dia do fim do mundo/serão iguais as partidas. [...] (MELO NETO, 1995, p. 494-495).

Cheguei a **perguntar**, agressora,
 Onde mais você ia bater
 Se encontrasse espaços vazios.
 Ora, há sempre algum esquecido

(WANDERLEY, 2001, p. 113).

Para obter uma resposta, afirma-se: “Cheguei a perguntar” no verso cinco, no entanto, o uso do pretérito aqui revela o fracasso da ação. O questionamento foi dirigido à “agressora” no verso cinco, a interlocutora, chamada por meio do vocativo, como uma tentativa indireta de interrogá-la ao dizer: “Onde mais você ia bater” no verso seis. Tal interlocução é dirigida à vida, que aparece na estrofe alegorizada na figura da agressora, e que tendo aparecido na estrofe anterior, volta aqui com mais força a expor uma relação conflituosa com o eu lírico e a vida.

A violência das palavras “agressora” no primeiro verso e “bater” no segundo verso revelam, respectivamente, o sujeito da ação e a própria ação. Tais dados somam-se aos versos três e quatro: “se encontrasses espaços vazios/Ora, há sempre algum esquecido”, que juntos denotam uma agressividade voltada para o sujeito oculto, mas expresso nos verbos: “cheguei” e “paguei”. Logo, a vida é violenta e o inventário parece ser do sofrimento.

O bater, nesta estrofe, parece não estar em sentido literal. A “agressora” bateu, mas a dor não é no corpo, e sim na alma. A rima interna intraversival toante em (espaços/vazios) ressalta a ausência de região a ser violentada, como reafirma a entrega da vida, este bem que não perde para nenhum outro em valor. Por meio de tais recursos, ressalta-se a agressora, com quem se tentou negociar, de forma autoritária.

A presença do “ora” no último verso da segunda estrofe: “Ora, há sempre algum esquecido”, imprime um tom irônico à fala do sujeito lírico, em virtude de colocar em jogo a capacidade daquela, a “agressora”, de agir, de bater mais forte, porque, se ela olhar mais detidamente, encontrará: “há sempre algum esquecido” no verso oito. Ou seja, há um espaço, um bem a ser vasculhado, como assevera o verbo haver no presente do indicativo, “há”.

Ademais, a vida na figura da agressora é reiterada pela assonância das vogais *a*, *e* e *o* e pela aliteração de *g* e *r*:

Cheguei a perguntar, agressora,
 Onde mais você ia bater
 Se encontrasse espaços vazios.
 Ora, há sempre algum esquecido

(WANDERLEY, 2001, p. 113).

Estas percepções propiciam ver a “agressora”, a vida, como uma figura, uma personagem avassaladora, e, por que não, alguém que agride, que leva o ser à morte. Um fim para o qual todos parecem não desejar caminhar.

Historicamente, diz Elizabeth Kübler-Ross (1996), temer a morte é uma atitude de quase todas as culturas, e, segundo a psiquiatra, o homem não consegue trabalhar com a ideia do seu próprio fim. Para o indivíduo, ela é a ação de uma força “maligna”, “[...] está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo” (KÜBLER-ROSS, 1996, p.14), a qual não se pode deter. O ser humano só aceita ser morto por fatalidade, ou seja, por algo do qual não tenha conhecimento, mas repudia a ideia de morte por causa natural ou por idade avançada. Ciente disso, o eu lírico, ao ser violentado pela vida, aproxima-se cada vez mais da morte e o medo de morrer é inevitável, o que eleva ainda mais a violência sofrida e expõe o mau estado do ser neste inventário.

Além disso, a questão dos espaços, antes vazios e esquecidos, continua na terceira estrofe, tanto pelo *enjambement* quanto pela rima externa interspersal (*feridos/esquecido*). Tais recursos acentuam a vontade de revelar a agressão intensificada pelos advérbios de tempo “sempre” e “já”. Logo, ressaltam a efetivação da ação, sem deixar incertezas.

No entanto, uma aparente contradição apresenta-se no segundo verso da terceira estrofe, pois, mesmo feridos, os lugares servem. Esta afirmação está no verbo “servir”, no presente do indicativo, uma vez que reforça o processo como certo, de modo que, ainda que feridos, os espaços têm valor. Portanto, há outras vidas, independentemente da forma como estejam. E talvez seja este o propósito: dialogar com a “agressora” na tentativa de enfrentá-la e convencê-la a tomar outros lugares para debater.

A metalinguagem aparece no terceiro verso da terceira estrofe:

e mesmo os lugares já feridos
servem, numa emergência. Doer
foi também uma **linguagem plástica**
cheia de novidades.

(WANDERLEY, 2001, p. 113).

O período que se inicia com o “Doe”, no segundo verso, se estenderá até final da estrofe. Tal fato evidencia um peso maior a ação verbal, que transcendeu o corpo, pois a palavra “também” prenuncia a existência de outro sentido para o infinitivo. Embora, já tenha acontecido, como o “foi” revela, “doer” possibilitou uma experiência metalinguística, em virtude de ter sido “uma linguagem plástica/cheia de novidades”. A dor, além da manifestação física, como sofrimento/ferimento, ultrapassou o espaço do corpo, e atingiu a linguagem, o que levou/motivou a escrita poética, atingindo a palavra, o poema, como marca a rima interna intraversical toante entre (linguagem/plástica).

A poesia é o lugar da contradição, o espaço em que a linguagem faz-se “plástica” e “cheia de novidades”. Em que o sujeito enlaça as contradições da vida de forma singular. Consoante a isso, Maurice Blanchot (2011), na obra *O Espaço Literário*, afirma que:

A poesia não é dada ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se; ele não sabe se é poeta, mas tampouco sabe o que é poesia, nem mesmo se ela é; ela depende dele, de sua busca, dependência, que, entretanto, não o torna senhor do que busca, mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente. (BLANCHOT, 2011, p. 89)

A lírica possibilita o espaço da escrita, um lugar de busca do que não se sabe ou não existe. Ela expressa os sonhos, e a vida e a morte não poderiam estar fora deste espaço tão receptivo. Desta forma, a linguagem poética tem por função principal dar voz às angústias do sujeito, às vezes difíceis dentro da realidade da prosa, como falar do próprio fim. Portanto, pensar num poema com o título de “Inventário”, em que se percebe a subversão da sua própria lógica estrutural e funcional de gênero num poema, é verificar sensivelmente a particularidade da escrita lírica.

Assim, a lírica é uma arte concisa por excelência, que possibilita ao ser exprimir a profunda angústia diante do fato mais preciso da existência. A escrita,

neste poema, foi então uma forma de permanecer vivo, ainda que viver seja também conviver com a pulsante agressividade da morte.

Na quarta estrofe, há novamente o tema inicial das contas:

De modo que deve estar tudo **pago**,
 Não pensei que era tanto, mas está **pago**.
 Daqui em diante não há mais surpresas,
 agressora,

(WANDERLEY, 2001, p. 113).

Na última quadra do poema, a ênfase na quitação dos débitos volta ao poema por meio da rima externa interversical idêntica (**pago/ pago**) e da epístrofe formada também pela repetição do particípio “pago”. Em outras palavras, o sujeito lírico não está pagando por um débito não contraído, a dívida foi adquirida sim.

No terceiro verso da quarta estrofe, há um contraste temporal, em que os verbos no pretérito “pensei” e “era” chocam-se com a expressão “daqui em diante”. Deste encontro, marca-se uma reflexão no presente diante do que já aconteceu no passado, ou seja, viver não foi tranquilo. No entanto, não haverá mais novidades, “mais surpresas”, já que está tudo pago perante a vida. O que resta é a consumação: a morte em si.

A “agressora”, está isolada no último verso desta estrofe, como uma indicação do saldo deste inventário, uma vida que agrediu, porém, toda dor já foi provada e já não diz mais nada. Os verbos no passado indicam que o que havia para ser dilacerado já aconteceu, o que a última estrofe comprovará, pois dá continuidade ao período da quarta:

tudo é carne viva.
 Finalmente.

(WANDERLEY, 2001, p. 113).

A afirmação proposta pelo verbo “é” ressalta a ausência de surpresas. O que restou e ainda não foi retirado foi a “carne viva”, uma alegoria da própria vida. No entanto, o corpo, neste estado de violência, não parece ter mais condições de viver e, em breve, não terá, pois o advérbio “finalmente” marca a

condição de cansaço de quem fecha uma conta na qual não se obteve nenhum saldo positivo.

Neste “Inventário” de Jorge Wanderley, nota-se a necessidade de registrar um panorama de seus débitos. Porém, ao trazer a figura da vida como interlocutora, tal fato é posto de lado. Isto porque o único bem foi a vida e a própria vida a levará como pagamento. Tal fato revela a dificuldade de manter-se distante da “indesejada das gentes”, do próprio fim; um fato passível de ser pensado apenas no momento da doença ou nos momentos de perigo como notamos nos verbos “bater” e “doer”. Todavia, os advérbios de tempo reforçam a recorrência, ou seja, lembrar da morte pela violência da vida sempre foi algo presente. Desse modo, a forma encontrada para encarar a morte foi viver como se já tivesse morrido, quando seria possível aproveitar os instantes vindouros para realmente “viver”, o que não é a realidade exposta no poema, pois todo o corpo foi agredido sem piedade. Tudo isso ocorre porque, de acordo com Ariès (2014), reconhece-se a morte como um estado real, ou seja, passa-se a viver como se já estivesse morto quando se deveria olhá-la como acontecimento essencial, que não se pode escamotear.

Além disso, é necessário voltar o olhar para o contexto histórico do poema. “Inventário” está no livro *A foto fatal*, publicado em 1986, na seção de *Mesa/musa*, na qual se encontram poemas escritos entre 1980-5. O Brasil desta época estava em um momento de ditadura civil-militar entoada pelas arbitrariedades dos coronéis e o medo dos civis frente às crueldades das torturas e aos sumiços de entes queridos. Escrever um inventário neste momento não é apenas, como expõe o poema, elencar os bens pela poesia, mas mostrar a indignação diante de uma “agressora”, a ditadura, que não escolhia “os lugares já feridos” para uma emergência.

A crueldade desta época leva o sujeito a refletir sobre os “débitos pagos” sem aquisição, uma vez que os crimes eram atos de manifestação da expressão. Muitos foram os que sofreram com as torturas ou perderam as suas vidas nas

sessões de violência. Sendo que estas não se limitaram ao corpo, mas marcaram profundamente a mente de suas vítimas²².

Ter a poesia como espaço de expressão deste tempo é a possibilidade de expor uma subjetividade, apesar de ficcional, que seja capaz de revelar, com certa objetividade, situações dolorosas. Ao propor a questão “onde mais você ia bater” no verso seis, ou seja, que lugar ainda existe para violentar, marcar? Não há mais lugar, a ironia revela isto: “se encontrasse espaços vazios” no verso sete. O tom irônico permanece como insulto à “agressora”, como ela não é capaz de encontrar esquecido um espaço, “os lugares já feridos” no verso nove, para dilacerar, torturar.

Para Adorno, “imperceptivelmente, a ironia roça em silêncio o que há de consolador no poema: os segundos que antecedem a bem-aventurança do sono são os mesmos que separam da morte a curta vida.” (2003, p. 72). A ironia como trabalho da linguagem deixa suspensos os sentidos, e, *a priori*, simula uma consolação, quando na verdade é a revelação da profunda ausência de resignação do ser com a situação. Isto porque os “pecados”, os erros desse período histórico, na maioria dos casos, eram atos em busca da liberdade, porém, foram documentados nas fichas de muitos torturados como subversão, o que explica serem “alheios”, pois não eram legítimos e o eu lírico não os assume. Entretanto, “todas contas ficaram acertadas” no primeiro verso e “com dinheiros que não tinha” no verso quatro, uma vez que a vida não pode ser um valor de troca, embora tenha sido e não só as dos envolvidos nos “pecados alheios” no verso três, mas também as de seus muitos familiares.

²² Ginzburg (2001) em *Escritas da tortura* apresenta um estudo cuidadoso da origem da tortura no Brasil e suas inovações durante a ditadura, na busca por mostrar como a sociedade de hoje não conhece a sua própria história de terror. Este pesquisador expõe o objetivo das práticas de tortura: intimidar e arrancar confissões dos suspeitos a qualquer custo. Para romper a ligação entre corpo e linguagem, as sessões de tortura eram carregadas de violência e choques elétricos, a fim de obter alguma informação. Contudo, muitos não aguentavam as sessões. Neste quadro histórico, a literatura ganhou características peculiares, pois as vítimas ou mesmo as pessoas que participaram desta crueldade de fora não conseguiam falar como meros observadores. Desta forma, a presença do discurso em primeira pessoa é frequente, o que demonstra a dificuldade de representar a experiência. Sem esta não conseguimos construir uma memória coletiva deste período. O que revela o alcance das práticas de tortura em nossa sociedade.

Assim, a dor provocada pela “agressora” é a possibilidade de revelar novidades, tanto pelo delírio advindo da sua intensidade como pelo desejo de dizer, de não deixar que tal dor aconteça com outros. A poesia, como criação literária expressa pela linguagem, concede ao sujeito a voz e é “o relógio solar histórico-filosófico” (ADORNO, 2003, p. 79). O que significa dizer que, ao falar de um sujeito, expor uma dor particular, mesmo que repetida com vários outros, a linguagem poética representa uma individualidade ao expor no tempo uma sociedade brasileira manchada de sangue. Isto pode ser visto no poema por meio dos participios que caracterizam os espaços/lugares que alegoricamente representam os corpos, os quais são expressos como “feridos”, “esquecidos”, “vazios”. Tais escolhas, a princípio, podem até parecer hiperbólicas, ou seja, em excesso, porém, não foram. A violência e a injustiça na ditadura foram tão brutais em que “doer/foi também uma linguagem plástica/cheia de novidades”.

Por isso, como afirma Beatriz Sarlo (2007), em *Tempo Passado*, diante de tais práticas brutais, a escrita é um caminho para revelar e reelaborar o que aconteceu. Ademais, para Sarlo, uma das formas de expor tal experiência é a autobiográfica. Esta maneira fora notada nas obras de poetas brasileiros deste período histórico por Flora Süssekind (1985), em especial em poetas como Armando de Freitas Filho e Ana Cristina César, no livro já citado, *Literatura e Vida Literária*. Todos estes são contemporâneos de Wanderley.

Portanto, “Inventário” também poderia expor a agressora como a ditadura. O saldo foram as vidas que ficaram para contar, pois embora a dor tenha sido grande, “carne viva” no verso 17 também reitera a vida, ou seja, ainda estou vivo, “finalmente” no verso 18. Assim, o fim do poema aparece como um suspiro, um alívio perante tanto sofrimento, em que apenas marcas ficaram e a poesia possibilitou a representação de uma subjetividade expressa a se expor e se chocar com a força do social, ou seja, uma voz que parte do eu, mas não se limita ao sujeito apenas. E talvez seja essa a grande intenção do poeta ao propor um inventário.

Capítulo 4 – POSFÁCIO

“Prefácio” principiou a obra *Coração à parte*, de 1979, bem como abriu este trabalho. Agora, o poema “Posfácio”, da mesma obra, é proposto como último texto a ser cotejado aqui. Sua presença, na função de fechar este trabalho, não almeja apenas relacionar-se com o inicial, o que é inevitável, mas busca evidenciar e ressaltar como esses poemas, ainda que não remetam à morte pelo nome, revelam questões caras a esta pesquisa, o que expressa como a lírica possibilita engendrar tema, forma e autobiografia.

A fim de verificar como Jorge Wanderley maneja os três aspectos citados, vamos nos ater a mais este poema, que não intenciona “corrigir” os outros capítulos, o que seria uma das possíveis funções do posfácio. Isto porque, de acordo com Gérard Genette (2009, p. 212), o posfácio, “segundo a sua localização e o tipo de discurso... pode pretender exercer apenas uma função curativa ou corretiva”. Nosso viés, todavia, é mostrar a utilização de uma forma textual na lírica como potência para questionar a morte, o presente e o futuro, num poema em que o movimento não tem como norte a obra de 1979 em si, mas sim um sujeito lírico dentro de uma circunstância.

Antes de transcrever o poema, é necessário ressaltar ainda algumas questões. Uma delas é que a forma *posfácio* será apresentada no que tange às diferenças deste com o prefácio, pois, segundo o estudioso de paratextos Genette (2009), as semelhanças são muitas, o que coloca o primeiro como uma “variedade de prefácio” (p. 211).

Embora encerre este trabalho, o lugar em que o “Posfácio” se localiza em *Coração à parte* não é o de texto final, pois vem após o poema “E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (versão coxia)”. Isto é: quase no “meio” do livro, o que o faz não contemplar o critério de lugar da forma do posfácio. Logo, a outra questão manifestada é que tal poema não finaliza a obra. Assim, a apropriação irreverente de uma característica da forma pelo autor já se manifesta, uma vez que este subverte a localização gráfica.

Além do mais, “para o posfácio, é sempre cedo demais e tarde demais” (GENETTE, 2009, p. 212). Embora pareça, a princípio, estranha a afirmação,

uma vez que o posfácio viria no momento preciso para enfim tecer as considerações finais, ela é bastante pertinente. Isto porque o “cedo demais” remete a percepções antecipadas e talvez nem sentidas durante a leitura. E, por outro lado, é “tarde demais” para avisar e corrigir o erro já percebido. Entretanto, o poema “Posfácio” também transcende essa singularidade da forma textual ao aparecer no meio da obra.

Assim, “Posfácio” não atende às características que o distinguem do prefácio da obra, o que já impõe uma peculiaridade deste poema. Enquanto “Prefácio” se destacou por estar no limiar das formas, ou seja, por apresentar aspectos líricos e prefaciais, neste, isso não acontecerá da mesma maneira. Sua presença e localização, neste trabalho, justificam-se pela sua capacidade lírica de condensar traços das poéticas de Wanderley para além do livro *Coração à parte*. Logo, não se encerra uma obra ou a corrige, mas sintetiza em si, por meio de procedimentos já visitados, o tema da morte e da autobiografia. Sem mais, vamos ao poema.

“Posfácio”

Às vezes acordava às quatro da manhã
e ficava regendo o restante da noite:
só mandava nos galos
e na geladeira;
e o jornal só chegava quando bem queria
com notícias frias.
O pão também vinha ruim
da padaria.
Não havia tesouros escondidos
nem dentro nem fora do espírito
- e no entanto leu muito,
sabia uma porrada de poemas
e escreveu muitos outros mais.

Nada adiantou nada.

Teve uma saúde e um aspecto físico
que não valem um vintém,
pelo que ninguém os comprou.
Não morreu, ainda.
Anda esperando uma Sinfonia, como o pobre
[Homem Célebre

(o das polcas)
De Machado de Assis.
Mas será que espera, mesmo?

(WANDERLEY, 1979, p. 51).

“Posfácio” é composto por três estrofes, sendo a primeira composta por 13 versos, a segunda por um verso e a terceira por oito versos. No total, temos 22 versos de métricas variadas, de modo que a menor tem três sílabas (verso 8) e a maior, 12 sílabas (verso 15). Assim, é um poema pequeno, com versos livres, em que as rimas se destacaram dentro dos versos, como veremos ao longo da análise, e o lirismo não vem no rigor formal, mas elaborado nas nuances do texto.

De início, o poema já quebra a expectativa de um posfácio e expõe a recorrência de uma insônia, que não aparece como tal, porém se infere na descrição. Diferentemente de “Prefácio”, o eu lírico não se apresenta como um editor ou autor, ele se coloca como uma espécie de maestro que acordava às quatro da manhã e regia os ruídos do findar da noite. Tais considerações, portanto, restringem-se ao primeiro período e à primeira oração da primeira estrofe, que expressam uma circunstância temporal e o que se faz nesse momento.

Em contrapartida, no segundo período da primeira estrofe, há uma reflexão metalinguística, uma vez que inicia negando a ausência de tesouros escondidos nem dentro nem fora do espírito. Adicionado a isso, ressalta-se ter lido muito, saber uma “porrada” de poemas e ter escrito muitos outros. A segunda estrofe, por sua vez, é formada pelo único verso “Nada adiantou nada.”, o qual reitera pela enadiplose da palavra “nada” o tom de esvaziamento e a constatação do fracasso não somente de uma vida, mas também do projeto literário.

Na terceira estrofe, outro assunto aparece. A saúde e o aspecto físico, dados autobiográficos, são colocados no único período na estrofe como sem valor, pois não despertaram interesse de compra por ninguém. Como no poema “Epitáfio”, uma vez mais a questão do valor comercial da vida é evocada. Também neste poema, a morte ainda é uma expectativa e não uma realidade. O verso seguinte muda de assunto e apresenta a ação de andar esperando uma sinfonia, que não é qualquer, pois a inicial maiúscula revela o desejo por algo realmente digno de grandes músicos. O tempo é de espera, da morte, de um momento de epifania, e, nesse sentido, é evocado o personagem do conto de Machado de Assis, “Homem Célebre”, aquele que esperava pela sinfonia, mas só escrevia belas polcas.

A comparação estabelecida no verso 19 entre o eu lírico do poema e o pobre Homem Célebre, no caso Pestana, exterioriza uma preocupação com o futuro e o desejo de glória. No entanto, nenhum dos dois a alcançam. Enquanto o eu lírico de “Posfácio” acordava às quatro da manhã, Pestana, personagem do conto, ia dormir neste horário. Após horas revisitando ao piano os grandes imortais da música clássica como Mozart e Beethoven, entre outros, Pestana não conseguia compor uma só peça. Seguido o descanso, a inspiração vinha e uma polca inédita era composta sem interrupções. Embora não fosse o que Pestana desejava, dado o seu caráter não elevado, ele a levava ao editor que não gostava do título poético e escolhia outro mais banal. O título novo não significava nada, mas garantia o sucesso da polca. Pestana, de imediato não aceitava tamanha desconsideração, no entanto, logo cedia e o sucesso vinha com esta e novas polcas. O êxito veio rápido, afinal, as polcas eram boas, entretanto, a satisfação logo foi embora, pois o desejo era estar entre os grandes. Pestana, esperançoso, casa-se com uma cantora, e o que consegue é copiar Mozart. Logo, a esposa, doente, morre, ele tenta homenageá-la com um réquiem nos moldes do autor copiado, entretanto, não consegue finalizar, pensa em pôr fim a própria vida, mas, por fim, escreve novas polcas para sobreviver. Pestana alcança o primeiro lugar entre os compositores de polcas, fica doente e morre triste consigo mesmo às quatro e cinco da manhã. Este foi o drama da vida e da carreira de Pestana até a sua morte, a eterna insatisfação consigo mesmo.

José Miguel Wisnik (2004), no livro *Sem receita: ensaios e canções*, dedica-se ao conto e pontua:

O desejo irrealizado de *glória*, categoria ligada à imortalidade dos clássicos, contorce-se no giro perpétuo e torturante do sucesso, categoria afeita ao mercado e ao mundo de massas nascentes. E aí balanceia o ponto insolúvel dessa singular *celebridade*: o sucesso é inseparável do fracasso íntimo, e tanto maior este quanto maior o seu contrário, já que, afinal, quanto mais mira o alvo sublime mais Pestana acerta, inapelavelmente, no seu buliçoso avesso. (WISNIK, 2004, p. 18)

Assim, o fracasso do personagem do conto de Machado de Assis corresponde ao mesmo fracasso do eu lírico exposto no poema, o qual, nos outros poemas analisados, aparece por meio do pessimismo. Assim, uma vez

mais, o deslocamento para a terceira pessoa, na figura de Pestana, dá-se, ou seja, pela comparação, reforça-se o que se passa com o sujeito lírico. Ambos desejam a imortalidade, no entanto, tanto a espera como o trabalho propriamente dito são atravessados pela morte.

Assim, o tom de “Posfácio”, tal como nos outros poemas analisados neste trabalho, é carregado de pessimismo. O humor, que aparece em “Coisas de testamento” como um bálsamo e nos outros poemas por meio dos procedimentos, está ausente aqui. Ademais, o início da primeira estrofe é marcado pelos verbos no pretérito imperfeito (acordava, ficava, mandava, chegava, queria, vinha e havia), o que reforça a recorrência das ações ligadas a um sentimento de angústia e ansiedade constantes como não conclusas. Logo, não há perspectivas boas internas nem externas.

O tom negativo permanecerá no poema. Ter lido muito, saber e escrever poemas não foi uma maneira de acumular riqueza para o espírito, tampouco foi uma forma de galgar uma tranquilidade, como a antítese “nem **dentro** nem **fora** do espírito” atesta. Até a escrita marcada como atividade de maior desempenho por uma espécie de gradação não garantiu uma mudança. Isto porque

leu **muito**
sabia **uma porrada** de poemas
escreveu **muitos outros mais**

(WANDERLEY, 1979, p. 51).

Portanto, o labor de poeta claramente é exposto e reforçado, tal como nos poemas que analisamos nos capítulos anteriores, tal como “Prefácio”, em que podemos ler “dou por encerrado este livros de poemas...da minha obrinha” (WANDERLEY, 1979, p. 51); e em “E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (versão coxia)”, que acrescenta no final do poema “e deve ter morrido pouco depois de escrever estas coisas.” (idem, 2001, p. 90). Assim, nos três poemas citados, a atividade poética aparece marcada por frustrações.

No entanto, como dito, tudo isso é aniquilado na segunda estrofe: “Nada adiantou nada”. Com essa negação, o pessimismo não pairará apenas sobre a leitura, a poesia e a escrita poética, mas ecoará na estrofe e no poema inteiro,

uma vez que os versos estão carregados de negativismo, como na menção da insônia, do jornal atrasado, das notícias frias e do pão ruim.

Além disso, a negação, que também aparece nas seções de “Coisas de Testamento” e no início de “E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (versão coxia)”, está em “Posfácio” presente no nono verso, “**Não** havia tesouros escondidos”, e acentua-se com a enadiplose da palavra “nem” no décimo verso, “**nem** dentro **nem** fora do espírito”. Ambas são ressaltadas por outra enadiplose da segunda estrofe “**Nada** adiantou **nada**”, ao colocar o nada na posição de sujeito.

Portanto, nesse poema, a metalinguagem refere-se ao esvaziamento tanto da leitura quanto da escrita. Ou seja, a literatura não salvou o eu lírico de um esvaziamento e uma irrealização que se vê no poema, e que é figurado especialmente com a comparação com o personagem do conto de Machado, pois também fora alguém que se dedicou à arte, e que não alcançou a excelência e morreu sem realizar uma grande obra.

Na última estrofe, chega-se ao corpo. O primeiro período é marcado pela presença do pretérito perfeito, tempo igualmente manifesto nos poemas “Epitáfios, a escolher”, “E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (versão coxia)” e “Inventário”. Tal escolha não permite receio sobre a condição infeliz de saúde de quem se fala, dado autobiográfico constante na poesia desse autor, o que é ressaltado mais uma vez pela negação “não” no verso 16 e pelo pronome indefinido “ninguém” no verso 17. Estes procedimentos são reforçados pela rima interspersal tônica (vintém/ninguém), a qual ressalta a anulação do sujeito descrito e apontam mais uma vez o seu fracasso perante a sociedade.

Além disso, ao falar da saúde, tida como um bem, expõe-se a sua perda, ou seja, a falta da condição primária para viver ou viver bem. Tal fato é reforçado pelo verbo “ter” no pretérito perfeito, ao denotar que nem isso se tem ou está bem no fim. Assim, a autobiografia inserida na lírica manifesta-se, através da referência à morte relaciona-se aos dados citados e à vida do autor, como vimos nos poemas analisados. Além disso, a menção ao aspecto físico também sem valor denota que a própria imagem não era boa. Logo, além do interno, a saúde;

o externo, a aparência, não despertava interesse. Isto explica a ausência de compradores, como também ecoa os versos:

Não havia tesouros escondidos
nem dentro nem fora do espírito

(WANDERLEY, 1979, p. 51).

Novamente, então, o dentro e o fora se apresentam e não se restringem a isso. São somados a outros elementos externos como o tempo, a geladeira, os galos, o jornal e o pão, embora os primeiros apareçam como controlados, apenas a geladeira é. Ademais, *geladeira, galos, jornal, pão* são elementos do cotidiano, baixos. Deste modo, recorre-se ao dia a dia, ao que há de mais banal.

Assim, o tempo é o tema transcendental e sublime posto em discussão por meio da espera, juntamente e entrelaçado à morte. No entanto, a poesia de Wanderley é repleta de dados do cotidiano. Isto abaixa o tom da poesia, do alto, sublime, para o baixo realismo. Logo, as questões cotidianas descaracterizariam o tom alto de sua poesia, o que é afirmado quando se diz que não tem valor.

O tempo, por outro lado, é mais nobre, mais alto, e é uma das questões acionadas para tratar da morte como um fato. No entanto, nem o próprio corpo é controlado, o sono foi interrompido e a insônia acontecia até o amanhecer, o que revela a própria dificuldade de se controlar. Por isso, o tempo também não se dará a regentes, nem de “Sinfonia”, pois o que se rege na música é o curto espaço da sua execução. Portanto, apenas há a ilusão de tempo lento e servil.

Tais interpretações ficam mais imperiosas ao incluir o verso 18: “Não morreu, ainda”. Além do pessimismo imposto pelas negações e pela falta de condições físicas de vida, o “não” e “ainda” ressaltam a possibilidade de um fim eminente, em que a vírgula presente na estrofe destaca a ideia. Para melhor atentar para os significados desses versos, cabe recorrer a Arthur Schopenhauer, que na obra *Metafísica do amor, metafísica da morte*, afirma que “é pela noção de tempo, que concebemos as coisas como finitas, transitórias e aniquiláveis.” (2004, p. 96). Assim, o tempo impõe ao ser a noção de morte carregada de negatividade e de pessimismo, pois não regemos o tempo, ele nos escapa, embora, os poemas “Prefácio”, “Coisas de Testamento” e “Epitáfio”

apontem para o futuro e para tentativas de controlá-lo, mas apenas expõem a angústia dessa impossibilidade.

Assim, a exposição da saúde e a preocupação com a morte evidenciam uma das questões principais deste trabalho marcadamente mencionada no verso 18, “Não morreu, ainda.”. Soma-se a isso, os verbos (*acordava*, *ficava* e *mandava*), além de serem rimas interversicais consoantes, também trazem um aspecto interessante sobre quem fala. Isto porque eles aparecem no princípio de poema e não sabemos se é *eu* ou *ele*, a pessoa referenciada. Assim, é possível ler os versos das duas maneiras. No entanto, essa escolha também evoca uma tendência ao deslocamento do eu ao marcá-lo como outro, o que já apareceu nos poemas anteriormente analisados. Tem-se então que, na sequência do poema, o pretérito perfeito aparece como uma certeza nas ações de haver/existir, ler, saber e escrever. Nestes, a terceira pessoa é definida e é a responsável por questões bem particulares: a ausência de espírito, as leituras, os poemas e a morte. Assim, a dúvida sobre quem faz é sanada, mas outros elementos são próximos do universo do autor, como a escrita poética, o que revela os jogos ficcionais que aqui apresentamos.

No entanto, a chave do poema está na intertextualidade com o conto de Machado de Assis. A grande preocupação de Pestana era a mesma do eu lírico do poema, logo, o motivo da insônia é a imortalidade. E talvez um desejo, por sua vez, de superar não somente a sua morte física, mas a de uma obra que não havia alcançado as notas mais altas. Dessa forma, a morte, uma vez mais, é o mote da poesia de Wanderley.

“Posfácio” aqui não traz correções, como se esperado da tipologia textual, mas uma síntese do tema e dos processos estéticos principais do autor, de modo que o que se apresenta é uma ação de aparente contradição do eu lírico, pois ele “anda esperando” a morte. A locução verbal proposta por um verbo de movimento “andar” imprime uma ação, ao passo que esperar é estático. Ademais, “andar” está no presente do indicativo, o que marca o ato acontecendo no agora do poema. Acrescenta-se a isso, o “esperando”. Portanto, é possível pensar num caminhar para a morte e, concomitantemente, em uma espera, o

que dá a entender que mesmo em movimento ou estático, o andar inevitável para o fim acontece.

Assim, se “passar” era a última ação de “Prefácio”, aqui é “esperar”. No entanto, esta ação está acontecendo, como já exposto, e também é uma dúvida. O verso final “Mas será que espera, mesmo?” é a questão realçada pelo pronome “mesmo” e pela vírgula. Logo, estas possibilidades estão em aberto no poema. Apenas o passado é uma certeza, o que esteve marcado no tempo verbal e na incompletude das ações iniciais restritas à primeira estrofe.

Além disso, é preciso ressaltar que embora o eu lírico se coloque como um outro, a morte esteja exposta e não haja a referência ao infarto, como no “Prefácio”, a saúde e o estado físico nada bons estão claramente afirmados. Portanto, a dúvida é apenas sombra que paira sobre o poema como uma “ilusão referencial”.

Ao colocar “Posfácio” dentro da obra, portanto, o autor manifesta-se mais uma vez como uma força intrusa. E por meio do verbo “esperar”, que aparece duas vezes na última estrofe, e da pergunta, “Mas será que espera, mesmo?”, percebe-se uma possibilidade de levantar uma curiosidade biográfica dentro desta obra que é sobre a vida. Em contrapartida, a localização do poema também expõe a dificuldade de esperar pelo fim do livro e, por sua vez, esperar pelo próprio fim. Em outras palavras, este posfácio, deslocado de seu lugar tradicional, metaforiza a escrita poética de um autor que, condenado a escrever as últimas páginas de sua poesia, pela saúde precária, ainda está “no meio” de sua obra.

Assim, “Posfácio” pode ser lido como uma apropriação da forma textual na lírica centrada na negação da própria morte, em que a ficcionalização do eu materializa-se no outro, o que não enfraquece a expressão poética, e sim permite uma leitura não do medo da morte ou da sua mera espera, mas uma questão tão humana que pode funcionar como uma potência para criar, o que, no caso de Wanderley, não é possível sem adentrar a “indecidibilidade” de ser ele ou outro que morrerá.

Ademais, a estrofe monóstica “Nada adiantou nada” é uma espécie de epifonema, pois resume tudo que o poema propõe e realiza a função do posfácio

de falar sobre a poesia de Jorge Wanderley. Assim, ao expor, pela singular comparação com Pestana, a irrealização de um desejo de estar entre os grandes poetas, faz emergir outro dado de sua autobiografia, que, longe de ter tido sua poesia lírica reconhecida, apenas figurou entre os melhores tradutores. Logo, é a expressão do grande fracasso de uma vida e de uma obra, em que o poeta seria o personagem do conto do Machado, ou seja, alguém que almejava falar de grandes temas como a morte e o tempo e, para isso, usou até os gêneros que fazem remissão a ela, mas não passou de uma poesia de feitio coloquial e circunstancial.

CONCLUSÃO

A tarefa de concluir é sempre um empreendimento complexo. Planejar um percurso e segui-lo é um caminho, mas as intempéries aparecem com facilidade e o êxito está no que foi percebido no trajeto. No entanto, faremos alguns apontamentos no que tange ao que emergiu durante a leitura dos poemas sem a intenção de restringir.

Primeiramente, pode-se dizer que o objetivo implícito deste trabalho de alguma forma foi atingido. Ou seja, conseguimos expor como o poeta Jorge Wanderley apresenta uma singularidade que carece de mais olhares dentro do seu tempo e fora dele, não apenas pelo cuidado com a palavra e com a lírica, como também por sua capacidade de manusear estas com habilidade. É sempre tempo de rever, visitar a obra desse poeta, a qual não pode continuar apartada daqueles companheiros que fizeram história na poesia dos anos de 1970.

Ao longo dos textos, pode-se perceber a presença do tema da morte de forma explícita, seja por referências à doença cardíaca, à preocupação com o corpo e, claro, com o próprio fim. Logo, o assunto estava sempre se relacionando com o poeta de alguma forma, ora pela metalinguagem nas reflexões sobre a escrita, a palavra; ora pelos dados autobiográficos. Assim, uma força ambígua, indecisa instaurava-se nos poemas, o sentido de seu movimento simultaneamente vertia-se para o poeta e para o eu lírico. E as formas autobiográficas utilizadas por Jorge Wanderley, como mostramos, já em si eram carregadas de um objetivo de criar uma representação mais próxima do eu empírico. Pela seriedade inerente à questão jurídica, até formas como inventário e testamento mostraram o quanto a lírica e a autobiografia podem se manifestar também mutuamente para além do epitáfio, por exemplo. Nesse sentido, as formas autobiográficas de Jorge Wanderley são também um procedimento, uma escolha poética peculiar que imprimem um tom autobiográfico até confessional aos poemas.

Acrescenta-se a isso os dados autobiográficos citados, como o nome, a assinatura, a idade, a saúde, o infarto e a morte espalhados pelas formas analisadas aqui, os quais são apenas jogos de ficcionalização do eu, maneiras de levar para uma subjetividade conhecida, em que o uso da letra maiúscula, da

primeira pessoa, de formas verbais em que *eu* e *ele* são ambíguos, as descrições negativas, como fazer o próprio inventário, são maneiras até irônicas para que os poemas possam ser entendidos como autobiográficos.

A propósito disso, o deslocamento para a terceira pessoa, procedimento reiterado na poesia do autor, é uma tentativa de ficcionalização do eu, bem como a fumaça mencionada em “Prefácio”, pois são materializações desse empreendimento, ou seja, a tentativa de mostrar nas escolhas poéticas, as quais são deliberadamente criações, um não lugar ou evidenciar a presença da ficção, quando se afirma: “Tantas palavras, mentiras.” e “As palavras eram mesmo mentiras”. Portanto, tanto tema, quanto formas e procedimentos revelam o terreno ficcional em que a lírica de Jorge Wanderley se inscreve ironicamente pela autobiografia presente nesses elementos. E a própria poesia, pelos versos citados, reforça e exemplifica a construção de imagens ressaltadas nas escolhas formais, autobiográficas e líricas.

Além disso, outro aspecto que merece ser pontuado nos poemas aqui cotejados diz respeito à intertextualidade. Ainda que seja um recurso nada inovador, sua presença mostra uma capacidade de significação impressa nas referências importantes como o Velho Quijote, Gulliver e Machado de Assis em funcionamento nos textos, sendo o último, uma recorrência que não se materializa apenas pelo nome. Este grande escritor da língua portuguesa é retomado em vários outros poemas do poeta pernambucano e, talvez, a ironia, figura de linguagem já apontada pelos leitores de Wanderley como João Alexandre Barbosa e Sebastião Uchôa Leite, seja uma referência de ligação entre os dois autores, sendo então Machado de Assis um dos ou o grande mestre na literatura brasileira. Ademais, o tom irônico manifesta-se em quase todos os poemas aqui analisados, pois, ao jogar com as informações biográficas e criar opções de epítafios, por exemplo, essa figura de linguagem manifesta-se e estabelece-se como uma forte associação com a questão autobiográfica, a qual também tem um caráter de indecisão.

Ainda há a relação de Jorge Wanderley com os poetas de seu tempo. Esta se destacou e permitiu perceber que, embora o poeta não seja da geração mimeógrafo, uma vinculação se estabelece no que tange ao pessimismo com a

vida, com a poesia e com a literatura. E, como notamos, os poemas analisados de Wanderley também se relacionam com os seus contemporâneos. Assim, o coloquialismo, a negação manifesta no vocabulário e a própria desvalorização da obra foram os meios desse autor estabelecer uma ligação com a sua geração. Além disso, a presença da autobiografia pelos dados autobiográficos, as formas autobiográficas e a presença da primeira pessoa constituem, por sua vez, traços recorrentes na poesia de um momento violento da história do nosso país. Logo, não se cria uma poética à parte, mas sim uma maneira particular de expressão dentro de um mesmo contexto, o que possibilitou, por sua vez, abarcar outros sentidos na procura por resistir.

Nesse viés, o primeiro capítulo teve principalmente a finalidade de abrir as discussões teóricas deste trabalho. O poema “Prefácio”, como a análise demonstrou, traz dados autobiográficos “embaralhados” ao longo dos versos, de modo que o nome e a referência à morte e ao infarto são tônicas importantes dentro do contexto desta pesquisa. Além disso, os procedimentos poéticos e a escolha da forma prefacial evidenciaram os movimentos de ficcionalização do eu, bem como o caráter limiar na qual a inserção da autobiografia na lírica se inclui.

Para demonstrar isto, no segundo capítulo, apresentamos o gênero epitáfio de forma a traçar inicialmente o percurso do gênero, sua relação com a lírica e com a autobiografia. Na sequência, analisamos os poemas “Epitáfios, a escolher”, “E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (Versão Coxia)” e “Epitáfio”. Nos dois primeiros textos, o pessimismo é uma recorrência, de forma que os fracassos são o tom dos poemas e a fuga será o deslocamento para a terceira pessoa, uma vez que “E a verdade, sobre os epitáfios, ou epitáfios (Versão Coxia)” é uma tentativa de correção de “Epitáfios, a escolher”, de modo que a oscilação dos dados, revelada em tais textos, reforça a duplicidade inerente à autobiografia na lírica. Ao passo que “Epitáfio” é, como os outros, uma tentativa de representação do sujeito, uma das mais concisas, na qual a primeira pessoa aparece, no entanto, é, no que lhe concerne, uma forma epigráfica ficcionalizada também.

Portanto, Jorge Wanderley faz uso de duas formas autobiográficas, o autorretrato e a autobiografia propriamente dita, buscando inscrever um sujeito e uma história de vida diante da morte iminente. E, para isso, o epitáfio é a forma utilizada para dar-se a última chance de conhecer o ser, a qual se dá nos poemas marcados por informações e possibilidades de epitáfios, revelando a ambiguidade dos sentidos e das imagens construídas.

Se, de certa forma, o gênero escolhido no segundo capítulo voltava-se para o passado; no terceiro capítulo, dá-se outro movimento em relação à morte, para o futuro. Para isto, propomos analisar, dentro da autobiografia, os poemas “Coisas de testamento” e “Inventário” como discursos jurídicos. Inicialmente, para cada tipologia textual, antes de adentrar os poemas propriamente ditos, fizemos uma apresentação de suas respectivas características no que concerne ao propósito deste trabalho, o que já possibilitou notar a relação do texto jurídico com o objetivo de traçar uma representação de eu.

Em “Coisas de testamento”, o tom de rebaixamento da obra poética aparece ao longo do poema e igualmente no título. Além disso, a preocupação com o futuro destaca-se, ao passo que a morte marca uma presença negativa que é ressaltada pela primeira pessoa e pelo cuidado com o corpo. Já no poema “Inventário”, por sua vez, a apropriação da função de realizar o próprio inventário pelo eu lírico é um dos destaques, em virtude de que a primeira pessoa aparece de forma oculta a realiza o próprio levantamento dos bens. No entanto, a vida como um débito é proposta e a presença da autobiografia será uma forma de expor um contexto violento da história brasileira.

Por fim, “Posfácio” é o poema que retoma todas as questões apresentadas pelos outros, em uma espécie de proposta de conclusão, e, a partir de sua leitura, verificamos, mais uma vez, as relações e recorrências apresentadas ao longo dos poemas, ou seja, os procedimentos utilizados para a ficcionalização do eu.

De modo geral, este trabalho chegou à constatação de que, acima de tudo, Wanderley faz uma poesia singular, em que os dados autobiográficos ficcionalizados ao longo dos textos analisados resultaram não só em uma poesia de preocupações cotidianas, como a princípio vem a parecer, mas resultante de

um processo de estetização de um dos temas mais importantes da lírica moderna, a morte. Assim, a morte e o tempo tornaram-se inscritas na poesia para poderem ser sublimadas, na tentativa de quem sabe, conviver melhor com estes temas, à maneira contemporânea.

Pelas demandas que regem este tipo de trabalho, restringiu-se, nesta pesquisa, o *corpus* às formas autobiográficas ligadas à morte. No entanto, é necessário ressaltar que o recorte dos poemas que compõem o corpus deste também apresenta possibilidades para outros olhares interessantes, mas que ficarão a cargo do porvir.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. p. 65-89. (Coleção Espírito crítico).
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Boitempo: menino antigo**. São Paulo: Record, 2006.
- ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Tradução Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BARTHES, Roland. Efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BARTHES, Roland. **Aula**. 14 ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? – Poesia marginal ontem, hoje e amanhã. In: **Poesia marginal: palavra e livro**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução Alberto Pucheu. **Terceira margem**. Poesia brasileira e seus encontros interventivos. Ano VIII, n. 11, 2004. p. 165-177.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, São

Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Tradução Joca Wolff. **Cultura e Barbárie**, n. 71, maio 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.U1CYMFVdX84>. Acesso em: 27 set. 2013.

ECO, Humberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

D'ENCARNAÇÃO. José. Epitáfios da Sé da Guarda – documentos a preservar. **Revista Cultural da Cidade de Guarda**. Espanha, v. XI, n. 44, p. 165-174, jun. 2008.

D'ENCARNAÇÃO. José. Os epitáfios como expressão poética. **Liburna**. Espanha, n. 4, p. 145-151, nov. 2011.

D'ENCARNAÇÃO. José. O epitáfio poético: modelo literário, reflexo de mentalidades. **Revista Portuguesa de Arqueologia**. Espanha, v. 15, p. 181-931, 2012.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FERNANDES, Alessandra Navarro. **O tema da morte na poesia romântica brasileira**. 2005. 119f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

FERRAZ, Eucanaã (Org). **Poesia Marginal: palavra e livro**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.

FREUD, Sigmund. A nossa atitude diante da morte. In: **Escritos sobre a guerra e a morte**. Tradução Artur Morão. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/freud_sigmund_da_guerra_e_da_morte.pdf. Acesso em: 07 set. 2014.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução Marise M. Curioni. Tradução de poesia Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 351 p.

FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura?** - a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2. ed. Tradução Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. 260 p.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. <https://doi.org/10.5628/rpcd.01.03.03>

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**. Tradução Paulo Menezes. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Jorgiana breve ou o Pacto com a serpente. **Logos**: Comunicação & Universidade, Rio de Janeiro: UERJ, v.12, nº 1 2, p. 69-71, 1º Semestre, 2000. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/anteriores/logos12.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2013.

MATOS, Gregório de. **Literatura comentada**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Antônio Dimas. – São Paulo: Abril Educação, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MORICONI, Italo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos. **Cantos da morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst**. 2010. 125f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIFFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In: **Literatura e realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 99-128,

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. “Visão de Morte”: o lirismo noturno de Cruz e Sousa. **Revista Estação Literária**. Londrina, v. 12, p. 176-185, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das Letras; Editora da UFMG, 2007.

SOUSA, Cruz e. **Broquéis. Faróis**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SUSSEKING, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Tradução Jair Barbosa. Revisão técnica e da tradução Maria Lúcia Mello Oliveiro Cacciola. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PITA, L. F. D.. Sobre o epitáfio como tipologia poética. **Revista Tessituras**, v. 1. 2009.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Jorge Wanderley {mensagem pessoal}. Mensagem recebida por <jorcilenealves@yahoo.com.br> 22 fev. 2018.

WANDERLEY, Jorge. **Coração à parte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

WANDERLEY, Jorge. **A Foto Fatal**. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

WANDERLEY, Jorge. **Manias de Agora**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

WANDERLEY, Jorge. **O agente infiltrado e outros poemas**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

WANDERLEY, Jorge. **Antologia poética**. Organização Márcia Wanderley. São Paulo: Ateliê, 2001.