Rui Carlos Morais Lage

A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI

Perda, luto e desengano

Porto

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2010

Rui Carlos Morais Lage

A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI

Perda, luto e desengano

Dissertação de doutoramento, elaborada sob a orientação do Prof. Doutor Arnaldo Baptista Saraiva, e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Porto

2010

Dedicado à memória de Alexandre Bahia,
1975-2009,
portuense, arquitecto paisagista,
bombeiro voluntário, amigo de infância
que respondeu à morte com um sorriso,
iluminando de sabedoria
a sua família e amigos.

Todo poema, con el tiempo, es una elegía

Jorge Luis Borges

A word is elegy to what it signifies

Robert Hass

Resumo

A elegia é um poema de origens antiquíssimas que se mostrou desde cedo a espécie poética preferida sempre que se tratava de dar voz ao pranto pelos mortos, quer os mortos privados, quer os mortos públicos, e de consolar os sobreviventes. Mas através do recurso à contemplação, à especulação e à interrogação, prestou-se também a veículo por excelência da *meditatio mortis*, da consciência da brevidade da vida e da veloz fuga do tempo, da instabilidade e fragilidade de tudo o que é humano ou tocado pelo humano, pelo que versou e versa todos os fenómenos relacionados com a perda, quer de uma perspectiva pessoal quer de uma perspectiva universalista. Desde os sirventeses e prantos medievais, a poesia portuguesa acolheu a elegia em toda a sua riqueza e variedade, e no século XX, à semelhança dos séculos anteriores, quase nenhum poeta português ficou imune à elegia. Se em inícios do século a elegia portuguesa rescende ainda à dramaturgia romântica sublimadora dos mortos, fazendo-se nuvem com o saudosismo de Pascoaes, se com a geração de *Orpheu* ela lamenta acima de tudo a perda de um eu que fica viúvo de si mesmo, se a partir dos anos quarenta procura nos vivos, seguindo o mapa das *Elegias de Duíno* de Rilke, o rumor invisível dos mortos, a partir do final dos anos cinquenta, e em especial após as *Metamorfoses* de Jorge de Sena em 1963, no quadro da crise do divino, do materialismo contemporâneo e dos desenganos acarretados pelo progresso científico, instala-se na elegia a pura perda e dá-se lugar a uma morte intransitiva, sem redenção e abertura a uma nova e melhor vida, passando a interessar os detalhes íntimos e particulares dos mortos dados através de um discurso esvaziado de *pathos*. Ao mesmo tempo que a grande acção dramática da morte vai cedendo o lugar às pequenas mortes silenciosas e domésticas, o olhar crítico do elegista recusará a *consolatio* assente na beatificação dos mortos e na "pathetic fallacy". Essa recusa levá-lo-á à derisão do cânone elegíaco e à sátira das convenções e fórmulas da elegia, mas ele reage também contra a burocratização dos mortos e o automatismo dos rituais fúnebres. A elegia portuguesa chamará a si a responsabilidade, nos séculos XX e XXI, de deplorar as perdas colectivas da História ou a perda de uma Natureza arcaica substituída pelo frio labirinto urbano, e continuará a exprimir a perda da infância, da *terra mater*, da identidade, do amor (infeliz ou interdito), bem como o desencontro da fé individual com Deus, e, hiperconsciente da linguagem como objecto e da sua insuficiência para exprimir a dor humana, exprimirá o luto por si mesma e pela própria poesia.

Résumé

L'élégie est un poème d'origines très anciennes qui a été le spécimen poétique favori quand il s'agissait de déplorer les morts, tant privés que publics, avec le but de consoler les survivants. Mais par son usage de la contemplation, de la spéculation et de l'interrogation, elle a été également le lieu privilégié de la *meditatio mortis*, de la prise de conscience de la brièveté de la vie, de la fuite du temps, de l'instabilité et de la fragilité de tout ce qui est humain ou touché par les humains, donc concernant non seulement la mort et les morts, mais tous les phénomènes liés à la perte, soit à partir d'un point de vue personnel soit dans une perspective universaliste. Depuis les "prantos" et les "sirventeses" médiévaux, la poésie portugaise a accueilli l'élégie dans toute sa richesse et variété, et peu de poètes ont resté à l'abri de son appel. Si au début du XXe siècle l'élégie portugaise résonne encore la sublimation romantique de la mort, si elle devient "drame qui est devenu nuage" avec Pascoaes, si avec la génération de *Orpheu* elle pleure la perte du moi, qui devient le veuf de lui-même, et si à partir des années quarante elle sonde les vivants, guidée par les *Élégies de Duino* de Rilke, à la recherche de la trace invisible des morts, dès la fin des années cinquante, et notamment après les *Metamorfoses* de Jorge de Sena, publiées en 1963, l'élégie s'impose dans le cadre du matérialisme contemporain et des désillusions entrainées par le progrès scientifique, avec Dieu et les dieux morts ou en déclin, comme réponse à la pure perte, accueille une mort intransitive, sans rédemption et sans ouverture à une vie nouvelle, et s'intéresse à des détails intimes des morts véhiculés par un discours dénué de *pathos*. Pendant que la grande action dramatique de la mort cède sa place aux petites morts silencieuses et domestiques, l'œil critique de l'élégie refuse les consolations traditionnelles fondées sur la béatification des morts et sur la prosopopée. Ce refus l'amènera à la dérision du canon élégiaque et à la satire des conventions et des formules de l'élégie, mais les élégistes réagiront aussi contre l'objectivation de la mort et l'automatisme des rites funéraires. L'élégie portugaise assumera la responsabilité de déplorer les pertes de l'histoire collective, ou la perte d'une Nature archaïque remplacée par le froid labyrinthe urbain, et continuera à faire le deuil de l'enfance, de l'identité, de l'amour (malheureux ou interdit), et à déplorer l'inadéquation de la foi personnelle avec Dieu. Hyperconscient de la langue comme un objet et de son incapacité à rendre justice à la douleur humaine, l'élégie portugaise, en fin de compte, fera le deuil de l'élégie elle-même, et, au limite, elle énoncera la mort de la poésie elle-même.

Abstract

Elegy is a poem of ancient origins favored by poets whenever it comes to mourn the dead, both private and public, aiming to console the survivors. But through its use of contemplation, speculation and reiterated questioning, it also proved to be the vehicle par excellence for the *meditatio mortis*, for the awareness of the brevity of life, the rapid flight of time, the instability and fragility of all that is human or touched by humans, thus dealing not only with death and the dead but with all the phenomena related to loss, either from a personal or from a universalist perspective. Since the medieval "prantos" and "sirventeses", portuguese poetry hosted the elegy in all its richness and variety, and few poets have remained immune to its call. If at the beginning of the twentieth century portuguese elegy still resounds the romantic sublimation of the dead, if it becomes "drama made cloud" with Pascoaes, if with the generation of *Orpheu* it mourns the loss of the self, and if from the forties onward it probes the living, guided by Rilke's *Duino Elegies*, in search of the invisible and radiant trace of the dead, from the late fifties, and particularly after the *Metamorfoses* of Jorge de Sena in 1963, in the context of contemporary materialism and disillusionment brought about by scientific progress, with God and the gods growing ever fainter if not already dead, elegy is subdued by pure loss, accommodates an intransitive death, without redemption or access to a new and better life, and becomes interested in the intimate details of the dead conveyed through a speech devoid of *pathos*. As the great dramatic action of death gives way to unimportant, silent domestic deaths, the critical eye of elegy refuses traditional consolations grounded on the pathetic fallacy and on the beatification of the dead. This refusal will lead poets to the derision of the elegiac canon and to the satire of the conventions and formulas of the elegy, but they also react against the bureaucratization of the dead and the automatism of funeral rituals. Portuguese elegy will assume responsibility to deplore the collective losses of History, or new losses like the loss of an archaic Nature replaced by the cold urban maze, and will continue to mourn the loss of childhood, of identity, and of love (unhappy or forbidden), as well as the mismatch of personal faith with God. Hyperconscious of language as an object, and of its failure to do justice to human sorrow, portuguese elegy will ultimately mourn the loss of itself and of poetry itself.

Introdução

A morte, a perda, a finitude, o luto, a brevidade e precariedade da vida, o exílio, o amor transitório ou infeliz, a infância irrecuperável, as catástrofes da História, eis algumas ideias ou conceitos que servem desde sempre de matéria-prima à elegia. Todos encontraram e encontram expressão nas diversas culturas humanas ao longo da História. E quase todos os grandes poetas da humanidade terão escrito elegias. Alguns foram mesmo predominantemente elegíacos: Arquíloco, Simónides, Propércio, Catulo, Horácio, Ovídio, Kakinomoto no Hitomaro, Petrarca, Jorge Manrique, Garcilaso, Villon, Ronsard, Donne, Quevedo, Milton, Lamartine, Hölderlin, Keats, Heine, Leopardi, Verlaine, Thomas Hardy, Yeats, Lorca, Rilke, T. S. Eliot, William Auden, Cecília Meireles, Emily Dickinson, Jorge Guillén, Anna Akhmatova, Marina Tsvetáieva, Vicente Aleixandre, Jorge Luis Borges, Seamus Heaney, ou os portugueses Diogo Brandão, Sá de Miranda, Francisco Rodrigues Lobo, António Ferreira, Frei Agostinho da Cruz, Diogo Bernardes, Bernardim Ribeiro, Bocage, Antero de Quental, Alexandre Herculano, António Nobre, Camilo Pessanha, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio, Ruy Belo, Jorge de Sena, Manuel António Pina ou A. M. Pires Cabral, entre outros. Acrescente-se que praticamente nenhum poeta português do século XX resistiu à tentação, que talvez devêssemos classificar como impulso ontológico, da elegia.

Tendo em vista os fenómenos da existência humana que a elegia visa preferencialmente, as temáticas que abordou ao longo dos séculos, a sua antiguidade e persistência na poesia contemporânea, não é fácil entender por que motivo não tem sido merecedora da atenção crítica e teórica votada a outras modalidades poéticas. E no entanto a elegia é uma sobrevivente. De destino análogo ao dos sobreviventes forçados a lidar com o desaparecimento dos seus entes queridos e com a inevitabilidade do seu próprio desaparecimento futuro: não está em seu poder reparar a perda, mas apenas fazer dela um aprendizado, antevendo poeticamente o destino individual no destino colectivo. Coube-lhe ao longos dos séculos indagar, questionar, meditar e especular acerca da razão ou desrazão de tal desaparecimento, em busca de uma revelação, de uma descoberta, de um reconhecimento da verdade (ou desmascaramento da mentira), em suma, de um desengano. Ocupou-se da perda daquilo que nos é mais caro: os entes

queridos, a pátria ou a terra natal, a infância, o amor, a liberdade. E porque estamos sujeitos à perda de nós mesmos, ela trata do desenraizamento ontológico, do apagamento das coordenadas originárias da individualidade, ou do exílio existencial no presente, desligado da dimensão física ou geográfica. Mais do que isso, a elegia surge como o poema onde se contrasta o bem passado com o mal presente, Babel e Sião, não surpreendendo por isso que recorra a um discurso evocativo e memorialista que permite às "cousas ausentes" fazerem-se "tão presentes/ como se nunca passaram"[1]. Poesia da perda, do luto e do desengano, dificilmente se concebe um mundo que a possa dispensar. Desapareceram, é certo, uma série de temas e dispositivos retóricos que outrora alimentaram a elegia, e que a poesia do século XX já não chama do mesmo modo em seu socorro. E à medida que a poesia se foi despersonalizando, à medida que o Eu entrou em crise, quebrado o seu espelho em múltiplos fragmentos, também a meditação sobre a morte deixou de irradiar exclusivamente a partir da experiência pessoal do poeta. À primeira vista não encontramos hoje em dia, por exemplo, elegias que se ocupem do lamento pela sorte nacional com exortação à acção e à reacção – à guerra – que esteve, com Calino de Éfeso e Tirteu de Esparta, em meados do século VII a. C., na origem das primeiras elegias; ou da pedagogia moral, que encontrou na elegia um veículo privilegiado para a filosofia pragmática e fleumática dos estóicos; ou da apologia da religiosidade (cristã). Valeria a pena tentar perceber se estes sentidos clássicos da elegia não terão afinal resistido adaptando-se a novas formas de discurso poético: a religiosidade mística ou ascética (Deus como um ideal demandado e perdido) na poesia de Vitorino Nemésio; a substituição do apego à pátria, como valor soberano acima da vida individual, pela elegia *da* História (enquanto utopia constantemente falhada) em poetas portugueses do século XX tão diversos como Adolfo Casais Monteiro ou Paulo Teixeira. Perdidas algumas da suas mais antigas acepções, a elegia contemporânea soube acrescentar novas, e pelo menos uma que parecendo lutar contra a própria elegia (e contra a própria poesia), lhe assegura paradoxalmente a sobrevivência: a elegia *da* poesia, o luto pela linguagem poética num contexto de esvaziamento do seu valor e significado e de assumpção da linguagem como lugar de negatividade, distância, fractura representativa, pura perda.

[1] CAMÕES, Luís de – *Rimas.* Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra, Almedina, 1994, p. 105.

A elegia é uma das espécies líricas mais antigas, senão a mais antiga. María Zambrano escreve que "após a Épica nasce a Lírica, que é, essencialmente, Elegia"[2]. Com efeito, a sua origem confunde-se com a origem da poesia lírica na Jónia, algures no séc. VII a.C., uma vez que foi o ritmo e metro escolhido pelos poetas da Antiguidade para exprimir sentimentos pessoais e dar voz à sua intimidade, quer a mais recôndita quer a mais epidérmica, algo que o género épico, subordinado à sua matéria heróica e à necessidade de narrar acontecimentos históricos ou lendários, apenas a espaços proporcionava. A elegia começou, com efeito, por se valer de um metro, o célebre dístico elegíaco composto de um hexâmetro seguido de um pentâmetro, ambos de base dactílica. Nessa altura o escopo e alcance temáticos da elegia eram quase ilimitados, ela servia para dar voz a quase tudo, da alegria convivial à lamentação pelos mortos, da exortação bélica à reflexão filosófico-moral, dos caprichos do amor aos tormentos do exílio. A amplitude e variedade temáticas constituem um dos inúmeros dilemas metodológicos com que se depara o estudioso que se propõe estudar a elegia. Deve o estudioso englobar toda a variedade temática e formal a que a elegia se prestou, ou especializar o seu estudo, recortando um segmento dessa variedade? A questão é tanto mais premente quanto maior o intervalo histórico seleccionado, pois essa variedade temática e formal cresce exponencialmente no eixo diacrónico. Como se não bastasse, a elegia viu-se envolvida ao longo do tempo em trocas complexas com uma série de outras espécies ou subespécies líricas; de uma parte, constatamos o empréstimo da elegia – do nome, da forma, dos temas – a tais espécies e subespécies; de outra, o empréstimo dos recantos e compartimentos semânticos dessas espécies e subespécies ao vasto campo elegíaco. Teremos oportunidade de ver como diversas obras-primas da poesia elegíaca existem em forma de sonetos, odes, éclogas, baladas, ou até epístolas.

A este comércio *inter pares* acresce a existência de toda uma família de palavras e designações que se podem dizer parentes do vocábulo elegia, ou que com ela se confundiram e confundem a cada passo. Alguns constituem, em si mesmos, subespécies ou subtipos líricos deixados pelos estudos literários, ainda mais do que a elegia, na penúria absoluta: o treno, a nénia, o pranto, as endechas, o epicédio ou o epitáfio, por vezes de distinção extremamente difícil; outros são utilizados um pouco ao acaso sempre que se trata de lamentar a morte de outrem, como títulos ou parte de títulos de poemas: o "requiem", o "in memoriam", a "lamentação", a "meditação", a "lápide", o

[2] ZAMBRANO, María – *A metáfora do coração*. Trad. de José Bento. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p. 45.

“dobre” ou o “de profundis”. A pergunta impõe-se: deve o estudo da poesia elegíaca abarcar também – ou pelo menos aflorar – estas subespécies e designações, versando assim, mais do que a elegia, uma “família” de formas afins? Pela nossa parte, não o faremos de modo sistemático, mas também não deixaremos de nos referir, com alguma frequência, e sobretudo quando tal ajudar a isolar e a caracterizar o campo de acção da elegia, a essas subespécies ou designações. Quanto mais não seja porque algumas das mais importantes elegias escritas em língua portuguesa e noutras línguas aparecem indexadas a tais vocábulos[3]. Como facilmente se adivinha, o problema da forma encontra-se intimamente ligado a esta contaminação genérica e permeabilidade da elegia. Ao longo dos tempos, a elegia foi-se desembaraçando das diversas formas métricas e estróficas a que recorria. De cada vez que mudava de pele, esta ia ficando pelo caminho enquanto a elegia progredia e se reinventava ao ponto de, no século XX, nomeadamente na segunda metade, usar contra si mesma o trunfo do discurso céptico e especulativo, desautorizando-se, negando-se, passando de expressão poética da perda a expressão da perda poética, espécie de sombra errante percorrendo o Hades da poesia lírica.

A actual falta de atenção para com o estudo da elegia contrasta com a atenção de que foi alvo ao longo dos séculos por parte de uma série de retóricos e teorizadores da poesia. Figuras tão importantes como Cícero, Quintiliano, Sidney ou Boileau procuraram organizar e normativizar a elegia; Schiller fez da poesia elegíaca uma peça-chave da sua filosofia estética; outros procuraram caricaturá-la ou satirizá-la, caso de Samuel Johnson, Baudelaire ou Mark Twain.

Não podemos senão estranhar a ausência, tanto quanto fomos capazes de apurar no decurso da nossa investigação, de estudos de fôlego, teses, monografias ou até mesmo de ensaios, no nosso país, quer sobre a elegia enquanto modalidade poética quer sobre a elegia no âmbito de um contexto epocal ou estético específico. Não é incomum dizer-se ou escrever-se que em Portugal a poesia faz as vezes de filosofia, apontando-se à cabeça Fernando Pessoa ou Teixeira de Pascoaes. Ora já Platão, como notou Erasmo

[3] Cf. POTTS, Abbie Findley – *The elegiac mode: poetic form in Wordsworth and other elegists*. New York, Cornell University Press, 1967, p. 95. A tese de A. F. Potts é a de que as formas ou subespécies aparentados à elegia se limitam aos aspectos especificamente lamentosos e à ambicionada acção curativa: “(...) the dirge, the funeral ode, the sepulchral or threnetic epigram, although often concerned with death as a fact, more often invite tears and regret than meditation; they are prevailingly lyric or gnomic. The authentic elegist is preoccupied rather with his diagnosis of whatever is dead or sterile, or bloated, disproportionate, corrupt, death-dealing. (...) He has too much at stake to destroy what he is trying to understand”.

no século XV, "afirmava que a filosofia, no seu conjunto, não era senão uma meditação sobre a morte"[4] – o que está provavelmente na origem do adágio *vera philosophia est meditatio mortis* – e Cícero, nas *Tusculanas*, afirmava que "tota enim philosophorum vita, ut ait idem, commentatio mortis est" (I, XXXI, 74), conclusões repescadas muitos séculos depois por Schopenhauer na sua *Metafísica da morte* ("a morte é o génio inspirador, o condutor das musas da filosofia... Sem ela, dificilmente se teria filosofado"[5]) e rastreáveis na prosa de Antero de Quental. Sendo a morte o problema filosófico-moral por excelência, e sendo a poesia elegíaca aquela que se tem dedicado a interrogá-la, não seria de esperar que em Portugal, por défice e em prejuízo da filosofia, as atitudes e concepções espirituais e intelectuais do indivíduo (e do colectivo através do indivíduo) perante a morte fossem estudadas *também* na poesia? A questão não é nem gratuita nem provocatória. Philippe Ariès, a figura pioneira, na segunda metade do século XX, da história da morte (no âmbito da história das mentalidades), serve-se em igual medida de documentos históricos e de textos literários para fazer avançar a sua obra *Sobre a história da morte no Ocidente*, livro cujo impacto se continua a fazer sentir desde o ano da sua publicação em 1974. Se um historiador passou pela literatura para deduzir concepções da morte, porque não há-de um poeticista passar pela história (e pela filosofia, sociologia, antropologia e até pela biologia) para pensar a elegia, campo fértil em meditações sobre a morte?

Constatada a quase total ausência em Portugal de ensaios ou estudos sobre a elegia, manda a justiça que se assinale um tratado redigido em latim pela pena de Tomé Correia, professor de retórica, intitulado *De elegia… libellus*, com data de 1590[6]. E em tempos mais recentes cabe destacar, até por contraste com a maioria dos verbetes de dicionários de termos literários disponíveis, a entrada "elegia" na *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, da autoria de António Manuel Ribeiro Rebelo, onde a elegia já não é, na sua proposta de definição, um mero elenco de uns quantos lugares-comuns, sendo evidente o rigor com que se trata, desde logo, a

---

[4] ERASMO, Desidério – *Éloge de la folie; Adages; Colloques; Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie; Correspondance – Érasme*. Éd. établie par Claude Blum [et al.]. Paris, Éditions Robert Laffont, 1992, p. 857. A passagem de Platão a que Erasmo se refere encontra-se no *Fédon* (67 d-e): "não é essa a tarefa característica dos filósofos: a libertação e a separação da alma do corpo? […] Em realidade portanto os verdadeiros filósofos, Símias, exercitam-se em morrer" (PLATÃO – *Fédon*. Trad. pref. e notas de Elísio Gala. Lisboa, Guimarães, 2000, p. 55).

[5] SCHOPENHAUER - *Dores do mundo*: *pensamentos e fragmentos*. Trad. de Mário Augusto Guedes. Lisboa, Hiena, 1995, p. 85.

[6] CORREIA, Tomé – *De elegia… libellus*. Bononiae, Apud Alexandrum Benatium, 1590.

etimologia do termo e a evolução da elegia, bem como a preocupação de encontrar um fio condutor por entre a complicada rede dos diversos entendimentos e de esboçar uma abordagem teórica genérica. Por aqui se percebe ser o verbete da *Enciclopédia Biblos* um texto de leitura obrigatória para aqueles que desejem abalançar-se a um trabalho de fôlego sobre a elegia na poesia portuguesa, verbete ao qual ateremos ainda de juntar aquele que surge no *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés.

Os raros trabalhos existentes sobre a elegia escritos em língua portuguesa dedicam-se quase exclusivamente à elegia quinhentista. Assinalem-se dois artigos de Maria Helena da Rocha Pereira, um dedicado à Elegia III de Camões dado a lume na publicação em série *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, e outro saído na *Biblos* em 1965 intitulado "A 'Elegia a Sílvia' de António Ferreira"; um artigo de Aida Fernandes Dias, dado à estampa também na *Biblos*, "Sentimento heróico e poesia elegíaca no 'Cancioneiro Geral'"; de Américo da Costa Ramalho, a separata *A elegia do exilado de Miranda*; de António Manuel Ribeiro Rebelo, "A problemática da tradução-imitação em duas elegias de António Ferreira", saído na publicação em série *Humanitas*; de Costa Pimpão, a lição "A elegia segunda 'Aquela que de amor descometida' e a chamada écloga primeira 'Que grande variedade vão fazendo' de Luís de Camões"; de Mário Helder Gomes Luís, "'Estoicismo cristão' na poesia elegíaca de António Ferreira", publicado nas actas do *III Colóquio Clássico*.

Assinalemos dois trabalhos da autoria de Maria do Rosário Pontes dedicados à poesia elegíaca de André Chénier, úteis para o conhecimento da elegia francesa do século XVIII e logo da elegia portuguesa de similar período, sujeita à sua influência: *A poesia francesa do século XVIII: André Chénier, Ítaca ou a poética da memória*; e "O universo elegíaco: mitologia da infelicidade e mimesis da morte". A falha nos estudos sobre a elegia não é exclusiva aos estudos literários portugueses, embora nestes se afigure mais grave do que, por exemplo, em França, onde Jean-Michel Maulpoix escreveu textos decisivos em duas importantes obras suas: "La plaintive élégie" (alusão à conhecida passagem da *Art Poétique* de Boileau) inserida no capítulo "De l'ode et de l'élégie" da obra *Du Lyrisme*, e, na obra *La poésie comme l'amour*, o capítulo, crucial para o estudo da elegia contemporânea, "Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine". Ressalvado Maulpoix, talvez o único a debruçar-se de forma consistente sobre a elegia moderna, refira-se ainda *L'élégie en France avant le romantisme: de Parny a Lamartine*, de Henri Potez, com data de 1898. Em Espanha,

destaca-se a importante obra de Eduardo Camacho Guizado *La elegía funeral en la poesía española*.

O mesmo diagnóstico reservado não se aplica aos estudos literários anglo-saxónicos, onde existe uma tradição, razoavelmente expressiva, de estudos sobre a elegia. Convém dizer, no entanto, que à excepção da obra de referência de A. F. Potts, *The elegiac mode: studies in the genre from Wordsworth to Yeats* (1967), e do ensaio de Dan Latimer *The elegiac mode in Milton and Rilke: reflections on death* (1977), obras a cujas reflexões nos referiremos com frequência, a linha de abordagem seguida versa preferencialmente o aspecto traumático que rodeia a morte e, mais que o fenómeno da morte propriamente dito, as motivações psíquicas que norteiam o elegista e a responsabilidade moral que este imputa à linguagem perante a morte do outro e a necessidade de assistir no subsequente trabalho do luto. Numa perspectiva assumidamente freudiana, a crítica anglo-saxónica procura descodificar na elegia a forma como nela se reflectem as etapas do subconsciente que conduzem, de degrau em degrau, à superação da dor da perda de um ente querido. Em tais obras, de colheita recente, quase sempre se complementa a análise teórica da elegia com conceitos devidos à psicanálise, com o seu cardápio de sentimentos de culpabilidade, castigo e angústias reprimidas na primeira infância, os "fantasmas" que assombram as representações da morte, procurando-se esquematizar e sistematizar os valores éticos (colectivos, cívicos ou comunitários mais que individuais) associados ao luto. Inserem-se nesta vertente obras tais como *The english elegy: studies in the genre from Spencer to Yeats* (1985), de Peter Sacks, *Poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney* (1994), de Jahan Ramazani (que já havia publicado anos antes, em 1990, *Yeats and the poetry of death: elegy, self-elegy, and the sublime*), *The ethics of mourning: grief and responsibility in elegiac literature* (2004), de R. Clifton Spargo, e *American elegy: the poetry of mourning from the Puritans to Whitman* (2007), de Max Cavitch. Descontando a carga psicanalítica, ficamos com uma série de intuições e observações sugestivas que não deixámos de aproveitar oportunamente. Importa ainda ter em conta duas obras clássicas que se debruçam sobre a elegia grega e latina: *L'élégie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'occident* (1983), de Paul Veyne e o clássico *Early greek elegists* (1938) de C. M. Bowra.

Coexistem actualmente, quer no domínio dos estudos literários quer no entendimento do leitor não especializado, um sentido lato e um sentido estrito de elegia,

ambos empregues a bel-prazer pelos historiadores da literatura. Massaud Moisés fala-nos, em lugar de sentido estrito, num "sentido especial, vinculado à ideia de lamento e pranto", adquirido a partir do momento em que a elegia deixou de ser todo o poema estruturado "em dísticos formados de versos hexâmetros e pentâmetros"[7]. Esse "sentido estrito" ou "especial" é aquele que caracteriza a elegia como um poema de temática estritamente fúnebre, adaptado à lamentação sobre a perda de um indivíduo em particular, e obedecendo, para isso, a uma série de convenções. O sentido lato terá surgido quando, a pretexto da perda concreta, particular, e recorrendo aos dispositivos e estratégias já disponíveis, a elegia começou a discorrer sobre o carácter universal da perda, e a servir de veículo a generalizações sobre a morte e mesmo sobre o estado do mundo: o desconcerto e o desconforto provocado pela mutabilidade, instabilidade e precariedade não só da vida humana, mas também do presente histórico. O sentido estrito ou especial da elegia enquanto poema fúnebre remonta, nas literaturas românicas, tão longe quanto o *planh* provençal. Reportando-se ao séc. XV, Camacho Guizado fala-nos, por um lado, de "poemas de muertos", e, por outro, de "poemas de la muerte", mais reflexivos, interrogativos e especulativos, os quais "exprimem considerações mais gerais sobre a morte"[8].

No decurso do nosso trabalho, abordaremos o sentido estrito de poema de temática fúnebre como aquilo em que, com o passar dos séculos, se tornou: um entendimento restritivo, um segmento ou uma parte do todo constituído pela poesia elegíaca, uma subespécie coexistindo com outras subespécies tais como a elegia religiosa ou a elegia amorosa. Doutra forma, esta dissertação não versaria a elegia, mas apenas a elegia fúnebre. É esta a opção de Camacho Guizado na obra *La elegía funeral en la poesía española* (1969). As restrições deste trabalho estão já contidas no próprio título e a análise que nele se faz abarca somente o sentido especial e restritivo da elegia (e de "otros géneros como la épica medieval o el Romancero"), o da elegia enquanto poema fúnebre, de lamentação pelos mortos. O pendor exclusivo da obra é assumido pelo autor desde as primeiras linhas. Transcrevendo no primeiro parágrafo do seu livro o início da definição de elegia dada pelo *Diccionario de la Academia* – "composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquiera otro caso o acontecimento privado o público digno de ser llorado (...)" – e depois de

[7] MOISÉS, Massaud – *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1975, p. 167.
[8] CAMACHO GUIZADO, Eduardo – *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1969 (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos; 130), p. 69.

constatar, na página seguinte, que "la ausencia de unidad que guardan entre sí los poemas que llevan en su título la palabra 'elegía' dificulta extraordinariamente una consideración de conjunto" (o que sendo verdade não torna a tarefa nem impossível nem menos apetecível ao estudioso), resume, numa dúzia de linhas, o critério de selecção do seu *corpus*: "pero puede delimitarse y precisarse, tal vez de modo un tanto arbitrario, una definición y un 'campo elegíaco' mas reducidos. Las palabras citadas en primer término [isto é, a passagem da definição do *Diccionario de la Academia*] contienen una determinación doble o, mejor, múltiple, de la elegía. Pero se podría recortar, reducir a uno solo de sus aspectos dicha determinación. Por ejemplo, el que se encuentra antes de llegar a esa disyunción dispersadora: 'Composición poética del género lírico en que se lamenta la muerte de una persona...' Hasta aquí. En términos generales, tal es el campo del presente trabajo (...)"[9]. Justamente porque tal método nos parece excessivamente arbitrário ao procurar minimizar os efeitos da ausência de unidade do conjunto – que é a verdade desse conjunto – sobrepondo-lhe (ou antepondo-lhe, nos termos do próprio estudioso) a unidade (precária) de um subconjunto, não será este o critério por nós seguido. A "disjunção dispersadora" identificada por Camacho Guizado como elemento desmobilizador do estudioso, ao bifurcar o campo elegíaco em lamento pela perda de uma pessoa, por um lado, e lamento por qualquer "otro caso o acontecimento privado o público digno de ser llorado", por outro, não só resulta de quase três milénios de evolução como se encontra, ao mesmo tempo, mais próxima da sua génese grega, ligando o fim ao princípio e o princípio ao fim. É tendo isto em conta que procuraremos abarcar uma amostra considerável de variantes e variáveis da elegia. Só numa abordagem compreensiva e inclusiva poderá assentar, no nosso entender, um trabalho que pretenda respeitar a ambivalência e a flexibilidade que sempre caracterizaram a elegia na sua evolução histórica, e só assim, pensamos, poderemos dar o desejado contributo para que a elegia possa ocupar o lugar que lhe está reservado como uma das modalidades poéticas mais complexas e abrangentes da história da poesia ocidental, em particular no que às suas ocorrências na poesia portuguesa do século XX diz respeito, século em que, longe de se simplificar ou uniformizar, a sua identidade se tornou ainda mais escorregadia.

Mas a partir de finais do século XVI o sentido lato de elegia enquanto meditação, de tom grave, sobre a precariedade do mundo e da vida humana, seria ainda

[9] Idem, p. 11.

mais dilatado, incubando e dando à luz um outro sentido, resistente a qualquer sistematização, que se disseminou num espectro semântico gasoso e que não traduz tanto uma concepção quanto uma tonalidade, ou acento: o de elegia enquanto qualquer poema de tom melancólico e triste, pertencente a qualquer período da história da poesia ocidental. Polarizada por adjectivos tão vagos quanto "dolente" ou "queixoso", quase privada de massa, reduzida a um timbre melancólico ou a uma aura de tristeza indefinida, a elegia assim entendida consagrar-se-ia "plaintive élégie" na *Art poétique* de Nicolas Boileau e, com o tempo, o próprio adjectivo "elegíaco" deixaria de significar apenas "relativo à elegia" – como a bem da clareza o continuaremos a entender – para qualificar obras dotadas dessa cor ou tonalidade. Sentidos diversos que tornam uma espécie poética já de si conturbada e heterogénea ainda mais vulnerável ao equívoco e à ambiguidade.

Podemos aperceber-nos deste sentido de "elegia" folheando, um pouco ao acaso, dicionários de literatura, de termos literários, de estética ou retórica. Não raro veremos empregues, nas definições de "elegia", adjectivos como "triste", "queixoso", "dolente" ou "lamentoso", os quais poderão servir, quando muito, para aferir uma certa coloração melancólica presente num sem-número de poemas de todos os tempos, quer se intitulem elegias ou não, quer entronquem ou não num cânone elegíaco ou sejam por este assimiláveis. O escapismo lamentoso, o doce cuidar bucólico, o sofrimento retórico, a saudade indigente ou a tristeza lânguida e suspirosa são traços que não fazem, por si sós, elegias, mesmo que alguma poesia elegíaca romântica ou tardo-romântica tenha cedido amiúde à tentação de folhear esse catálogo de fio a pavio, com maior ou menor virtuosismo, o que contribuiu decisivamente para o descrédito da elegia – satirizada por Baudelaire, entre outros poetas – até ao seu renascimento em pleno século XX, com Rilke (e entre nós com Teixeira de Pascoaes). A essa tonalidade melancólica e plangente, porventura captada na delicadeza confessional que caracterizou algumas elegias da Antiguidade grega e latina, não ficaram imunes os tratados de retórica e de poética que reservaram páginas ao estudo da elegia. Tome-se o exemplo das *Lições elementares de poética nacional*, assinadas em 1840 pelo cónego Francisco Freire de Carvalho, que no capítulo VIII escreve que "o género Elegíaco, como a mesma palavra o está indicando, é dedicado principalmente para celebrar assumptos tristes, ou

sentimentaes em geral”[10]. Se buscássemos tais acentos nas elegias de Camões ou nas de Fernando Pessoa, poderíamos porventura encontrá-los, mas seria gratuito ou no mínimo temerário pretender serem esses acentos aquilo que os identifica como elegias. Por outro lado, pouco ou nada encontraremos de “queixoso”, “dolente” ou “lamentoso” na revoltada “Elegia do cavador” de Afonso Duarte, na viril “Elegia por certo” de Jorge de Sena ou na humorística “Elegia a Mário Quintana, vivo” de António Osório. E bastará ter em mente as *Elegies* de John Donne, as *Elegias de Duíno* de Rilke, as *Elegias do Norte* de Anna Akhmatova, ou até as *Elegias* de Teixeira de Pascoaes, entre inúmeros exemplos possíveis, para se perceber que tais qualificativos não dão conta da riqueza, complexidade e alcance destes poemas que os seus autores intitularam de “elegias”, e muito menos estabelecem um fio condutor que permita agrupá-los numa mesma família poética. Os laços de consanguinidade e parentesco teremos de procurá-los noutro lado que não na tonalidade, pois se atentarmos apenas nesta chegaremos forçosamente à conclusão de que é mais aquilo que separa a “Elegia do Amor” de Pascoaes da “Elegia múltipla” de Herberto Helder do que aquilo que as une (a mera experiência de leitura, o mero confronto de algumas estrofes é suficiente para percebê-lo). Teorizar a partir de noções tão vagas quanto aquelas permitidas por uns quantos adjectivos não nos levaria muito longe – ou levar-nos-ia longe de mais. Parece-nos precipitado classificar um poema de elegia apenas com base na quantidade de lágrimas vertidas.

Por outro lado encontramos com frequência poemas intitulados elegias que, face à tradição da elegia, à sua tópica e às inquietações e interrogações consagradas em diversas elegias canónicas da poesia ocidental, só num aspecto superficial, limitativo e acessório classificaríamos de elegias. E não será de todo despropositado perguntar se os próprios poetas não terão, amiudadas vezes, baptizado poemas seus de elegias com base numa noção ou num entendimento equívocos, ou formatado por aquele dilatado sentido de elegia como poema de tema triste ou melancólico de que acima falámos. É tendo em mente esta problemática que A. F. Potts chama a atenção para “poems appropriating the title of elegy without quite performing its function as understood by the writers of antiquity who first practiced it”[11]. Em todo o caso, a escolha do substantivo elegia para título de um poema, quer ocorrendo sozinho, quer enquanto núcleo de um sintagma

[10] CARVALHO, Francisco Freire – *Lições elementares de poetica nacional: seguidas de um breve ensaio sobre a crítica literária: para uso da mocidade de ambos os hemisférios, que fala o idioma português…* Lisboa, Na Tipografia Rolandiana, 1840, p. 60.
[11] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p.4.

nominal, quer complementado e especificado por outros sintagmas de diversa natureza categorial, revela por parte do poeta um entendimento particular e uma atitude não só estética e literária como afectiva perante a elegia e a sua tradição. O substantivo elegia pode aparecer-nos complementado por topónimos que ficam, por contágio, imbuídos de significado elegíaco, como nos exemplos da "Elegia de Coimbra" de Carlos de Oliveira, das *Elegias de Londres* de Alberto de Lacerda, da "Elegia Siciliana" de Miguel Torga ou da "Elegia de Sever do Vouga" de Fernando Pinto do Amaral, inserindo-se numa linhagem que se iniciara nas *Elegias do Ponto* de Ovídio, passara pela *Elegia de Marienbad* de Goethe e desagua nas *Elegias de Duíno* de Rilke. Mas as duas ocorrências mais comuns de material sintáctico à direita do substantivo "elegia" verificam-se quando este rege sintagmas preposicionais compostos pela preposição "de" (a "Elegia da morte perfeita" de Pessoa ou a "Elegia da solidão" de Pascoes) e quando rege sintagmas preposicionais projectados a partir das contracções "ao" e "à" e a partir da preposição "para", com função dativa a veicular um valor de dedicatória ou de *in memoriam*, podendo referir-se quer a indivíduos concretos anónimos, caso da "Elegia ao companheiro morto" de Mário Dionísio, ou nomeados, de entre o círculo familiar e pessoal, como na "Elegia à morte do meu tio Josezinho" de Vitorino Nemésio e na "Elegia para Mário Quintana, vivo", de António Osório, ou escolhidos pela exemplaridade universal ou estatuto icónico tal como sucede na "Elegia das águas negras para Che Guevara" de Eugénio de Andrade, quer a conceitos, abstracções, entidades ou a objectos físicos (a "Elegia ao cemitério de Santa Efigênia de Ouro Preto", de Nemésio, a "Elegia das flautas" de Alfredo Guisado ou a "Elegia de candeeiros" de Pedro Mexia), e pode inclusive o destinatário ser eleito de entre seres vivos não racionais como acontece na "Elegia para uma gaivota" de Vasco Graça Moura.

O argumento do substantivo "elegia" pode recortar uma tonalidade ou modulação particular do repertório de temas elegíacos: a "Elegia da *infância*" em Carlos Queiroz, a "Elegia do *amor*" em Pascoaes, a "Elegia da *sombra*" em Pessoa, a "Elegia do *silêncio*" em Alfredo Guisado ou a "Elegia da *noite*" em Anrique Paço d'Arcos, que salienta o elemento nocturno dominante em muita poesia elegíaca, mas não exclusivo, como se vê pelo título "Elegia diurna" de Nuno Júdice e até nas aparentes antíteses presentes na "Elegia em chamas" de Carlos de Oliveira ou na "Elegia do fogo" do próprio Paço d'Arcos. Mas é qualificado por adjectivos ou sintagmas adjectivais que o

lexema “elegia” sofre, enquanto constituinte do título, modificações semânticas de maior monta, como na “Elegia fria” de José Gomes Ferreira (de subtítulo “com lírios inventados”), cujo tom, não divergindo do que promete o adjectivo do título, se revela desapaixonado, ao contrário do poeta Jorge de Amorim, radicado desde 1966 na Venezuela, cujo pronome titular da sua “Elegia contigo” transparece um apego emocional oblíquo e o desejo de aproximação, pela poesia, a uma “mãe remota” e “friíssima”[12]. Em tais títulos a função do adjectivo não é meramente atributiva, mas também, ao disponibilizar a nota dominante, explicativa: a “Elegia bufa” de José Régio, sendo extensa, nunca descarrila de um discurso jactante e caricatural, e a “Elegia voraz de vinho tinto com mistura” de Manuel de Freitas compraz-se numa queda urbana embalada pela bebida do título; a “Elegia panteísta a uma mosca morta”, do outrora muito apreciado poeta transmontano Manuel Duarte de Almeida (1844-1914), podendo sugerir uma componente satírica, revela-se afinal de assunto grave e respeitadora da proposição titular. Os complementos de sintagmas nominais centrados no substantivo “elegia” podem ser inclusive de natureza verbal – “Elegia mandada por carta ao Tim” ou a “Elegia aproveitando Bach”, ambas de Fernando Assis Pacheco – e usaram-se por vezes, no passado, tão extensos quanto na “Elegia que o mais ingénuo e verdadeiro sentimento consagra à deplorável morte do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. José Tomás de Menezes”, de Bocage, mas nem sempre com uma finalidade elucidativa, como sucede no enigmático título “Elegia do segundo sonho vivo” de Vitorino Nemésio.

Se estes títulos complementam o substantivo que os projecta, outros padrões de títulos incidem directa ou indirectamente nos contornos formais e genéricos da elegia revelando por parte do elegista uma afirmação, uma hesitação ou o propósito de veicular um determinado entendimento de elegia, abordando-a enquanto objecto de reflexão metapoética. Se a elegia de Jorge de Sena com data de 1966, recorrendo a uma locução adverbial, é “Elegia *por certo*” – procurando-se desfazer qualquer dúvida quanto à sua pertença à tradição elegíaca – já em Eugénio de Andrade encontramos uma “*Quase* elegia”. Uma inusitada “*Pré*-elegia” de Jorge de Amorim posiciona-se imediatamente aquém da perda sem deixar de a sugerir, e Herberto Helder faz da sua sequência elegíaca inserida em *A colher na boca* uma “Elegia *múltipla*” porque versa não uma perda concreta e singularizada mas sim a multiplicidade e a universalidade da perda.

[12] AMORIM, Jorge de – *Raiz da noite: antologia poética (1956-2010)*. Pref. de Arnaldo Saraiva. Caracas, Edição do Autor, 2010, p. 26.

Também em Eugénio se quantifica a elegia, que pode ser "pequena" (na "*Pequena* elegia chamada domingo" ou na "*Pequena* elegia de Setembro") ou "Elegia *breve*", no que foi recentemente acompanhado por Manuel de Freitas com a sua "Rua da Regueira, uma elegia *breve*". Ainda mais curtas se anunciam, no título, as "Técnicas de engate ou mini-elegias do Parque Eduardo VII" de Armando Silva Carvalho. Alterado na sua morfologia, o substantivo "elegia" denota habitualmente um propósito irónico, paródico ou subversivo. Mas o poeta brasileiro Nelson Asher emprega um sufixo diminutivo na sua "Elegiazinha" não tanto com vista à sátira quanto em vista da "diminuta" condição do objecto de luto (um gato), bem como no sentido de excluir a *gravitas* do âmbito doméstico afectado pela perda e ainda de relativizar uma morte que verdadeiramente não é morte pois colheu um animal irracional que, ao contrário do ser humano, não a conhece como morte antes a tem por morada. A apetência pela derivação do substantivo "elegia" não é fenómeno exclusivo a tempos modernos, pois já Luís Pereira, em 1588, dedicou à batalha de Alcácer-Quibir uma *Elegíada* em dezoito cantos de oitava rima[13], assim promovendo a fusão genérica entre o épico e o elegíaco, porventura reminiscência da partilha, noutros tempos, de um mesmo metro: o hexâmetro dactílico – a que a elegia acrescentaria o "falso" pentâmetro de sei pés estabelecendo o renomado dístico elegíaco. Cerca de um século antes encontramos um *Hecatelegium* da autoria de Pacifico Massimi d'Ascoli (c. 1400- c. 1500), incunábulo com data de 1489 contendo cem elegias eróticas de grande obscenidade e vivência manifestamente homossexual.

Voltemos a um passo de Camacho Guizado atrás transcrito, pois nos parece que coloca uma questão metodológica crucial; é quando o estudioso opta por se referir não a elegias mas antes a "poemas que llevan en su título la palabra 'elegía'". A reserva de Camacho Guizado levanta a questão de saber como identificar uma elegia, ou, por outras palavras, a de como saber se estamos perante uma elegia. Nos termos da formulação de Camacho Guizado, perguntemos: poemas que "levem" no título a palavra elegia são automaticamente elegias? E poemas que não contenham no título a palavra elegia deverão ser automaticamente descartados enquanto elegias? Apenas estamos em condições de afirmar que uma boa parte das obras-primas desta espécie poética acolhe o substantivo "elegia" no título. No mais, a resposta à pergunta suscitada pela opção

[13] PEREIRA, Luís - *Elegiada dirigida ao Serenissimo Senhor Cardeal Alberto, archiduque d'Austria, e governador dos reynos de Portugal*. Fielmente copiada da ediçam de Manoel de Lyra anno 1588 por Bento José de Sousa Farinha. Lisboa, Off. de Jose da Silva Nazareth, 1785. Notícia também de uma *Elegíada* recente, da autoria de Santos-Durães (Porto, Ed. do Autor, 1984).

metodológica de Camacho Guizado decorre da constatação de que aplicamos hoje em dia qualquer um dos dois sentidos latos acima descritos quer a poemas que não foram pensados pelos seus autores como "elegias" no sentido clássico do termo, quer a poemas que têm por título "elegia" mas "without quite performing its function as understood by the writers of antiquity who first practiced it"[14]. Daqui resulta que elegia, elegíaco e poesia elegíaca, a categoria substantiva e a categoria adjectiva, se confundem quer no acto de leitura e interpretação quer no acto de criação. Porque os poetas são também – e antes de tudo o mais – leitores. Os exemplos desta confusão são abundantes e podemos encontrá-los na poesia portuguesa desde o séc. XVI, autorizando-nos a seleccionar como objecto do nosso *corpus* quer poemas intitulados elegias quer poemas que, pelas mais diversas razões, não recorrem a esse lexema. Com efeito, na carta XV de Diogo Bernardes, dirigida a Cristóvão de Távora, diz-se que "Mas pois (com perda minha) me desvia/ d'honrar com vosso nome um canto ledo/ ao menos honrarei esta Elegia"[15], prova de que as fronteiras entre as espécies textuais – neste caso entre a epístola em verso e a elegia – não eram nítidas ou não eram rígidas para os próprios poetas, e em consequência não era nítida ou não era rígida a identidade da elegia. Noutra carta de Bernardes, endereçada a "Dom Manuel Coutinho, estando na sua quinta da torre do Bispo", o sujeito da enunciação reincide na classificação do texto enunciado como tratando-se de uma elegia, o que afasta, parece-nos, a hipótese de lapso: "Com este pressuposto, a saudade/ Argumento será desta Elegia"[16]. Se em Bernardes epístola e elegia se confundem, exemplo oposto será o da Elegia VI de Camões, "À morte de Dom Miguel de Meneses", onde há clara consciência da distinção entre elegia e epitáfio, pois aí nos surge, em *terza rima*, referência explicita aos epitáfios dos espartanos (com a apologia da "bela morte" em sacrifício da pátria): "Mortos os espartanos valerosos,/ da fera multidão fazendo estremos/ tais epitáfios tinham gloriosos:/ *Dirás, hóspede, tu, que aqui jazemos/ passado do inimigo ferro, enquanto/ às santas leis da Pátria obedecemos*"[17]. Surpreendente revela-se uma elegia de António Ferreira à morte de um filho do amigo Sá de Miranda, na qual se elege como destinatário a própria elegia –

[14] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p.4.
[15] BERNARDES, Diogo – *Obras completas.* Pref. e notas de Marques Braga. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1945, vol. 1 (*Rimas várias; Flores do Lima)*, p. 234 (v. 10-12).
[16] BERNARDES, Diogo - *Obras completas*, op. cit., vol. 2 (*O Lima*), p. 277 (carta XXIV).
[17] CAMÕES, Luís de – *Rimas*, op. cit., p. 253.

"não chores mais, mas alegra-te, elegia" – com vista à *consolatio*[18]. No séc. XVIII, o soneto de Bocage que inicia com o verso "Tudo acaba. Esse monstro carrancudo" circulou em folha volante, em 1790, com o título de "Elegia que o mais ingénuo e verdadeiro sentimento consagra à deplorável morte do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. José Tomás de Menezes", prova quer da natureza movediça da elegia, quer da agilidade com que alternava entre diferentes sistemas estróficos canónicos, quer ainda da sua clara associação ao pranto pelos mortos, uma vez que Bocage, ciente da *terza rima* como metro preferencial da elegia quinhentista camoniana que tomara para modelo, não hesitou em baptizar um soneto de elegia[19]. Caso curioso é o do misto de indecisão, desprendimento e ironia de Almeida Garrett, que em nota ao poema intitulado "O Monumento", com data de 1819, confessa que "este epicédio, elegia, ou como queiram chamar-lhe, foi a primeira denúncia que de mim dei ao público, a primeira e desgraçada confissão de poeta que fiz"[20]. Já em pleno século XX, Teixeira de Pascoaes reúne sob o título de *Elegias* um conjunto de trinta e quatro poemas – uns elegias no sentido lato, outros no sentido restrito, de assunto fúnebre – dos quais apenas os dois últimos contêm no título o lexema elegia, a "Elegia final" e a "Elegia da solidão", convivendo salutarmente com um "Idílio" e um "Canto heróico". No "De profundis" de Miguel Torga declara o sujeito poético que "só é sinal do meu todo/ esta elegia de lodo"[21]. Num poema de *As palavras interditas* que surge pouco depois da "Elegia e destruição", Eugénio de Andrade recorre a um deíctico para se referir à própria enunciação e classificar de elegia um poema a que deu o título "Rosto amado": "Por isso escrevo esta elegia/ como quem oferece a luz dos olhos"[22]. Voltará a fazê-lo no poema "A custo", de *Os sulcos da sede*, embora aí não se possa concluir inequivocamente pela actualização deíctica uma vez que o determinante demonstrativo "isto" (veemente porquanto ocorre repetido) aponta para um estado de espírito (escuro, por contraponto a solar) *enformado* pela elegia e logo pelo discurso poético que ela condiciona, mas não se refere directamente, como em "Rosto amado", à própria instância enunciativa: "Por mais solar/ que seja o coração chega-se sempre/ a isto – e

[18] FERREIRA, António – *Poemas lusitanos*. 2.ª ed. Edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 462.
[19] BOCAGE – *Opera omnia*. Direcção de Hernâni Cidade. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade. Lisboa, Livraria Bertrand, 1969, vol. 1 (Sonetos), p. 141.
[20] GARRETT, Almeida – *Lírica*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1981, p. 232.
[21] TORGA, Miguel – *Poesia completa*. Lisboa, Dom Quixote, 2007, vol. 1, p. 83.
[22] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*. Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, p. 67.

isto/ tem a forma de elegia”[23]. Algo de semelhante sucede num poema de Manuel de Freitas intitulado “4 de Junho de 2001” no qual se intromete a morte do editor Hermínio Monteiro. Resistindo, com a assistência do calor intenso, ao impulso do poema, o sujeito pergunta-se “a quem poderá/ interessar uma elegia desastrada/ em que se fala, por exemplo,/ dos ovos cozidos da Dona Maria,/ ao Rego? […]”[24]. Tanto mais interessante quanto tal elegia acaba por encontrar o seu *momentum* no próprio cepticismo e relativismo, nutrindo-se da consciência de ser o mundo “uma questão de discurso”, podendo o discurso de uma “elegia desastrada”, portanto, tanto quanto qualquer outro discurso, conferir realidade (a única) ao mundo onde se move o sujeito poético e convidando a ler o conjunto da obra do autor como uma “elegia desastrada”. Tais ambiguidades e hesitações fazem sentir-se inclusive na subdivisão de livros em conjuntos ou sequências de títulos individuais. Considere-se o *Só* de António Nobre que contendo uma secção intitulada “Elegias” nenhum poema nos oferece com o título “elegia”. O mesmo sucede em *Campo de flores* de João de Deus, “coordenadas sob as vistas do autor por Teófilo Braga”: na secção “Elegias” encontramos um “Lamento”, um “Adeus”, até mesmo um poema “A uma gata”, mas nenhum poema chamado “elegia”. Fiama Hasse Pais Brandão intitula de “Elegíacos” uma subdivisão de *Cenas vivas* sem que a qualquer dos poemas aí agrupados seja dado o título de “Elegia”. Destes exemplos (outros haveria) se conclui que os próprios poetas autorizam o estudioso – se é que não o obrigam – a levar em linha de conta a ambiguidade da designação “elegia”, alimentando o seu transbordo para outras formas e modalidades poéticas. Não só os poetas mas também os seus estudiosos. Aida Fernandes Dias escreve que a composição de Diogo Brandão “à morte d’el-rei Dom João o segundo, que é em santa gróría”, incluída no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, “é antes, e acima de tudo, uma tocante elegia, uma meditação sobre a morte”[25]. No mesmo sítio, um pouco adiante, diz, a respeito das lamentações e prantos compostas por ocasião da morte de D. Afonso V (por, entre outros, D. João Manuel e Luís Anriques) que “Elegias – e bem sentidas elegias – são as composições para que os autores foram solicitados

[23] Idem, p. 537.
[24] FREITAS, Manuel de – *[sic]*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 65.
[25] DIAS, Aida Fernandes – *Sentimento heróico e poesia elegíaca no ‘Cancioneiro Geral’*. In *Biblos: boletim da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Ed. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Vol. LVIII (1982), p. 287.

pela inesperada morte do Príncipe D. Afonso”[26]. Sobre Paulino António Cabral, Abade de Jazente, escreve Miguel Tamen no prefácio à sua edição das *Poesias* que “as elegias são, para Paulino, um meio que a escrita tem para tratar da morte”, mas não distinguindo entre “elegia” e “elegíaco” pois logo a seguir escreve que “o sinal da morte de cada uma dessas personagens [que Paulino põe em cena nos seus poemas] é um ou mais sonetos em tom elegíaco”[27]. Convém lembrar, em face disto, que Paulino António Cabral não nos deixou qualquer poema intitulado “elegia”. Quer isto dizer que para Miguel Tamen uma elegia, para o ser, não tem de se intitular “elegia”, que “elegia” e “elegíaco” são a mesma coisa e ainda que, tal como para Bocage, um soneto pode ser uma elegia. Jean-Michel Maulpoix, em *Du lyrisme*, diz-nos que não é nas *Élégies* de Ronsard mas no conjunto de poemas “Sur la morte de Marie”, publicado nos *Amours*, que “le véritable sentiment élégiaque s’exprime”; a respeito de *Les regrets* de Joachim Du Bellay, escreve que “sur le plan formel, ce sont de sonnets”, o que não o impede de afirmar que Du Bellay é “le représentant le plus notoire de l’élégie renaissante” (em França)[28]. O sentido da elegia tem sido tanto mais ou menos lato ou estrito quanto o elegista e o estudioso o têm desejado. Perplexidades e ambiguidades que contribuem para fazer da elegia um dos “case-study” de eleição da teoria dos textos e espécies literárias, e que Roger Fowler resume de maneira clarividente:

> (...) ultimately classical in origin, transplanted into modern European terminology only as a word, without the classical formal basis, unrestricted as to structure (except for the minimal requirement that it be a verse composition), overlapping with a number of similarly inexplicit terms (complaint, dirge, lament, monody, threnody), yet conventionally tied to a limited range of subject matters and styles (death and plaintive musing), and readily comprehensible to educated readers. In these respects, a most typical genre-term.[29]

Se a elegia favoreceu uma forma rítmica e métrica codificada em pelo menos dois momentos da literatura ocidental – na Grécia antiga e no Renascimento –, já hoje, tornadas obsoletas ou caídas em desuso ou em desprestígio as formas poéticas

---

[26] *Idem*, p. 288.
[27] JAZENTE, Abade de – *Poesias*. Pref. Miguel Tamen. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 1985, p. 20.
[28] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l’ode et de l’élégie*. In *Du lyrisme*. 2e éd. Paris, José Corti, 2000, p. 197.
[29] CHILDS, Peter; FOWLER, Roger (ed.) – *The Routledge dictionary of literary terms*. London, Routledge, 2006, p. 67.

canónicas, verifica-se que a elegia moderna e contemporânea, ao contrário da elegia grega arcaica e clássica (que adoptou o dístico elegíaco) e da elegia renascentista (que cultivou a *terza rima*), não tem uma forma ou uma organização rítmica da linguagem preferencial, pelo que essa será a menor das preocupações a reclamar a atenção do estudioso de elegias escritas nos século XX e XXI. Por outro lado, podendo-se dizer a respeito da elegia, com Étienne Souriau, que ao longo dos tempos, "pelas escolhas convergentes de vários autores, uma classe de temas ou assuntos aparece constituída de maneira suficientemente clara"[30], o que levou diversos retóricos e poeticistas a classificá-la como um género literário, não nos referiremos à elegia, no decurso deste trabalho, como um género poético, em face dos frequentes equívocos suscitados por tal terminologia e pelas ambiguidades e controvérsias em que não raro se vê enredada a teoria dos géneros literários. Ainda assim lembremos que dos cinco géneros tradicionais – lírico, épico, dramático, didáctico e bucólico – dois, o épico e o bucólico, eram caracterizados pelo assunto de que tratavam, sendo que, como escreve Souriau, "é possível tratar um tema bucólico de maneira narrativa, ou lírica, ou mesmo teatral (como na pastoral clássica)"[31]. Esta maleabilidade do género bucólico pode ajudar-nos a compreender a maleabilidade da elegia, que também pode ser tratada de maneira narrativa (pense-se, por exemplo, na *Elegia di Madonna Fiammetta*, de Boccaccio), ou teatral (*A morte de Empédocles* de Hölderlin). Acresce que a elegia teve uma infância pastoral, tutelada por Pã, embalada pelo timbre da flauta e associada ao pranto pela morte e renascimento de deuses agrícolas que ditava a alternância dos ciclos das colheitas, tendo-se cruzado com os *Idílios* de Teócrito, e confundindo-se a par e passo, tão longe quanto o séc. XVIII, com a poesia bucólica e arcádica. Tenha-se em conta que as *Elegiae* de Sannazzaro foram como que um laboratório onde o poeta renascentista italiano testou os ingredientes poéticos que combinaria com sucesso na sua influente *Arcadia*, composta entre 1483 e 1501.

Ao reportório de *topoi* e *loci* glosados ao longo do tempo, que fundamentam em igual medida a dispersão e a identidade da elegia e cujo núcleo central se encontra ainda hoje relativamente inalterado, chamaremos substrato elegíaco, e é nele que teremos de assentar a nossa abordagem teórica. A resistência desse substrato elegíaco para além e à margem das mutações formais, que alimentou não só composições intituladas elegias

[30] SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 789. Tradução nossa.
[31] SOURIAU, Étienne – Op. cit., p. 789.

como poemas sem essa designação, e que impregnou outros tipos ou espécies literárias (em verso e em prosa), ajuda-nos a compreender a razão pela qual a elegia configura, acima de tudo, uma categoria estética, ao lado de outras categorias estéticas como o trágico, o cómico, o satírico, o dramático ou o fantástico. Enquanto categoria estética, a elegia obedece às seguintes quatro características enunciadas por Étienne Souriau[32]: possui um *éthos*, isto é, uma atmosfera afectiva específica, facilmente reconhecível, dando azo a uma determinada reacção ou impressão emocional; é um sistema de forças estruturadas, quer dizer, nela tem lugar uma interacção orgânica de uma série de elementos relacionados; configura um tipo especializado de valoração, serve de referência a um juízo estético particular; é possibilidade aberta a todos os géneros literários e a todas as artes, da poesia à ficção, da pintura e da música ao cinema.

O fluxo elegíaco é canalizado em obras pictóricas tão diversas no tempo e no modo como as de Giotto, Georges de La Tour, Rembrandt, Turner, John Everett Millais, Edward Hopper ou Francis Bacon. Em particular, diremos que a pintura de Caspar David Friedrich não só modula e elabora sobre a tonalidade e a temática elegíacas, como o seu imaginário visual se tornou de certa forma inseparável, à luz da reflexão estética contemporânea, do conceito de elegia e de elegíaco, e tem entre nós um análogo, *mutatis mutandi*, no tratamento lumínico do espaço e na abertura do olhar ao horizonte presentes na pintura de um João Cristino da Silva, comprovável em telas como "A passagem do gado" (1867) ou "O recuar da onda" (1857). Na escultura, refira-se a obra de Auguste Rodin, e, em Portugal, o caso emblemático de "O desterrado" de Soares dos Reis, concluído em 1874, que se inspira numa elegia de Alexandre Herculano ("Tristezas do desterro") e vem inaugurar uma sensibilidade nova e plasmar em mármore o espírito do romantismo português. Sirvam de exemplo, na música clássica, as inúmeras partituras com o título de "elegia" compostas por nomes tão incontornáveis como Tchaikovsky, Rachmaninoff, Edward Elgar, Jules Massenet, Gabriel Fauré ou Ralph Vaughan Williams, e, na música pop, canções ou instrumentais de nomes como Patti Smith, John Zorn ou New Order. No cinema, assinalem-se filmes de Jean Epstein, Murnau, Ingmar Bergman, Ozu, Kurosawa, Jacques Tourneur, Tarkovski, Kubrick, Wim Wenders, Werner Herzog, Terrence Malick, Gus Van Sant ou Wong Kar-Wai. Em tempos recentes cumpre destacar, desde logo pelo titulo, o filme *Elegy* (2008), da realizadora espanhola Isabel Coixet, adaptando o romance *The dying*

[32] Idem, p. 324.

animal de Phillip Roth. E outros romances poderíamos referir que se revelaram determinantes, porventura tanto quanto a lírica, para fixar a categoria estética da elegia no século XX, tais como, entre os inúmeros exemplos possíveis, *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust ou *Morte em Veneza* de Thomas Mann. Entre nós, *Para sempre* de Vergílio Ferreira, *Finisterra* de Carlos de Oliveira, *O triunfo da morte* de Augusto Abelaira, e *As intermitências da morte* de José Saramago, parecem-nos de passagem obrigatória. Refira-se, pela exemplaridade do título, que Baptista-Bastos escreveu recentemente uma *Elegia para um caixão vazio*.

Se todas as elegias se intitulassem "elegias" o nosso trabalho ver-se-ia extremamente facilitado. Poderíamos, sem dúvida, estudar a elegia considerando somente poemas que levassem o título de "elegias" e, em consequência, limitarmo-nos a poetas que se tivessem socorrido do substantivo "elegia" para intitular poemas. Nesse caso, teria de ficar estabelecido desde o primeiro momento ser esse o critério, como acontece na obra *La elegía funeral en España* de Camacho Guizado[33]. A abordagem deste autor permite inserir alguma ordem no caos do reino elegíaco. Aquilo que é sacrificado, contudo, é bem mais importante do que a ordem que se poderá ganhar, pois implica o sacrifício da possibilidade de nos apercebermos de toda a profusão, riqueza e variedade desta espécie poética, só apreensível se atentarmos no seu substrato, constituído por um conjunto mais ou menos definido de temas e assuntos. Substrato de que se mantém uma categoria estética. Sobre ele recairá o esforço de teorização que iremos demonstrando, na prática, através da análise de poemas concretos do nosso corpus – tenham *ou não* no título a palavra "elegia".

As dificuldades são porém demasiadas para que possamos esboçar desde já uma teoria satisfatória. Só após um périplo pelas diversas etapas da elegia ao longo dos séculos, desde a sua génese, que se perde na noite dos tempos, aos nossos dias, estaremos em condições de caracterizar o substrato elegíaco que particularizaremos no âmbito da elegia moderna – que nasce com Rilke – e, com base nessa caracterização, estudar a elegia na poesia portuguesa do século XX. Apenas mediante uma análise retrospectiva nos poderemos aperceber da riqueza desse substrato, bem como de alguns tropos, dispositivos estilísticos e estratégias enunciativas que os poetas elegíacos

[33] John Ramazani envereda pelo mesmo caminho, restringindo o campo elegíaco à "poesia de lamentação pelos mortos", sentido que, como em Guizado, o título da sua obra já denuncia. Cf. RAMAZANI, Jahan – *Poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 419 p.

favoreceram, de entre os quais se destacam o recurso a verbos perceptivos (sobretudo de percepção visual), a antíteses baseadas na oposição entre a luz e as trevas, a uma adjectivação relacionada com o campo semântico da noite, do sono, do sonho e das sombras, ao discurso especulativo e aporético, a certos deícticos adequados à localização espacial do sujeito na situação enunciativa, e à modalidade interrogativa. Não esqueçamos que o mais célebre verso elegíaco é uma pergunta: "Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens dos anjos?". Tal périplo, tão completo quanto nos for possível, terá de passar também obrigatoriamente por concepções não só literárias como históricas, filosóficas e sociológicas, confundindo-se a par e passo com as atitudes colectivas e individuais perante a morte, a perda, e suas representações.

* * *

Não devemos iniciar a nossa viagem pela história da elegia na poesia ocidental e em concreto pela história da poesia portuguesa sem antes propor a definição geral de elegia com que iremos operar no decurso do nosso estudo. A instabilidade diacrónica e sincrónica da elegia, a sua heterogeneidade, a oscilação formal e temática, as múltiplas concepções a que foram aderindo quer os poetas quer os poeticistas, críticos, retóricos e outros não proporcionam uma definição inequívoca mas meramente aproximativa. No entanto, podemos encontrar em praticamente todas as elegias uma série de constantes, um fundo comum, um substrato partilhado senão na totalidade, pelo menos em parte. O que significa que um poema pode ser uma elegia, pode ser meia elegia (no caso da convergência, por exemplo, da elegia e da sátira na elegia satírica) ou pode conter elementos típicos da elegia. Como regra, **a elegia é um poema relativamente breve, de tom grave, tendencialmente assente numa enunciação disfórica, que através da contemplação, da especulação, da interrogação e da meditação, enuncia ou deplora a perda, já acontecida ou somente prefigurada, de algo concreto (um ente querido, uma relação amorosa, as vítimas de uma catástrofe, um animal de estimação) ou de uma abstracção (a pátria, a liberdade, um ideal, a identidade, a própria elegia, o próprio sujeito poético, a própria poesia), exprimindo o luto suscitado por essa perda e o desengano que se traduz num acréscimo de sabedoria relacionada com a consciência da brevidade, transitoriedade e finitude dos seres humanos e das coisas em geral**.

Consoante o tipo de perda e mediante as características do objecto perdido a elegia foi-se especializando em inúmeros subtipos ou subespécies. A mais comum é **a elegia fúnebre** (por vezes confundida com a própria elegia quando não passa na verdade de um sentido restrito), que responde à morte do próximo, de uma pessoa querida, de uma pessoa anónima (cuja morte suscitou uma meditação), de uma figura pública (um herói, um escritor, etc.) ou mesmo de um animal de estimação. Na elegia fúnebre cabe um subtipo de elegia bastante frequente no qual o sujeito medita sobre a sua própria morte, antevendo-a: trata-se da **elegia *ante mortem***. Mas o sujeito também se pode figurar já depois de morto, falando, portanto, a partir da morte. Teremos, neste caso, **a elegia *post mortem***. A perda do sujeito pode ainda ser elaborada como perda de si mesmo, isto é, perda do eu, da identidade e da integridade ontológica, resultando da sua divisão, desenraizamento ou dispersão. Que se configurará, por vezes – no que será uma revisão moderna da elegia do exílio tão comum na poesia latina (Ovídio) ou quinhentista (Camões) – enquanto elegia na qual o sujeito se vê como desterrado de si mesmo e experimentado um exílio existencial. Chamar-lhe-emos, em ambos os casos, **elegia da perda de si mesmo**. A **elegia amorosa** versa a perda do amor, o fim (ou o fim pressentido, signo da fatalidade) de uma relação amorosa, a despedida entre os amantes, a impossibilidade da realização do amor. A perda da infância suscitará algumas das mais pungentes elegias da poesia do séc. XX e constitui, por si mesma, o subtipo da **elegia da infância**, que diz respeito à revisitação da infância e da juventude perdidas, quer através do regresso físico e da contemplação dos espaços onde tiveram lugar, quer através da memória evocadora. A diferenciação entre a elegia da infância e a elegia que exprime, no tempo ou no espaço, a distância e separação da terra natal acompanhada do desejo de regresso, nem sempre é clara, pois a terra natal é amiúde concebida enquanto metáfora da terra mater, das raízes primordiais, da origem cósmica. O que origina, por sua vez, alguma contaminação com a **elegia da natureza** quando esta é entendida como expressão da perda de um estado ideal de harmonia e inocência primitivas entre o ser humano e a Natureza (inclusive de harmonia estética: a Arcádia), mas não quando o objecto da perda é a natureza domesticada e aculturada, deplorando-se nesse caso a degradação ou extinção do mundo rural e o desaparecimento de rituais campestres arcaicos. A **elegia religiosa** elabora a perda de Deus. Outros dois subtipos de elegias dotadas de traços comuns são a **elegia nacional**, que se poderá também chamar patriótica pois diz respeito aos feitos ou esplendores perdidos de uma nação

particular, e a elegia colectiva (que versa perdas não confinadas ao espaço privado do sujeito) mas que preferimos chamar **elegia histórica**, pois exprime acima de tudo o desengano, a desilusão ou o horror perante acontecimentos históricos ou, ainda, a decepção face ao falhanço da História como um todo, isto é, enquanto promessa ou utopia não realizada, objecto de luto. A crítica da tradição elegíaca e das suas fórmulas e convenções feita na própria elegia levou a que surgisse a **anti-elegia**. Quando marcada de ironia ou mesmo de humor a anti-elegia volve-se **elegia satírica**. Aquilo que a caracteriza é a suspensão da *gravitas* que o assunto da elegia exige, podendo a sátira incidir quer sobre o protocolo do luto e as convenções fúnebres, quer sobre as convenções da ortodoxia elegíaca. Por fim, e condensando séculos de decepções, desencantos e desenganos vários quanto à possibilidade quer poética quer mesmo ética – em especial no contexto do pós-guerra – de a poesia ser capaz de deplorar a morte do outro sem estetizá-la e sem idealizá-la, a desconfiança ou pessimismo quanto à sua utilidade e pertinência numa época eminentemente tecnocrática, temos hoje a **elegia da poesia**, cujo objecto de luto é a própria poesia, as palavras ou o lirismo.

Parte I

As origens e a história antiga da elegia

1. No princípio era a elegia: algumas especulações.

Desde que o homem é homem, consciente de si mesmo mediante o pensamento simbólico e a linguagem capaz de traduzi-lo, desde que tem consciência dos efeitos da passagem do tempo sobre si e sobre os outros, e do carácter transitório da espécie a que pertence, que há meditação sobre a morte e, logo, representação da morte. O problema também se pode colocar ao contrário. A primeira evidência de uma consciência de si, isto é, de que cada homem se considera um indivíduo separado e distinto de outros indivíduos, poderá terá sido a experiência da morte do outro. Não é por acaso que a maioria dos nomes cimeiros da paleantropologia estabelece um elo directo entre o nascimento e afirmação da autoconsciência e as primeiras evidências do sepultamento sistemático dos mortos pelo Homem no Plistoceno Superior[1]. As provas mais antigas até hoje descobertas datam de há cerca de 100.000 anos e encontram-se nos esqueletos fossilizados de vinte e oito indivíduos da espécie *Homo heidelbergensis* – conjectura-se que o antepassado directo do *Homo neanderthalensis* – inumados na cova sepulcral de Sima de los Huessos, situada na Serra de Atapuerca, em Espanha, província de Burgos. Ao evidenciar um depósito intencional de restos mortais em alternativa ao simples abandono dos cadáveres, o culto das ossadas praticado pelo Homem de Heidelberg e pelo seu descendente Homem de Neandertal constitui o primeiro testemunho de preocupações metafísicas por parte do género *Homo*. Como escreve Henry de Lumley, assim que começaram a celebrar os seus defuntos, "les hommes de la Sima de los Huessos par exemple ont déjà accédé à ce qui fait le propre de l'homme: la conscience de son humanité"[2]. Assim se inaugura, para André Leroi-Ghouran, um "mundo novo": o do pensamento simbólico, cuja emergência coincide com o momento em que para a ciência paleontológica o cérebro atinge o nível actual[3]. Preocupações metafísicas indissociáveis, é certo, do medo inspirado pelos mortos e da consequente necessidade

---

[1] Plistoceno Superior que equivale, grosso modo, ao Paleolítico Médio dos paleoantropólogos. Cf. CLARK, Grahame – *A Pré-História*. 2.ª ed. rev. e aumentada. Trad. de Edmond Jorge. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975, p. 44. Uma das primeiras e mais sólidas evidências surge em 1939 com a descoberta por Carlo Alberto Blanc, na caverna Guattari, situada no Monte Circeu, de um crânio neanderthalense que "jazia no solo, aparentemente cercado de pedras e onde era ainda possível notar, junto às paredes, ossadas de animais cujo agrupamento parecia intencional" (cf. LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra: técnica e linguagem*. Trad. Vítor Gonçalves. Lisboa, Edições 70, 1980, p. 112).

[2] LUMLEY, Henri de – *La grande histoire des premiers hommes européens*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2007, p. 239.

[3] LEROI-GOURHAN, André – Op. cit., p. 114. Cf. também LÉVÊQUE, Pierre – *Introduction aux premières religions: bêtes, dieux et hommes*. 2e ed. Paris, Le Livre de Poche, 1997, pp. 11-12

de domesticá-los, mantendo-os a uma distância capaz de assegurar um compromisso entre a sua ausência e a sua presença, num ponto de equilíbrio entre as suas qualidades nefastas e benfazejas. Parece indiscutível que, em poesia, é na elegia que as representações e antevisões da morte se sentem em casa. O que nos leva a especular se a elegia, neste ponto entendida como produto de um complexo de representações simbólicas respeitantes à morte, não será tão antiga quanto o conhecimento da morte, queremos dizer, se o seu embrião não remontará à Pré-História.

Escreve Michel Barbaza que "la sépulture intentionelle, lorsqu'elle est attestée, peut traduire la manifestation d'une attitude particulière face à la mort et donc face à la vie et sa finalité"[4]. As oferendas acomodadas nas fossas funerárias testemunham a crença num futuro após a cessação da existência física e denunciam por isso uma angústia metafísica face ao vazio e ao nada, que, de forma a não tornar-se insuportável, conduz ao enfrentamento da morte, à recusa do seu nada e ao imaginar-se um outro mundo, um *além* que garanta uma continuidade aos mortos. Tal seria impossível sem atribuir uma função consolatória aos rituais fúnebres, visando-se um apaziguamento da angústia quer perante o destino do próximo quer perante o destino individual. Como dissemos, tal atitude configura-se ainda antes do reinado do *Homo sapiens* dadas as inúmeras descobertas que permitem atribuir ao Homem de Neandertal, *homo sapiens neanderthalensis*, as primeiras práticas sepulcrais[5]. Tal como acontece hoje em dia, os indivíduos pré-históricos do género *Homo* depositavam flores junto dos seus mortos. Numa sepultura exumada na gruta de Shanidar, no Iraque, "le corps d'un des neufs Néandertaliens découverts avait été déposé au sein d'un fosse tapissée de rameaux de pin puis recouvert de fleurs"[6]. Eis um gesto que, em consequência, nos envolve ou torna cúmplices de indivíduos aos quais "ganhámos" a corrida há cerca de 30.000 anos (altura em que se extinguiram), e nos solidariza num fluxo imemorial e continuado de humanidade em que participaram e participam todos os indivíduos que já existiram,

---

[4] BARBAZA, Michel – *Le culte des morts et l'essor de la pensée symbolique*. In GUILAINE, Jean (dir.) *La Préhistoire: d'un continent à l'autre*. Paris, Larousse, 1989, pp. 85-87.

[5] Para Henry de Lumley, "la grand invention des Néandertaliens est la sépulture. Pour la première fois, il y a 100 000 mil ou 80 000 ans, avec les plus anciens Néandertaliens d'Europe occidentale, les Hommes enterrent leurs morts" (LUMLEY, Henry de – *L'homme premier: préhistoire, évolution, culture*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 143). É em 1908 na gruta de La Chapelle-aux-Saints, próxima de Brive-la-Gaillarde, a meio caminho entre Toulouse e Clermond-Ferrand, que, de acordo com Michel Barbaza, os abades Bouyssonie e Bardon descobrem o esqueleto de um homem de Neandertal que fora intencionalmente inumado em conexão anatómica com os ossos de uma pata de bovídeo, evidenciando um ritual fúnebre (cf. BARBAZA, Michel – *Le culte des morts et l'essor de la pensée symbolique*, op. cit., p. 86).

[6] BARBAZA , Michel – Ibidem.

extravasando as fronteiras da espécie *sapiens* e que tem por base o fenómeno da perda dos entes queridos. Não só os mortos eram envolvidos ou deitados em flores, como, em muitos casos, inumados em posição de decúbito lateral forçado, sugerindo a posição fetal e o possível gérmen de uma reencenação das origens através do regresso ao seio da Mãe Terra, tema tão caro à elegia. Em La Ferrassie, na Dordonha, uma das onze sepulturas descobertas albergando os restos de um homem, uma mulher e várias crianças – verdadeira necrópole – foi encontrada com uma enorme pedra a cobri-la, no que prefigurava um túmulo ou jazigo. Para não falar do achado de fossas escavadas na gruta de Wadi el Mughara, na Palestina, nas quais os corpos foram depositados juntamente com alimentos e artefactos de sílex, o que prenuncia, na etapa do Homem de Neandertal, os preparativos dos egípcios com vista ao mantimento dos faraós e altos dignitários na viagem para o outro mundo. Seja como for, tudo isto é evidência de uma preocupação face ao corpo do próximo, que segundo alguns paleontólogos, no meio de muita controvérsia, mas com base em vestígios achados em Chou-Kou-Tien, perto de Pequim, remontaria mesmo aos tempos longínquos do Sinantropo, também conhecido pelo nome de Homem de Pequim. Esqueletos fósseis do Homem de Cro-Magnon descobertos no complexo de cavernas de Balzi Rossi, na Ligúria, apareceram salpicados de ocre vermelho, "a cor do sangue, símbolo da vida"[7], apontando o caminho a uma visão estético-religiosa. Tal cuidado dedicado ao cadáver do próximo implica uma crença, por mais rudimentar, na persistência de um *élan* vital. O culto dos mortos vai de par com o fortalecimento do sentimento de comunidade e reforça-se à medida que aumenta a coesão dos grupos de homens primitivos. No seio do grupo, o indivíduo, como ensina Lévêque, "apreende-se como descendente de antepassados que, de uma certa forma, continuam vivos"[8]. Sobrevivência dos mortos *nos* vivos que é um dos traços por excelência da elegia. Os mortos passam então de mortos a antepassados, é-lhes atribuído um novo argumento e um novo papel. Ao serem "incorporados no mundo das potestades", passam a ser antepassados protectores, promovidos a génios tutelares, fenómeno a que não é decerto estranho o facto de serem sepultados no interior das cavernas que serviam de habitação, quando podiam ser simplesmente inumados longe dos vivos (sê-lo-iam a partir do momento em que começaram a inspirar temor supersticioso e a ameaçar com malefícios)[9]. Os espíritos dos defuntos (porque uma vez

[7] Cf. BARBAZA, Michel – Op. cit., p. 87.
[8] LEVÊQUE, Pierre – Op. cit., p.13.
[9] Idem, p. 26.

dispensados do corpo físico é de espíritos que se trata) passam a aguardar a reincarnação no seio da mãe natureza, "reincarnação que faz também parte da perpétua renovação do totem"[10]. Quer isto dizer que a perda individual é transformada num ganho comunitário. O totem é a primeira versão da "pathetic fallacy" cunhada por John Ruskin em 1856 na obra *Modern painters*. No Neolítico, quando as comunidades humanas se sedentarizam, anunciando a vitória sobre os modos de vida nómadas, a estabilidade dos locais de enterramento e o surgimento de "linhagens" domésticas abre caminho a um culto dos mortos organizado. As comunidade sedentárias, porque "libertas das angústias inerentes à vida de caçadores" exclusivamente preocupados com sobreviver à escassez de presas, ao frio e à exaustão implicados nas longas distâncias a percorrer no encalço das migrações animais ou aos perigos da própria caça, tornam-se "mais abertas aos problemas do destino individual e recusam durante mais tempo a morte"[11]. A morte deixa de ser apenas culpada para passar a ser suspeita. Os seres humanos passam a experimentar reservas face à morte. Ao fazê-lo, desautomatizam-na e libertam-na para o espaço do simbólico, do mágico e do religioso, fazem dela um objecto de cognição e reflexão cada vez mais complexo. Começam a ponderar se os seus estragos não poderão ser de alguma forma atenuados. Talvez algum consolo e algum conforto sejam possíveis em alternativa à resignada constatação da rotina da morte e da sua presença asfixiante no quotidiano. Talvez afinal se possa opor alguma coisa à morte, à sua "falta de critério" na "escolha" daqueles que têm de morrer, ao seu despropósito e injustiça (porquê as crianças, porquê primeiro o jovem e saudável, porquê o mais generoso ou o mais sábio, porquê o mais próximo, porquê este e não outro, porquê eu e não outro?). Os seres humanos vão-lhe opor a única coisa que há para opor: a vida, e a ideia de que a dura luta pela sobrevivência há-de ter alguma finalidade e algum sentido.

Estas hipóteses são, apesar de inspiradas em achados arqueológicos concretos e nas leituras que a partir deles os paleontólogos e antropólogos produziram, do domínio da especulação, e destinam-se a delimitar uma parcela no perímetro da aventura humana onde caiba a perda e a necessidade de a dizer e simbolizar (por forma a antevê-la e prepará-la), tentando mostrar que tal necessidade é intrínseca à nossa natureza e condição. Necessidade que continua a fazer sentir-se no nosso tempo, e que responsabiliza a elegia e os poetas que escrevem elegias. Quisemos deixar um elo de união entre o homem da Pré-História e o homem *da* e *na* História (ou da Pós-

[10] Idem, p. 27.
[11] Idem, p. 82.

História...). Ao cabo de cem mil anos o homem moderno continua a ter de confrontar-se inelutavelmente com a experiência da morte e da perda. Corremos o risco de esticar esse elo para além do limite da sua flexibilidade no âmbito de um estudo sobre poesia. Regressemos ao laboratório do literário.

2. As origens da elegia.

Só, incessante, um som de flauta trila,
viúva, grácil, na escuridão tranquila

Camilo Pessanha

Os verdes anos da elegia estão marcados acima de tudo pela heterogeneidade, para não utilizar palavras como caos e desordem. Abbie Findlay Potts escreve que após uma infância pastoral na Jónia, "the elegiac Muse went on to share the heroic enterprises of men with Calliope and originally led them into battle; with Erato it partook of their banquets and amorous adventures. She could poke fun like Thalia and clarify sorrow like Melpomene"[12]. O périplo da musa elegíaca pelos palcos da poesia ocidental não nos deve fazer esquecer, no entanto, que uma civilização longínqua e durante milénios estranha à Europa como foi a China – porventura até à notícia dada por Ptolomeu em 151 d. C. e à embaixada enviada por Marco Aurélio a Cantão quinze anos mais tarde – contava com poetas que entre os séculos XI e VI antes da Era Cristã já versavam os temas elegíacos que nos habituámos a considerar património da literatura ocidental e cuja génese identificamos com o aparecimento do dístico elegíaco na poesia Grega arcaica. A verdade é que no *Shijing*, recolha de poemas chineses arcaicos cujas datas de composição admitem um intervalo temporal tão extenso quanto os primeiros quinhentos anos da dinastia Zhou, deparamo-nos já com o símile dos homens partilhando o destino das folhas arrancadas pelo vento[13], com as dores do exílio e o adeus ao país natal (vários séculos antes das *Elegias do Ponto*) vertidos, por exemplo, na "Lamentação sobre a capital" passível de ser atribuída ao cortesão K'iu Yuan, talvez o primeiro poeta chinês do qual conhecemos o nome, o qual inspecciona já o horizonte do alto de um promontório porventura lançando as fundações de um dos mais bem-sucedidos *locus* da lírica universal[14], ou com o desconcerto do mundo em Song Yu, que se queixa de ter nascido fora de tempo, não tendo encontrado senão desordem na sua época[15].

---

[12] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., pp. 10-11.
[13] "Folhas secas, folhas secas,/ O vento é que nos levanta/ Ah irmãos, meus irmãos,/ Cantai vós, eu de seguida.// Folhas secas, folhas secas,/ O vento sopra-as pr'a longe/ Ah irmãos, meus irmãos,/ Cantai vós, depois sou eu" (*Uma antologia de poesia chinesa: do Shijing a Nalan Xingde: cerca de 1000 a. C. – Século XVII*. Ant. de Gil de Carvalho. Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 32).
[14] Cf. DEMIÉVILLE, Paul (dir.) – *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris, Gallimard, 1992, p. 65.
[15] Cf. Idem, p. 68.

Maurice Bowra, tendo em conta a desconcertante adaptabilidade da elegia na poesia grega arcaica, entendeu dispensar a concepção da elegia como pranto pelos mortos definindo-a simplesmente como uma canção acompanhada à flauta[16]. A identificação da elegia com uma "flute song" ou um canto acompanhado pela flauta é também aquela a que aderem alguns dicionários. No *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés lemos que a palavra deriva do grego *elegeía*, "vocábulo de obscura etimologia", sendo mais verosímil, para Moisés, a "hipótese segundo a qual teríamos de remontar a um étimo arménio (*elegn*, *elegneay*), que significava 'bambu', 'flauta de bambu'. A forma *élegos*, raiz de *elegía*, consistiria na transcrição helénica daquele vocábulo e designaria a flauta que acompanhava os cantos de luto e tristeza"[17]. A hipótese do étimo arménio *elegn* foi levantada e defendida por Bowra em 1938. Acreditava o investigador que a palavra "elegia" está etimologicamente relacionada com um antigo nome para flauta, "nome esse que sobrevive na palavra arménia para flauta, *elegn*-"[18]. De acordo com Peter Sacks, Bowra favorece esta proposta de derivação àquela que "relaciona a palavra com a frase Grega *e e legoi*, 'falar bem de'". Uma outra teoria etimológica, próxima à do *e e legoi*, envolve a frase *ai ai legoi*, ligando a elegia ao grito de dor de Apolo por Jacinto ("AI AI", deixa Febo gravado nas pétala da flor do jacinto, nascida do sangue do filho de Amiclas[19]) ou ao pranto de Hércules por Lino, o filho da musa Calíope. Ao referir-se às origens misteriosas e obscuras da elegia, Dan Latimer diz-nos que essas origens parecem estar relacionadas com "um notável antigo chamado Lino" que teria sido "o mais notável músico da sua época ou de qualquer outra época anterior" e "cuja morte teria devastado de tal forma os povos da sua época que durante muito tempo se teriam ouvido todos os idosos, e até os bárbaros, lamentando 'Lino, Lino!', normalmente no tempo das colheitas"[20]; o nome Lino, "de acordo com J. M. Frazer, significaria originalmente algo como 'alas', e estava relacionado com o Fenício *ai lanu*, 'woe to us'"[21]. Referências a este enigmático Lino encontram-se, indica Latimer, em

---

[16] Cf. BOWRA, M. C. – *Early greek elegists*. London, Oxford University Press, 1938, p.5.
[17] MOISÉS, Massaud – Op. cit., p. 167.
[18] BOWRA, M. C. – Op. cit., p. 331.
[19] Numa das mais memoráveis "metamorfoses" de Ovídio (X, v. 162-219), ferido mortalmente Jacinto, por quem Febo Apolo se enamorara, "eis que o sangue, que, derramado no chão, tingira as ervas,/ deixa de ser sangue e desponta uma flor mais esplendorosa/ que a púrpura de Tiro [...]./ Tal não bastou a Febo (foi, de resto, ele desta honra o autor):/ ele próprio inscreveu os seus lamentos nas pétalas. E 'AI AI'/ passou a flor a ter inscrito, traçadas tais letras de lamentação" (OVÍDIO – *Metamorfoses*. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa, Cotovia, 2007, p. 251).
[20] LATIMER, Dan – *The elegiac mode in Milton and Rilke: reflections on death*. Bern: Herbert Lang; Frankfurt: Peter Lang. 1977, pp. 6-7. Tradução nossa.
[21] Isto é, "Ai de nós!" (Idem, p. 7).

obras tão diversas como a *Cidade de Deus* (XVIII, 14), no passo em que Santo Agostinho fala dos três poetas "teológicos", Orfeu, Museu e Lino – o qual teria escrito poemas sobre os deuses; no Limbo dos não baptizados de Dante, onde também aparece ao lado de Orfeu e de Séneca, entre outros pagãos (*Inferno* – Canto IV); nos *Amores* (III, 9) de Ovídio, também emparelhado com a desdita de Orfeu, a quem nem valeu o dom de "dominar e paralisar com seu canto as feras" nem valeu o "pai" Apolo, esse mesmo, "diz-se, que cantava Lino no fundo dos bosques,/ que cantava 'Ai, Lino!', com a Lira a contragosto"[22]. Quer Pausânias quer Heródoto mencionam o lamento egípcio por Maneros, homólogo de Lino e reza a lenda filho único do primeiro rei do Egipto. A canção de Maneros é descrita por Heródoto como um pranto destinado a honrar e conservar a memória do infeliz príncipe, morto na flor da idade, e como a origem da "primeira e única" melodia dos Egípcios (II, 79)[23]. No célebre episódio da descrição do Escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero, um jovem vindimador entoa "o canto dedicado a Lino" (XVIII, 11)[24]. Já em pleno século XX o filho de Calíope faz uma aparição no final da "Primeira elegia" de Duíno:

> Será vã a lenda de que outrora, ao chorar Linos,
> música primordial ousada repassou o torpor árido?,
> de tal forma que só no espaço assustado, de que de repente partiu
> um jovem quase divino, é que o vácuo entrou nessa vibração
> que agora nos arrasta e consola e ajuda.[25]

---

[22] OVÍDIO – *Amores.* Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Lisboa, Cotovia, 2006, p.119.

[23] "Entre outros costumes dignos de menção eles têm apenas um canto – o de Linos – entoado na Fenícia, em Chipre e em outros lugares; cada povo tem o seu nome para esse canto, mas trata-se do mesmo canto entoado pelos helenos sob o nome de Linos; por isso, uma das coisas estranhas do Egipto é saber de onde os egípcios tiraram o nome do canto de Linos; evidentemente eles sempre o cantaram. O nome de Linos no Egipto é Maneros" (HERÓDOTO – *História.* Intr. e trad. de Mário da Gama Kury. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985, pp. 112-113). Talvez se possam perceber no Livro do *Génesis* reminiscências deste pranto por Maneros. Tendo Jacob morrido no Egipto, o seu corpo foi trasladado para Canã acompanhado por um séquito constituído pela fina flor da realeza egípcia. Chegados ao lugar do sepulcro, por sete dias os egípcios verteram lágrimas por Jacob – "ubi celebrantes exequias planctu magnu" – e os cananeus, impressionados, deram àquele sítio o nome de *Planctus Aegypti*, "o Pranto do Egipto" (Gen 50,10).

[24]HOMERO – *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa, Cotovia, 2005, 565-572. Curioso que onde Frederico Lourenço traduza por "canto dedicado a Lino" Maria Helena da Rocha Pereira tenha traduzido por "cantando formosa endecha" (*Helade: antologia da cultura grega*. Organizada e traduzida do original por Maria Helena da Rocha Pereira. 4.ª ed. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos, 1982, p. 37).

[25] RILKE, Rainer Maria – *As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Versão portuguesa de Paulo Quintela. Porto, Editorial Inova, 1968, p. 38.

Na sua origem mais remota o "canto dedicado a Lino" ou o "pranto por Lino" terá sido então um grito primordial ("música primordial" na tradução de Rilke por Paulo Quintela), uma forma de dor ritualizada em resposta à morte de um deus intimamente ligado ao ciclo das colheitas. Por aqui se percebe que as origens remotas da elegia estão ligadas aos mitos dos deuses vegetais cujos ciclos de morte e ressurreição equivaliam, no mundo terreno, aos ciclos das colheitas, à alternância entre a vegetação que seca e morre e a que ressurge no Outono pródiga em ofertas destinadas a saciar a fome dos povos. Assim acontece, por exemplo, no pranto de Apolo por Jacinto: "quantas vezes expulsa/ a Primavera o Inverno e o Carneiro sucede aos aquosos Peixes,/ tantas vezes tu renasces e nos verdejantes prados floresces"[26]. Por trás deste "canto" ou "pranto" pela morte de um deus vegetal haveria um impulso ou ímpeto religioso que terá sobrevivido através do "lamento pastoral", de carácter fúnebre, não só na tradição culta mas inclusive, ou sobretudo, através dos cantares sazonais de raiz popular oral. Latimer escreve que "a canção lúgubre dos ceifeiros nessas ocasiões é a avó do 'hino fúnebre'"[27], isto é, da elegia num sentido estrito, e da elegia na sua modalidade pastoral. Dito isto, não nos parece despropositado transcrever aqui as observações de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça à "Melopeia de Carpideira" por eles recolhida em Gavieira (Sajo) e incluída no primeiro volume do conjunto de recolhas fonográficas *Música regional portuguesa*, dedicado ao Minho:

> O hábito de chorar os mortos remonta ao alvorecer das sociedades. Recorde-se Jacob chorando a morte de José. David a de Saúl e de Jónatas. Hécuba e Príamo de Heitor. Aquiles a de Pátroclo. Em Roma, as carpideiras chamam-se *praeficae*, e as suas toadas fúnebres *neniae* (...). É costume começar a lamentação ao levantamento do corpo. Por vezes, também as pessoas mais atingidas pelo luto entoam a melopeia durante as fainas agrícolas, e isto por várias semanas após o óbito[28].

O trabalho espiritual e afectivo do luto expresso através do canto fúnebre não se dissociava do trabalho físico no campo, o que corrobora a infância pastoral e agrícola da elegia, como sugerem os seus principais estudiosos. Em tal contexto a intimidade entre os deuses e os homens era indiscutível. Até porque os deuses formavam um panteão de personagens que, sendo por princípio imortais, morriam com inesperada frequência,

---

[26] OVÍDIO – *Metamorfoses*, op. cit., p. 249 (X, v. 164-166).
[27] LATIMER, Dan – Op. cit.,p. 8. Tradução nossa.
[28] GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando (recolha) – *Música regional portuguesa*. [CD-Audio]. Portugal, Strauss, 1998, CD 1 (no texto do folheto).

embora morressem apenas para renascerem, fornecendo uma explicação para a alternância entre períodos de fartura e períodos de penúria. No ciclo agrícola permitido pelas novas condições de produção do Neolítico, após a sementeira, a maturação e a colheita advém a morte das plantas cultivadas, condição do seu renascimento no ciclo seguinte. Compreende-se que a deusa da vida e da fertilidade não podia deixar de ser igualmente a deusa da morte e da ressurreição. Citando Mircea Eliade, Pierre Lévêque refere que "a vegetação é a manifestação da realidade viva, da vida que se regenera periodicamente"[29]. Ora a natureza cria sem descanso, a sua fertilidade não tem fim, ao contrário dos homens que vão definhando até à borda do buraco que lhes está destinado, pelo que é compreensível e lógico que "neste sistema de pensamento o ciclo vegetativo seja concebido como uma ressurreição anual, que se transforme para o homem na fiança da sua própria ressurreição"[30]. Os primeiros agricultores colocam-se sob a protecção da Grande Mãe, tutora das potências vegetais e que passa a associar os seus poderes neste mundo (fecundidade e fertilidade) aos seus poderes no outro mundo, no além (a continuidade da vida). A crença numa Grande Mãe ou Deusa-Terra é comum a todas as civilizações e culturas arcaicas e da antiguidade. Todas possuem, por exemplo, pequenas estatuetas representando figuras de mulheres com as características anatómicas ligadas à reprodução hiperbolizadas (as famosas "vénus" encontradas em estações arqueológicas da Áustria ou da Alemanha). Sob o domínio de tais divindades, a morte dá passagem para um outro mundo que não é ainda o mundo celeste, o "céu", mas, pelo contrário, um mundo subterrâneo: o inferno. Não no sentido escatológico que lhe conferiu o cristianismo, mas localizando a morada dos mortos numa espécie de rés-do-chão cósmico, nas regiões inferiores da Terra. Lévêque diz-nos que tal concepção "deve remontar ao Neolítico, tão numerosos que são os testemunhos na Idade do Bronze: no Egipto, os Campos Ocidentais, domínio de Osíris (...); na Mesopotâmia, é o círculo subterrâneo rodeado de sete muralhas onde reina Ereshkigal, 'a Senhora da Grande Terra', e o seu esposo Nergal, e onde uma Terra-Mãe como Inanna empreende a primeira 'descida aos infernos'; e em Creta (...) são os Campos Elísios, reino de Minos"[31]. Indissociável da divindade feminina que supervisiona e vela pela renovação das colheitas e do reino subterrâneo é o tema das duas deusas, mãe e filha, comum a toda a Anatólia, ao Egipto, mais tarde à Sicília pré-grega e à mitologia gaélica e cuja

[29] LEVÊQUE, Pierre – Op. cit., p. 83.
[30] Ibidem.
[31] Idem, p. 94.

versão mais aperfeiçoada e difundida é a de Deméter e Proserpina. Porém o que aqui nos interessa é o tema do jovem deus que morre e ressuscita, pois é a esse, como vimos, que estão associados alguns dos primeiros prantos e lamentações, algumas das primeiras representações mitopoéticas da perda[32], sem esquecermos que o próprio Jesus Cristo desce aos Infernos – ao "abismo", à "habitação dos mortos" – para depois ascender ao Céu, nisso residindo aliás o significado do mistério pascal (Act. 2, 24-31). No Egipto, Osíris é simultaneamente um antigo rei proto-histórico assassinado pelo irmão Seth bem como o deus das cheias do Nilo, quer dizer, da fecundidade. No seu mito plasma-se uma estrutura muito antiga de um jovem deus que morre e ressuscita e que é garantia da ressurreição dos seus fiéis, podendo ser quer um deus lunar quer um deus solar.

Antes do Antigo Egipto, porém, vêm as civilizações do planalto mesopotâmico, onde nasce a literatura e aquela que é porventura a primeira epopeia conhecida, a de Gilgamesh, que nos chegou sob a forma de tabuinhas com inscrições em sumério (mais tarde vertidas em língua acádia), algumas delas datáveis de quase 2000 anos antes do nascimento de Cristo, donde mais de mil anos anteriores à *Ilíada* de Homero. Mas talvez mais importante para a nossa linha de raciocínio seja não a epopeia de Gilgamesh[33] mas o relato da "Descida de Ishtar aos Infernos" e, em particular, o que desse relato se interliga ao complexo de mitos e crenças envolvendo Dumuzi (ou Tammuz, como era chamado nas terras mais ocidentais do médio oriente), o esposo da deusa Ishtar (ou Inanna), e à sua morte seguida de uma ressurreição cíclica. Na versão suméria, Dumuzi, jovem deus pastor, e rei, sofre o castigo da morte porque se recusa a cumprir o luto pela esposa retida nos infernos (no Kur, domínio do deus Ereškigal). O período da morte de Dumuzi correspondia na antiga Mesopotâmia, como ensina Francis Joannès, ao pico do Verão, quando a vida vegetal se encontrava queimada e ressequida pelo sol e quando se celebravam as festas dos mortos. A morte de Dumuzi "permite pôr

[32] Mas é no *Livro dos Mortos do Antigo Egipto*, datado do período do Império Novo (com início cerca de 1550 anos antes de Cristo), que aparecem coligidos os mais antigos textos funerários conhecidos (preces, hinos, fórmulas mágicas, lamentações e outros, muitos remontando a tempos pré-dinásticos), hoje também estudados na qualidade de textos literários, alguns deixando-se ler como as primeiras "elegias" escritas, ainda que de teor mágico e ritual. O *Livro dos Mortos* contém uma doutrina sobre a ressurreição do homem, a crença numa vida depois da morte e as regras e procedimentos necessários a assegurar uma correcta transição do defunto para a sua nova vida, numa viagem "from death and burial to the darkest caverns and to the eternal stars", prefigurando assim a passagem das trevas à luz, da perda real à perda ideal, que encontraremos em toda a tradição elegíaca do Ocidente (*The egyptian book of the dead*. Transl. by E. A. Wallis Budge; introd. John Romer. London, Penguin, 2008, p. xxviii).

[33] Epopeia onde a lamentação final do povo da cidade de Uruk se prende com a morte definitiva do herói, não contemplando a hipótese de uma ressurreição: "no leito do destino está deitado, e não tornará a erguer-se,/ Da cama de muitas cores não regressará" (*A Epopeia de Gilgamesh*. Versão de Pedro Tamen do texto inglês de N. K. Sandars. Lisboa, Edições António Ramos, 1979, p. 102).

em cena o luto e a aflição que tomam conta da sua mãe Ninsun e da sua irmã Gestianna”[34]. Lugar, portanto, aos lamentadores profissionais da antiga Babilónia, detentores do título de Kalû (em acádio, termo derivado do sumério Gala), e cujo *corpus* de lamentações se chamava Kalûtu. Alguns destes cantos de lamentação remontam à época paleobabilónica, isto é, grosso modo, ao período que se estende da queda de Ur III, em 2004 a.C., ao final da primeira dinastia da Babilónia, em 1595 a.C. Designavam-se, em sumério, por *Ér*, cujo signo cuneiforme associava o olho e a água, convocando assim as lágrimas. Entre os diversos tipos de cantos executados surgem-nos os *Eršemmû*, frequentemente ligados ao ciclo de Dumuzi e de Ishtar, e os *Eršahungû*, que Bertrand Lafont identifica como “preces penitenciais individuais”[35] e Pierre Villard diz significar “*elegia* para acalmar o coração”[36]. O especialista faz equivaler, portanto, o lexema “elegia” a “lamentação”. Estamos ainda à distância de doze séculos de Homero, e a quinze da poesia grega do período clássico, onde, contudo, encontraremos uma significação mais relacionada com a poesia de exortação bélica, didáctica, festiva e até filosófico-moral do que com o pranto pelos mortos. Poderíamos pensar que os poemas de lamentação paleobabilónicos confirmam a noção comum que associa de imediato a palavra elegia à lamentação pela morte do outro, ou que pelo menos confirmam ser essa a acepção mais antiga. Porém, aquilo que nessa época tão recuada se designava por “lamentações”, como informa Bertrand Lafont, não se tratava de poesia em honra dos mortos mas sim – antecipando em mais de dois mil anos um tema que viria a fazer fortuna na poesia elegíaca europeia – de longos poemas sobre cidades destruídas, tendo por principal assunto a ruína das metrópoles do país Sumer, a lembrança da queda de um grande império que os contemporâneos experienciavam como um cataclismo universal. Cinco chegaram até nós em razoável estado de conservação: “Lamentação sobre Ur”, “Lamentação sobre Sumer e Ur”, “Lamentação sobre Nippur”, “Lamentação sobre Eridu” e “Lamentação sobre Uruk”[37]. Eis aqui, portanto, vinte séculos antes, o gérmen das “meditações sobre ruínas” da poesia ocidental e das muitas composições de

---

[34] *Dictionnaire de la civilization mésopotamienne*. Sous la direction de Francis Joannès. Paris, Éditions Robert Laffont, 2001 (Collection Bouquins), pp. 246-248. O relato da “descida de Ishtar aos infernos” está na base, com toda a probabilidade, de outros mitos célebres que incorporam a estadia alternada de um deus ou deusa no mundo dos mortos e no mundo dos vivos coincidindo, respectivamente, com o desaparecimento e o ressurgimento da vegetação e com o ciclo das colheitas, dos quais o mais célebre é sem dúvida o da jovem deusa grega Proserpina, e da sua mãe Deméter.

[35] Idem, p. 463.

[36] Idem, p. 461 (itálico nosso).

[37] Idem, p. 462. Uruk retomada por Manuel Alegre no seu livro *Babilónia* enquanto metáfora de um ideal de civilização ocidental – antepassado da Sião bíblica – inviabilizado pelas catástrofes da História do século XX.

lamentação sobre a sorte de grandes cidades ou de impérios que o tempo, coerente consigo mesmo, não poupou, obrigando os homens a ponderarem o destino colectivo e o sentido mesmo da História. O angustiado convergir do destino individual e do destino colectivo e a profunda ressonância do tema das ruínas no homem mesopotâmico está bem patente na "Descida de Ishtar aos infernos". A dado passo, a deusa dirige ao seu vizir Ninshubur, enquanto caminha rumo ao Kur, as seguintes palavras: "Quando eu tiver chegado ao mundo inferior,/ Solta lamentações por mim, como (se faz) nas ruínas", lê-se na versão do mito decifrada e fixada por S. N. Kramer em 1937[38].

O recurso à amplificação é notório nestes poemas. A catástrofe abate-se sobre todos os aspectos da vida dos habitantes e súbditos, afecta todos os laços sociais, civis e religiosos. Sucede-se o habitual cortejo de fomes, doenças, profanações, saques, guerras civis. O paralelo literário mais próximo das lamentações sumérias sobre cidades destruídas é o *Livro das Lamentações* da Bíblia, que deplora a conquista de Jerusalém pelas tropas babilónias de Nabucosodor II em 587 a.C., profetizada no capítulo IX do *Livro de Jeremias* onde se descrevem com notável intensidade poética os efeitos da destruição às mãos do invasor e se exorta as mais hábeis carpideiras a que ensinem às suas filhas o seguinte "canto fúnebre": "A morte subiu pelas nossas janelas, introduziu-se nos nossos palácios, exterminou as crianças nas ruas e os jovens, nas praças públicas! Proclama assim o oráculo do Senhor: Os cadáveres dos homens caíram como esterco sobre os campos, como feixes atrás do segador, e ninguém os recolhe[39]". As lamentações sumérias contêm já a maior parte dos *loci* posteriormente consagrados: sobre as ruínas das cidades destruídas reina um silêncio de morte, a vida selvagem vai invadindo aos poucos as ruas, casas e praças outrora animadas de gente, a vegetação instala-se em todas as superfícies, volumes, arestas e sulcos, em tudo reina aquela ressonância crepuscular comum aos lugares abandonados ou desabitados, onde a civilização em tempos floresceu[40]. O sentimento de perda e de pesar extravasou, em tais poemas, do âmbito da morte do próximo, quer esse próximo fosse um familiar, um herói ou um rei, para passar a cobrir um campo muito mais vasto, ligado ao destino colectivo e à perda da própria civilização, unidade máxima da vida em sociedade. O fundo destas

---

[38] KRAMER, Samuel Noah – *A História começa na Suméria*. Trad. de J. O.; revisto por Pedro Bandeira Freire. Lisboa, Círculo de Leitores, [s. d.], p. 188.

[39] *Nova Bíblia dos Capuchinhos*. Coord. geral Herculano Alves; trad. Américo Henriques [et al.]. Fátima, Difusora Bíblica, 1998, p. 1264.

[40] No *Livro do profeta Jeremias*: "[…] o fogo devorou estes lugares/ e já ninguém passa por eles;/ não se ouve mais o balir dos rebanhos;/ desde as aves do céu e até aos animais/ tudo fugiu e desapareceu" (*Nova bíblia dos capuchinhos*, op. cit., ibidem).

elegias primitivas era pois político-filosófico, extrapolando a manifestação pessoal de dor pelo desaparecimento de um ou mais entes queridos. A esta perda dos valores e elementos fundadores da civilização somava-se outra perda: a dos deuses. As cidades sumérias sobre as quais se abatia a catástrofe eram cidades abandonadas pelos deuses e consequentemente deixadas sem defesa. Perante a iminência do desastre os deuses batiam em retirada deixando para trás seres humanos que, vendo-se órfãos, impotentes e inconsoláveis, passavam a experimentar a saudade dos deuses o que fazia apetecível e desejado, quando não suplicado, o seu regresso. De facto, nas lamentações sumérias, era comum o renascimento da cidade destruída após o fim dos desastres, mas o restabelecimento da ordem e da normalidade só ficava assegurado com o regresso dos deuses, que voltavam a ocupar os templos desertados. Mais tarde, como veremos, os deuses deixariam de regressar, tema tão recorrentemente debelado pelo romantismo e idealismo alemães com as repercussões conhecidas, por exemplo, nas "Saudades pagãs" de Antero de Quental.

*

Deixemos a palavra a António Manuel Ribeiro Pinto no que concerne ao percurso etimológico da palavra "elegia" desde a Grécia arcaica até à *elegia* dos latinos, de onde deriva a palavra portuguesa:

> A etimologia deste género, talvez o mais antigo a seguir à epopeia, é tão obscura quanto a sua origem. À palavra ἔλεγος, que designa 'canto de lamento' ou 'canto fúnebre', atestada já desde o séc. VI. a. C., os Alexandrinos atribuíram as etimologias nitidamente populares: ἔἔλέγειν ('dizer ai! ai!', imitando os gritos de pranto), ελεεῖν ('ter compaixão'), εὖλεγεῖν ('dizer bem'). Os adjectivos formados a partir de ελεγος são mais tardios e substantivaram-se gradualmente: o neutro έλεγεῖον, mais vulgar no plural ἐλεγεῖα [...] designa sobretudo o dístico do ponto de vista métrico; a forma feminina ἐλεγεία [...] assume uma posição globalizante que vem posteriormente a absorver a forma ἔλεγος, mais antiga[41]. A

[41] Que Maria Helena da Rocha Pereira traduz por "canto triste" e que, "ausente nos outros trágicos", informa a eminente helenista, "aparece pela primeira vez em Eurípides (embora já figurasse na dedicatória de Equêmbrotos da Arcádia, do séc. VI a. C., referida por Pausânias)". EURÍPIDES – *As troianas*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha. Lisboa, Edições 70, 1996, p. 33.

> palavra latina *elegia*, donde provém a forma portuguesa, deriva precisamente de ἐλεγεία.[42]

Não encontramos contudo, no verbete de Ribeiro Pinto, qualquer referência à associação entre as origens da elegia e a flauta. Mas Peter Sacks associa-a ao instrumento musical, tal como os outros autores já referidos: "o termo 'elegia' em si mesmo deriva dos dísticos elegíacos Gregos, tradicionalmente acompanhados pela flauta"[43]. À flauta está ligada, inequivocamente, a origem quer do termo elegia quer da poesia elegíaca. Jean-Michel Maulpoix não dispensa a referência à flauta: "en grec, à l´origine, le mot 'élégie' désigne un *thrène*, lamentation funèbre accompagnée par la flûte", e acrescenta, num passo tingido de impressionismo, que "l'élégie s'inscrit, par l'intermédiaire de son instrument de prédilection, dans la proximité du souffle exhalé, voire de l'expiration"[44]. Sacks precisa a natureza de tal flauta – "an oboelike doublepipe called *aulos*" [45] – e especula, depois, que talvez por detrás da cornucópia de temáticas e assuntos vertidos através do dístico elegíaco grego tenha estado uma associação mais antiga entre os elegíacos da *aulos* e a expressão da dor. Para tal socorre-se de uma passagem de Margaret Alexiou que nos parece demasiado rica e importante para não a transcrevermos:

> É possível que Echembrotos, o poeta do Peloponeso célebre pelo seu pesaroso *elegoi* acompanhado pela *aulos*, fosse apenas um de entre uma linhagem de elegistas dóricos, que usavam esses ritmos para uma espécie de pranto, e que fosse este mesmo Echembrotos aquele cuja música à base da *aulos* foi desqualificada no festival Délfico de 578 a.C. com base no ser a sua tonalidade lamentosa inadequada... Terá sido devido a alguma pressão das reformas religiosas do século VI que o lutuoso *elegos* tivesse sido descontinuado pelos poetas líricos, sobrevivendo apenas enquanto termo literário?[46]

Poderá ser esta uma pista para explicar o porquê das inúmeras transformações sofridas pela elegia até ao século XV, altura em que a definição gradualmente aceite foi a do poema da perda de outrem e da consolação dessa perda?

---

[42] REBELO, António Manuel Ribeiro – *Elegia*. In *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Dir. José Augusto Cardoso Bernardes [et al.]. Lisboa, Verbo, imp. 1997, vol. 2, pp. 236-237.
[43] SACKS, Peter M. – *The english elegy: studies in the genre from Spencer to Yeats*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1985, p. 2. Tradução nossa.
[44] MAULPOIX, Jean-Pierre – Op. cit., p. 192.
[45] SACKS, Peter M. – Op. cit., idem. o *Diccionário de Latim-Português* da Porto Editora dá o significado de "tocador de flauta" para o substantivo masculino *auloedus, auloedi*.
[46] Cf. ALEXIOU, Margaret - *The ritual lament in greek tradition*. 2nd. ed. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, p.104.

Na sua busca da génese da elegia enquanto lamentação fúnebre – ou expressão da dor com vista à consolação – Peter Sacks vai mais longe. Escreve-nos ele que "o *aulos* estava relacionado com o Fenício *giggras*, flautas tocadas nos ritos funerais em honra de Adónis, e descendia de um instrumento de sopro e do seu inventor divino, Osíris, deus dos mortos"[47]. A função funerária da flauta, acrescenta Sacks em nota final à sua obra, "tal como as suas origens lendárias, é global, aparecendo também, por exemplo, nas crenças e costumes dos índios brasileiros. Na China, a Nova Música, do século V. a.C., caracterizava-se por instrumentos de sopro que substituíram a música percussiva de antanho. Os críticos da Nova Música protestavam contra as suas qualidades enervantes, decadentes e eróticas, defendendo que era mais apropriada ao luto"[48]. Portugal não é excepção. Encontramos, por exemplo, ensina M. Giacometti, a "flauta transversal de cana", de Castelo de Vide (Portalegre), a "flauta de tamborileiro", de Serpa e Beja, ou a "flauta direita" do planalto mirandês associadas a tradições orais antiquíssimas [49]. Escusado será dizer que a origem de tais instrumentos é, em si mesma, obscura. Porém, tendo sido a flauta inventada na antiga Babilónia, o facto acaba por ser mais um argumento a juntar à provável origem asiática da elegia. A flauta não é excepção à série de precedentes que temos encontrado na civilização Mesopotâmica. Os instrumentos de sopro aparecem aí representados em selos cilíndricos, segundo o testemunho de Cécile Michel, desde o final do quarto milénio a. C., embora só se tornem verdadeiramente comuns na Babilónia por volta do primeiro milénio a.C. São exemplos as "flautas em osso de Tepe Gawra do Norte da Mesopotâmia", ou "a dupla flauta de quatro buracos dos túmulos de Ur"[50]. À flauta corresponderia o termo sumério *Gidi*. Mas a prova da relação, na mitologia Babilónica, entre a flauta e o canto de lamentação vamos encontrá-la, de novo, na "Descida de Ishtar aos infernos". Após o rapto do deus pastor Dumuzi por enviados do inferno, lê-se, "os pastores não mais tocaram a flauta", em sinal de luto e pesar[51].

Por trás de quase tudo o que é obscuro existe um ou vários mitos. No caso da flauta, como se pôde ver para o Egipto ou para a China, é o que acontece. Mas um mito em especial relacionado com as origens da flauta merece, pela importância e repercussão no

---

[47] SACKS, Peter M. – Op. cit., p.3.
[48] Idem, p. 331.
[49] GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Cancioneiro popular português*. Lisboa, Círculo de Leitores, imp. 1981, p. 24.
[50] *Dictionnaire de la civilization mésopotamienne*, op. cit., p. 545.
[51] KRAMER, Samuel Noah – Op. cit., p.194.

Ocidente da obra onde encontramos a sua formulação mais famosa, que lhe dediquemos a nossa atenção. Trata-se do mito de Pã e Siringe tal como contado por Ovídio nas suas *Metamorfoses*. Mas Sacks chama ainda a atenção para um mito anterior ao de Pã e Siringe, igualmente narrado por Ovídio, o de Apolo e Dafne, mostrando a intrincada relação entre ambas as histórias e a complexa rede de metamorfoses e prantos que as envolve. No mito de Apolo e Dafne temos a metamorfose paralela de Io numa vaca guardada por Argos. A deusa é chorada pelo pai, Ínaco, deus-rio. Para resgatar Io, Mercúrio distrai Argos contando-lhe uma série de histórias, entre as quais a da invenção da flauta por Pã. Acabando Argos por adormecer, o relato é interrompido precisamente no instante em que Pã começa o seu pleito a Siringe, iniciando-se a narrativa do mito destas duas personagens mitológicas. Perseguida por Pã, Siringe suplica às ninfas suas irmãs, habitantes de um riacho (o Ládon) para lhe mudarem a forma. Quando Pã pensa ter finalmente capturado Siringe, contou Mercúrio que "em vez do corpo da ninfa abraçou um canavial à beira-rio;/e que, enquanto aí suspira, o sopro vibrou dentro das canas/ e produziu um ténue som, semelhante a um queixume;/ e, encantado com a doçura dos sons e com esta nova arte,/ que dissera: 'Esta conversa contigo ficará sempre comigo'./ E assim, nas canas de tamanhos diferentes, unidas entre si/ por uma junção de cera, ele preservara o nome da menina"[52]. Eis a origem mitológica da flauta pastoril, o instrumento que, como vimos, era o eleito quando se tratava de chorar ou prantear a morte, que começou por ser a morte de um deus. É no *Cancioneiro Popular Português* que vamos encontrar, no que toca às práticas mais arcaicas do povo português, uma interessante hipótese de conexão ao mito de Pã e Siringe. Trata-se de uma nota a um aboio aí reproduzido. Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça explicam a peça como consistindo de "exclamações, com entoações próprias, que o lavrador utiliza para incitar o gado no trabalho", referindo que Gonçalo Sampaio denomina tais peças de "toadilhas de aboiar, num estudo em que analisa a estrutura deste rudimentar canto arcaico, relacionado, no seu parecer, com as melodias da siringe ou flauta de Pã da Grécia antiga"; de acordo com Gonçalo Sampaio, que passam a citar, "todas elas derivam de um canto primitivo, ainda hoje existente em algumas localidades"[53]. Mas o alcance da flauta vai muito além do mundo rural e agrícola. A. F. Potts diz-nos que "it

[52] OVÍDIO – *Metamorfoses*, op. cit., pp.54-55. No original latino: "dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos/ effecisse sonum tenuem similemque querenti" (1.703-704).
[53] Apud GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Cancioneiro popular português*, op. cit., p. 312.

was the flute that in antiquity accompanied almost every scene of life, public and private", desde festivais, banquetes, casamentos, provas desportivas e, claro, "funeral rites of all ancient culture"[54]. E acrescenta: "the associations of the instrument in literature have pointed authoritatively to a distinct sort of personal or social feeling. This feeling runs the gamut of human experience from love to grief". Com efeito, noutra das metamorfoses de Ovídio, a de Midas, no Livro XI, vamos encontrar a flauta já não associada ao pranto fúnebre, mas a um certo espírito festivo, de competição ou despique, dirimido entre Apolo e Pã. Quando este, tocando a sua flauta, "ousou apoucar os cantos de Apolo perante os seus/ (...) foi parar à competição desigual, sendo Tmolo o juiz". Entre a "melodia bárbara" da "flauta campestre" do deus Pã e a lira "toda incrustada de jóias/ e marfim da índia" dedilhada com pose de artista por Apolo, a decisão não se revelou difícil: "cativado pela doçura do som, Tmolo/ ordena a Pã que baixe a flauta de canas perante a cítara"[55].

Peter Sacks recorda-nos que "de acordo com inúmeros testemunhos, as origens da arquitectura, da escultura, e mesmo da dança são essencialmente funerárias"[56], o que não é difícil de aceitar se pensarmos que as mais antigas pirâmides egípcias, os mais emblemáticos e grandiosos monumentos funerários da humanidade, datam de há quase cinco mil anos. No Egipto vamos assistir, no Primeiro Período intermédio, a uma "democratização da morte"[57] numa civilização onde as crenças no além atingem o impressionante grau de complexidade e estratificação comprovado no *Livro dos mortos do Antigo Egipto*. A partir desse período até os súbditos de baixa extracção social, que tiveram de se contentar com uma morte "definitiva", passam a ter ao seu alcance a mesma vida continuada no outro mundo que anteriormente era apenas privilégio dos grandes e poderosos[58]. No fundo, temos aqui a primeira versão de um dos temas elegíacos mais duradouros: o da morte niveladora, que acaba com as desigualdades entre os homens, e que, nas *Odes* de Horácio, pisará igualmente as cabanas dos pobres e os palácios dos reis ("pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres"). Claro indício de progresso civilizacional embora, aos olhos de hoje, possa parecer parco consolo uma igualdade só conquistada na morte.

---

[54] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 31.
[55] OVÍDIO – *Metamorfoses*, op. cit., p. 271 (XI, v. 150-171).
[56] SACKS, Peter M. – Op. cit., p. 2.
[57] LEVÊQUE, Pierre – Op. cit., p. 130.
[58] Veja-se o prefácio de Wallis Budge a *The egyptian book of the dead* (op. cit., p. lii).

3. A elegia grega e latina.

Cabe provavelmente a Arquíloco de Paros – que os antigos consideravam como um inventor à altura de Homero – nascido em data incerta algures no século VII a. C., o recurso mais antigo que se conhece ao dístico elegíaco, composto de um hexâmetro dactílico (de cinco pés dáctilos mais um sexto pé espondeu) e de um pentâmetro (cinco pés)[59]. O pé dáctilo, trissilábico, possui quatro tempos (– ∪∪): uma sílaba longa (–), que equivale a dois tempos, e duas breves (∪∪), isto é, outros dois tempos. O pé espondeu, dissilábico, também de quatro tempos, é composto de duas sílabas longas (– –). Pelo que o hexâmetro dactílico puro, de seis pés (cinco dáctilos e um espondeu), conta dezassete sílabas, entre longas (–) e breves (∪), ou, se quisermos, vinte e quatro tempos:

– ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – –

O hexâmetro, quer constituído por pés dáctilos quer por espondeus – podendo ainda o sexto pé ser troqueu (três tempos, uma sílaba longa e uma breve [– ∪]) – começava sempre por uma sílaba longa, e era, segundo Moisés, "o mais célebre e comum dos versos da Antiguidade greco-latina"[60]. Philippe Brunet escreve que "a solenidade deste ritmo feito para se perpetuar indefinidamente na epopeia" é, no dístico elegíaco, interrompida por um "falso" pentâmetro, já que este conta, na verdade, como um verso de seis pés, em que o terceiro pé (ou último do primeiro hemistíquio) e o sexto pé (ou último do segundo hemistíquio) surgem amputados, bruscamente interrompidos. Maurice Bowra descreve este "falso" pentâmetro como "dois dáctilos e meio seguidos por outros dois dáctilos e meio"[61]. O "meio" dáctilo equivale a uma sílaba longa, de dois tempos. O "pentâmetro" do dístico elegíaco conta assim sete sílabas mais sete (vinte tempos):

– ∪∪ – ∪∪ – // – ∪∪ – ∪∪ –

[59] Ainda que os antigos atribuíssem a Calino de Éfeso – poeta que tanto pode ter precedido Arquíloco em alguns anos como ter sido seu contemporâneo – a invenção da elegia na sua vertente bélica, dele apenas nos chegaram quatro fragmentos nos quais pontua o incitamento aos seus concidadãos para que tomassem as armas em defesa da pátria.
[60] MOISÉS, Massaud – Op. cit., p. 508.
[61] Apud POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 13.

Eis, em suma, o dístico elegíaco:

– UU – UU – UU – UU – UU – –

– UU – UU – // – UU – UU –

Sensivelmente na mesma época em que poetou Arquíloco, Calino de Éfeso e (um pouco mais tarde) Tirteu de Esparta poetaram servindo-se do dístico elegíaco. Os seus cantos, porém, são cantos de exortação ao combate, poesia bélica feita para soldados que sabiam que eram mandados para morrer "a bela morte" de Homero, mordendo o pó depois de trespassarem com a lança o maior número possível de inimigos em prol da pátria, em defesa da sua cidade e dos seus concidadãos. É a máxima do *dulce et decorum pro patria mori*, celebrizada por Horácio (III.2), surgindo séculos antes nos versos de Tirteu que Maria Helena da Rocha Pereira traduziu por: "É belo para um homem valente morrer, caindo/ nas primeiras filas, a combater pela pátria"[62]. A fuga ou o exílio eram então a suprema infâmia e vergonha. Apesar da inevitabilidade da morte, estamos em presença de poemas que visam dar ânimo e coragem aos guerreiros, conferindo uma aura de heroísmo à morte em combate: não são poemas nem de lamentação nem de consolação, mas sim de acção, nada há neles de lânguido ou dolente, são elegias patrióticas, ou heróicas, modalidade que Sólon também cultivou em Atenas, cerca de 600 a.C., imbuindo-as, para mais, de um valor político, usando-as para reflectir sobre a justiça, o governo e a cidadania[63]. O que perpassa por estes dois pioneiros da elegia é já aquilo a que *Stoa* se referiria nos primeiros decénios da Era de Cristo como a virtude de "saber morrer" ou "morrer bem".

Em Arquíloco, o uso da elegia coincide com a súbita aparição do eu poético, e portanto com a invenção da poesia lírica. Com efeito, Arquíloco, como ensina Philippe Brunet em *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, "encarna a primeira

---

[62] *Helade*. Op. cit., p.93. Era cantando estes versos que, segundo Philippe Brunet, "os espartanos marchavam para o combate, conta Licurgo no seu *Contra Léocrate*" (BRUNET, Philippe – *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*. Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 108).

[63] A propósito de Sólon, bem como de Teógnis, fala-nos António Manuel Ribeiro Rebelo em elegias gnómicas ou moralistas, veículos de elevação moral e filosófica, de valor educativo e de papel dignificante relativamente à intervenção social e política (Cf. REBELO, António Manuel Ribeiro – *Elegia*. In *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, op. cit., p. 237).

tendência da poesia pessoal na Grécia”[64]. Contudo, apesar da percepção do carácter fugaz dos bens terrenos e da fragilidade da vida, e, em consequência, do desengano, são sobretudo o sarcasmo, a mordacidade, o humor, a vivacidade e, como escreve Brunet, o vigor – “par-dessus tout, c’est la vigueur qui domine” – os traços que imperam nos parcos fragmentos da sua autoria que conhecemos e que nos foram transmitidos graças a citações, pois nenhum manuscrito nos chegou intacto. Se bem que Arquíloco diga ainda, nas antípodas de Calino e Tirteu, “bebo apoiado na lança”, encontra-se já muito longe da glorificação da morte em combate: “Algum Saio se ufana agora com o meu escudo, arma excelente,/ que deixei ficar, bem contra a vontade, num matagal. Mas salvei a vida. Que me importa aquele escudo?/ Deixá-lo! Hei-de comprar outro que não seja pior”[65]. O sarcasmo entra em cena no palco do dístico elegíaco. Por outro lado, para “males sem remédio”, Arquíloco receitava a “firme resignação” – antecipando-se também ele aos estóicos – porque assim aconselha e “adverte o vaivém do destino humano”[66] e apelava ao desengano, condenando, no amigo Péricles, as “queixas fúnebres” e o “pranto de mulheres”[67]. Um pouco mais tarde, cerca de 630 a.C., **Simónides** de Amorgos parece partilhar, também, do desengano acerca da vida humana, frágil e efémera, e dá-se conta, como Arquíloco, da necessidade de, face à certeza da morte, “viver bem”: “Temos muito tempo para estar mortos,/ e vivemos muito mal um curto número de anos”[68]. Neste poeta vamos encontrar dois temas que Horácio, séculos depois (I a.C.), irá vulgarizar nas suas *Odes*, a *vita brevis* e o *carpe diem* (ambos já intimamente associados, surgindo como consequência natural um do outro): “Néscios são aqueles (...) que desconhecem quão curto/ é o tempo da juventude e a vida,// (...) Mas tu aprende-o, e até ao fim da tua vida/ atreve-te a gozar os bens que a vida te ofereça”[69].

É com **Mimnermo** de Cólofon (séc. VII-VI) que parece surgir aquela tonalidade melancólica que associamos à ponderação sobre o tempo fugaz e os prazeres da vida que rápido se esfumam, sobre o desvanecer da beleza e a degradação física implicada pela velhice, a *brevitas* da vida humana comparada às estações do ano e aos ciclos da natureza (às folhas que caem): “o fruto da juventude é tão breve/ quanto é o tempo de o

---

[64] BRUNET, Philippe – Op. cit., pp. 104-105.
[65] PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Helade*, op. cit., p. 96.
[66] GUAL, Carlos García (sel., pról. y trad.) – *Antología de la poesía griega (siglos VII-IV a. C.)*. Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 31-32. Tradução nossa.
[67] Idem, p. 31
[68] Idem, p.40.
[69] Idem, p. 39.

sol se espalhar sobre a terra”[70]. A inconstância da fortuna e da felicidade, o *topos* da ruína, a equitativa distribuição dos males e das tristezas pelos homens, são temas tratados pelos versos de Mimnermo a que a poesia latina e renascentista dará maior amplitude. Ao mesmo tempo, este poeta introduz na poesia elegíaca o amor e o erotismo, adequando-a, por isso, ao canto das aventuras e desventuras amorosas, com suas matizes e gradações, em banquetes e simpósios. Como podemos ler no *Dictionnaire de L'Antiquité* coordenado por M. C. Howatson “diz-se que Mimnermo foi o primeiro a escrever elegias eróticas; elas podem bem ser uma continuação das elegias joviais que Arquíloco escrevia para os banquetes”[71]. Para Frederico Lourenço, “os grandes mestres arcaicos da elegia foram Mimnermo e **Teógnis** (séc. VI)”, mas é o nome deste último, nascido em Mégara que, segundo o helenista, “sobressai no género elegíaco”[72], com o seu olhar “persistentemente negativo, amargurado e desiludido” sobre a condição humana – “um mal responde a outro; feliz, por completo,/ nenhum dos mortais que o sol ilumina”[73] – mas também sobre o mundo de então, a partir de uma ideologia de classe (aristocrática), decadente e empobrecida, ameaçada pelo progresso histórico e pela ascensão social de plebeus enriquecidos que Teógnis quase sempre taxa de vilania. Podemos falar, neste caso, da perda de um ideal (um traço essencial da elegia tal como teorizada por Schiller) de classe, de nobreza, de aristocracia. Em Teógnis encontramos um tema elegíaco por excelência que Montaigne sublinhará nos seus *Essai*s: “para os homens, o melhor/ é não ter nascido (...)/ E, tendo nascido, transpor o mais breve possível/ as portas do Hades (...)”[74]. Quanto mais curto o tempo da vida, menor a duração da tristeza e do infortúnio. Se está o homem de passagem, então, porque é escuro e doloroso o mundo, que passe rápido. Abundam as expressões de coloração claramente elegíaca, com léxico que passará a estar associado a esta modalidade poética, tais como “profundezas da terra sombria” ou “mansão cheia de lamentações”.

Em **Anacreonte** de Teos (séc. VI a.C.), tal como em Mimnermo, podemos encontrar a génese da elegia amorosa celebrizada pelos poetas latinos. Partilha, com Safo, o

---

[70] LOURENÇO, Frederico (org. trad. e notas) – *Poesia grega: de Álcman a Teócrito*. Lisboa, Cotovia, 2006, p.31.
[71] HOWATSON, M. C. (dir.) - *Dictionnaire de l'Antiquité: mythologie, littérature, civilization*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, p.352.
[72] LOURENÇO, Frederico – *Poesia grega*, op. cit., p.30 e p. 61.
[73] PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Helade*, op. cit., p. 139.
[74] MARTINS, Albano (sel., versão e notas) - *Dez poetas gregos arcaicos*. Lisboa, Dom Quixote, D. L. 1990, p. 41.

motivo do "voo amoroso" do sujeito poético que, acrescentado de paisagem, transborda. O amor e o desejo erótico são demasiado vastos para tão pequeno e precário corpo como é o do ser humano, levando a que a amargura e a angústia se instalem no coração do poeta: "Eros me bate e mergulha-me numa torrente invernal"[75]. A fuga do desejo e a perda do amor, na velhice, aparecem também simbolizadas pelo voo: "Eros, olhando para a minha barba/ grisalha, com um sopro das suas asas douradas,/ voa ao largo". Eros e Thanatos, na poesia grega arcaica, andavam já de mãos dadas. Ainda que a espaços a balança pareça pender para o lado da alegria simpótica e convivial – com o poeta a dizer: "não gosto de quem, bebendo vinho junto do *crater* repleto,/ canta dissensões e guerras cheias de lágrimas"[76] –, encontramos em Anacreonte a tristeza que é consequência de um corpo envelhecido, incapaz de se renovar, sujeito à ruína física: "ri-se dos meus cabelos já brancos/ e olha embevecida, para outros"; bem como a nostalgia da *aetas aurea* da juventude: "foi-se a alegre juventude/ e velhos estão os dentes"[77].

Ao redor da transição do século VI para o século V a.C. surge um poeta homónimo de Simónides de Amargos: **Simónides** de Ceos, "o poeta Simónides" que prometia ensinar a Temístocles, na Elegia I de Camões, a arte singular de nunca esquecer "em nenhum tempo as cousas que passasse" e de dar "regra contra o esquecimento"[78]. Contra a noção vulgar e equívoca da elegia como qualquer poema de tom melancólico e dolente, marcado pelo queixume e pelas lágrimas, ele dá-nos, em dois versos, uma exemplar definição de elegia: "em vez de gemidos, a sua lembrança: o pranto se volve em elogio"[79]. Anuncia, nesta formulação, a função substitutiva que no século XX se descobrirá, com base nas teorias de Freud, como sendo também própria à elegia: o "trabalho do luto" destinado a substituir o ente ou coisa perdida, e o sofrimento provocado por tal perda, por um símbolo que o domestique e cristalize, permitindo aos vivos ultrapassar a perda incorporando-a e prosseguir o normal curso das suas vidas. Mas também dá forma aos temas da inconstância da fortuna e da imprevisibilidade da existência, tão glosados na literatura quinhentista: "rápida como o volver de asas de uma mosca,/ assim é a mudança da fortuna"; e nos seus versos surgem expressões que viriam contribuir para configurar um território semântico e lexical elegíaco, como "o tempo

[75] PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Helade*, op. cit., p.118.
[76] Ibidem.
[77] MARTINS, Albano – Op. cit., p. 34.
[78] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 233.
[79] PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Helade*, op. cit. p.145.

que tudo vence", "a névoa sombria da morte" ou um pungente: "Mortos, não desapareçam"[80].

Encontramos referências à elegia com "o sentido de canto lamentoso" em Eurípides, ensina Maria Helena da Rocha Pereira. Na tragédia *As Troianas*, levada à cena em 415 a.C., aparece pela primeira vez, segundo a eminente estudiosa, a palavra ἔλεγος, "ausente nos outros trágicos":

> (...) Como anseio por me deixar rolar
> e por voltar as costas e a espinha
> ora para um, ora para outro lado do corpo,
> para acompanhar o canto triste do meu pranto sem fim!
> Para os desgraçados, até isso serve de música,
> entoar cantos de desgraça aos coros avessa.[81]

Em *Ifigénia entre os Tauros*, datável do ano de 414 a.C., ela surge associada a "tristes queixas" e a "lamentos" originados por presságios funestos: "Ay, esclavas! Yazgo entre lamentos desgarradores,/ entre elegías sin lira de un canto de no buena musa, ay, entre tristes quejas"; ou ligadas ao culto dos mortos: "(...) no llevaré a tu tumba mi rubia melena de ni lágrima" (vv. 144-147)[82].

De acordo com Jacques Nathan e Jean Beaugrand na obra *Les littératures de L'Antiquité classique*, o lirismo desaparece nos inícios do século V a. C., e só mais tarde, na época alexandrina, nos primeiros anos do século III a.C., é reinventado, mas sem ser já tributário da dança e da música (da flauta, da lira, dos cantos corais), ou de circunstâncias cerimoniais, religiosas, políticas, patrióticas, funerárias, festivas e outras. Da confusão entre os dois períodos nascerá, no século I a.C., em Roma, graças à divulgação da poesia alexandrina, a poesia latina[83]. Os géneros poéticos, nascidos na Grécia em datas diferentes, correspondiam a necessidades muito diversas. Os romanos, porém, escrevem Nathan e Beaugrand, "conheceram-nos todos ao mesmo tempo"[84] e desligados das respectivas épocas e circunstancialismos históricos. Um poeta lírico latino, por isso, "não consultará senão a sua fantasia pessoal para saber se deve cantar este ou aquele assunto sob a forma de uma ode, de uma elegia, de um hino ou de um

---

[80] Idem, p. 148.
[81] EURÍPIDES – *As troianas*, op. cit., p.33.
[82] EURÍPIDES – *Hécuba; Helena; Ifigenia entre los Tauros*. Introducción, traducción y notas de Germán Santana Henríquez. Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 158-159.
[83] NATHAN, Jacques; BEAUGRAND, Jean - *Les littératures de l'Antiquité classique*. Mayenne, Fernand Nathan Éditeur, imp. 1957, p.234.
[84] Idem, p.258.

epigrama”[85]. Quer isto dizer que o tema de um poema lírico deixa de estar condicionado por uma forma pré-definida, e que os elementos da elegia podem encontrar o seu veículo numa ode, não mais se encontrando reféns do dístico elegíaco. A importância deste livre comércio temático entre formas poéticas é evidente, pois permitiu descongestionar a subjectividade do poeta, que dispunha agora de um conjunto mais variado de ferramentas com que trabalhar a sua intimidade (o que dificulta, por outro lado, a tarefa do estudioso). No tempo dos helenos não havia uma distinção clara entre elegia, epicédio, idílio ou epigrama, para nomear apenas algumas espécies ou subespécies poéticas. A promiscuidade entre a elegia e o epigrama é particularmente problemática, uma vez que os seus assuntos tendiam a coincidir[86]. Não obstante, pode-se dizer que ao passo que a elegia se caracterizava por uma maior narratividade, o epigrama era mais breve e de teor sentencioso ou moralista.

Cabe dizer que os latinos, herdando dos Gregos o dístico elegíaco, o incumbiram de cantar prioritariamente a paixão e o amor, como explicam André Daviault e Philippe Heuzé no prefácio aos *Amours* de Ovídio, associando para sempre à elegia latina a função de expressão da vida amorosa[87]. A identidade da elegia assentava, à época, mais numa diferenciação negativa por confronto com o género épico do que nas suas especificidades, tal era a diversidade temática e o tratamento quer de assuntos sérios quer frívolos. A designação de elegia aplicada aos versos dos poetas latinos, explica Paul Veyne em *L´élégie erótique romaine*, decorre apenas do facto de ser escrita no metro elegíaco, e não por ser um poema que versasse a morte ou o luto, embora também fossem usados para esse fim. O estudo de Paul Veyne é, de resto, de grande originalidade, pois coloca a ênfase na ironia e no estetismo daquilo a que chama “elegia erótica latina”, dando-a como responsável por uma injecção de realismo no convencionalismo pastoral do *solus, montibus et silvis* virgiliano (Écloga II. 4-5). A elegia, escreve Veyne, “não canta de modo algum a paixão”, quer dizer, os sentimentos, “mas a *ficção* de uma vida exclusivamente poética e amorosa”[88]; era, em Propércio, Tíbulo, Ovídio ou Catulo, caracterizada por um “humor grave”, um “estetismo

---

[85] Ibidem.

[86] Séculos depois epigrama e elegia continuarão a confundir-se, como comprova o “Epigrama elegíaco” inserido em *A chaga do lado* de José Régio, publicada em 1954 e subintitulada “sátiras e epigramas”.

[87] Cf. OVIDE – *Amours*. Traduit du latin et présenté par André Daviault et Philippe Heuzé. Paris, Rivage Poche, 1996, p. 15.

[88] VEYNE, Paul – *L’élégie érotique romaine: L’amour, la poésie et l’occident*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.171. Itálico nosso.

camuflado de sensibilidade", precisamente o inverso, diz Veyne, da "sensibilidade travestida de humor" cultivada no séc. XVIII por um Laurence Sterne[89].

Por volta do ano 20 a.C. publicam-se as *Epístolas* de Horácio (65 a.C. – 8. a.C.). Uma delas, a mais extensa, escrita em hexâmetros dactílicos – o primeiro verso do dístico elegíaco – é a *Epistola ad Pisones*, que se tornaria conhecida sob o título de *Arte Poética*. Aí aparece aquela que é a primeira teorização da elegia:

> O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas.
> Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias,
> discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal.[90]

Com os "versos desiguais que foram unidos" Horácio refere-se, obviamente, à invenção do dístico elegíaco a partir do emparelhamento (*impariter*) do hexâmetro dactílico com o "falso" pentâmetro de seis pés. Explica R. M. Rosado Fernandes que Horácio, nesta passagem, "caracteriza os géneros que adoptaram, como metro, o dístico elegíaco (*impariter*)": os cantos lamentosos, isto é, as *querimonae*, e os epigramas votivos (*uoti sententia*)[91]. Observa que Horácio "só se interessou em referir os primórdios do dístico elegíaco e não todos os géneros em que aparece", e que a característica da exiguidade em *exiguos elegos* deve ser entendida "em comparação com a grandeza da epopeia"[92].

Catulo (que viveu c. 87 a c. 54 a.C.) cantou sobretudo o amor, e fê-lo em tom reflexivo e meditativo, aliando o ritmo do dístico elegíaco às gradações amorosas. Também o usou para exprimir sentimentos de perda, nomeadamente a do irmão: "Cheguei, irmão, a estas tristes cerimónias fúnebres,/(...) para te ofertar em sacrifício as últimas dádivas/ devidas aos mortos/ e para me dirigir em vão a estas tuas mudas cinzas,/ pois o destino separou-me precisamente de ti./ Ai meu pobre irmão, imerecidamente arrebatado de mim/ pela morte"[93]. Álbio **Tíbulo** (c. 50-19/18 a. C.) compôs dois livros de elegias, pontuando neles a temática do amor não correspondido, cativeiro do qual o sujeito só pela morte será libertado. Mas também o tema, que se tornaria caro ao universo elegíaco por via do bucolismo virgiliano, do retiro e da fuga à

---

[89] Idem, p. 234.
[90]HORÁCIO – *Arte poética*. trad. R. M. Rosado Fernandes. 3.ª ed. Lisboa, Inquérito, 1984, pp. 65-67. "Versibus impariter iunctis querimonia primum,/ post etiam inclusa est uoti sententia compos;/ quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,/ grammatici certant et adhuc sub iudice lis est."
[91] Idem, pp.65-66.
[92] Idem, p.66.
[93] NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza. *Poesia lírica latina*. 2,ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 37.

vida mundana, encontrando-se nele o elogio da vida humilde e campestre, sem sobressaltos, e o louvor da renúncia (agradável aos deuses) às riquezas mundanas – *topos* de que entre nós se ocupará com êxito, por exemplo, Francisco Rodrigues Lobo. Sexto. **Propércio** (c. 47?-15? a.C.) escreveu quatro livros de elegias, os *Elegiarum libri*, marcados pelo amor amargurado e tumultuoso, e pela projecção no futuro da mais que certa morte dos amantes, que devem, por isso, aproveitar cada dia ao máximo: "enquanto brilha a luz, não desprezes os frutos da vida./ Mesmo se deres todos os beijos, terás dado poucos./ Assim como abandonam as flores secas/ as pétalas que vês boiar/ caídas sobre os copos,/ Assim também a nós, que agora, como amantes, esperamos grandes coisas,/ o dia de amanhã talvez nos traga a morte" (II, 15)[94]. **Ovídio** (43 a.C. – 17/18 d.C.), um dos poetas da humanidade de maior fortuna e repercussão, cultivou a elegia latina com extrema finura e destreza. E, nos seus *Amores*, deixou-nos algumas referências metapoéticas ao dístico elegíaco, numa bem-humorada "mise en abîme", pois fá-lo em versos escandidos em dísticos elegíacos; no *incipit* da obra: "Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes/ a cantá-los – o assunto assentava bem no metro;/ era igual o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada,/ diz-se, e surripiou-lhe um pé"[95], definição metafórica do hexâmetro e do pentâmetro do dístico; no livro III (1, 5-10), passeando-se o poeta num bosque: "(buscava eu a minha musa, para inspirar a minha obra),/ veio até mim a Elegia, de cabelos atados e perfumados,/ e, creio eu, um dos seus pés era mais longo que outro;/ figura elegante, túnica finíssima, rosto de amante,/ até o defeito dos pés era motivo de encanto"[96]. Versos que ecoariam nos da *Arte poética* de Boileau, tal como estes outros do mesmo Livro III dos *Amores*, elegia dedicada à morte de um elegista, Tíbulo: "Se Mémnon, sua mãe o chorou, se a mãe chorou Aquiles,/ e tristes destinos comovem as grandes deusas,/ arranca os cabelos que tal não merecem, ó chorosa Elegia!/ Ah, por demais é verdadeiro o nome que tens!"[97], onde encontramos a "plaintive élégie" naquele *flebilis indignos, Elegeia, solue capillos*. Nessa mesma elegia de Ovídio vemos o tema da morte equitativa, que a todos chega, que a todos "deita suas mãos sombrias", seguindo-se uma enumeração de deuses e heróis que caíram presas da morte. No final dessa elegia ressalta um tema que viria a ser glosado

[94] Idem, pp. 159-161.
[95] OVÍDIO – *Amores*. Op. cit., p. 33.
[96] Idem, p. 99.
[97] Idem, p. 119.

ao longo dos séculos, o da súplica para que a terra não pese em demasia sobre o morto: "Ossos, eu vos suplico, repousai em paz, no sossego da urna,/ e não seja a terra pesada a tuas cinzas"[98]. Mas Ovídio é também o autor dos *Cantos tristes* (*Tristium libri*) e das *Cartas do Ponto* (*Epistolae ex ponto*), que fixariam para sempre a figura e a condição do poeta exilado, do "sulmonese Ovídio, desterrado/ na aspereza do Ponto" convocado por Camões na sua Elegia III[99]. As manifestações de dor e pesar associadas ao momento da partida do exilado são análogas às de um funeral, e o exílio surge, assim, como uma morte antecipada, ou uma morte em vida. A perda da pátria é, efectivamente, uma perda da vida e uma perda dos *outros* – perda da vida até então vivida e perda da presença física (do corpo, do rosto, do olhar, da voz) dos entes queridos que se avistam porventura pela derradeira vez: "a mim, vivo, é negada para sempre a esposa viva"[100].

Com a literatura latina cristã, escreve António Manuel Ribeiro Rebelo no verbete da *Biblos*, "introduz-se uma nova temática dedicada à paixão de Cristo, às perseguições e aos mártires"[101]. A própria *Bíblia* encontra-se repleta de elegias que decantam a brevidade da vida do homem e a sua condição de mero sopro, como no *Livro dos Salmos*:

> Senhor, dá-me a conhecer o meu fim
> e o número dos meus dias,
> para que veja como sou efémero.
> De poucos palmos fizeste os meus dias;
> diante de ti a minha existência é como nada;
> o homem não é mais do que um sopro!
> Ele passa como simples sombra!
> É em vão que se agita:
> amontoa riquezas e não sabe para quem ficam.[102]

Salmos bíblicos percorridos por uma variada gama de temas elegíacos que vão desde a nação humilhada e acometida por desastres, configurando o caso da elegia nacional (Sl 44), à morte igualitária que não distingue entre o poderoso e o humilde, à vida como viagem para a morte e ao *contemptus mundi* (Sl 49).

Não poderíamos avançar no nosso esboço histórico sem nos determos um pouco numa escola filosófica que moldaria o pensamento humano ocidental ao longo dos séculos de forma indelével, em particular no que toca à *meditatio mortis* e à ponderação

---

[98] Idem, p. 120.
[99] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 240.
[100] NOVAK; NERI – *Poesia lírica latina*, op. cit., p. 243.
[101] Apud *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, op. cit., p. 240.
[102] *Nova Bíblia dos Capuchinhos*, op. cit., pp. 878-879.

sobre a precariedade dos bens terrenos, deixando a sua marca, em consequência, na elegia e nos elegistas. Já nos referimos a Tirteu e a Arquíloco como antecipando alguns conceitos dessa escola: a *Stoa*. A influência da filosofia estóica, segundo Nicola Abbagnano, "só é comparável à de Aristóteles" e "no seio da filosofia moderna e contemporânea, a acção do estoicismo continua, quer de maneira indirecta quer sob a forma de doutrinas que o senso comum, a sabedoria popular e a tradição filosófica aceitaram e aceitam sem se preocuparem com pô-las em discussão"[103]. A escola foi fundada por Zenão de Citium (336-35 a.C. – 264-63 a.C.), mas é o estoicismo do período romano que terá repercussões notáveis no Humanismo e no Renascimento, em particular no que toca ao conceito de desengano. A figura e a obra de Séneca (4. a.C. ? – 65. d.C.) ocupam, ainda hoje, um lugar proeminente quando se trata de avaliar a atitude do homem perante a morte. Na *Consolatio a Polibio*, encontramos, por exemplo, o tema da vida como uma viagem para a morte: "morrer o homem, cuja vida mais não é que uma viagem para a morte, que tem de novo?"; afinal, escreve Séneca, "nascemos para isto", para morrer[104]. Uma vez nascidos, a ampulheta começa de imediato a escoar o seu fio de areia, e a cada instante estamos mais perto da morte natural, por velhice ou doença, ou maiores são as probabilidades de uma morte acidental. A vida não passa, por isso, de uma viagem, mais ou menos atribulada, que tem por único e certo destino a morte. Mais vale então ter prevenido o ânimo e não temer a morte, que não deve ser para nós motivo de qualquer surpresa – "stultitia est timore mortis mori"[105]. Pelo contrário, devemos esperá-la a qualquer instante, esperá-la em todo o lado: "est indéterminé le lieu où la mort t'attend; c'est pourquoi, toi, attends-la en tout lieu" (XXVI, 7)[106]. A vida deverá ser, portanto, uma contínua aprendizagem da morte, que tem de passar forçosamente pela consciência da precariedade dos bens terrenos, os quais podem desaparecer de um momento para o outro. Este desengano aparece intimamente ligado ao retiro e à meditação solitária, longe da balbúrdia e da azáfama mundana: "desvíate, pues, oh claríssimo Paulino, del vulgo, y recógete a más seguro puerto"[107], exorta Séneca no tratado *De brevitate vitae*, deixando-nos com outro tema fulcral da tradição elegíaca, a ideia de *portus* ou *profugium*, lugar de abrigo e recolhimento,

---

[103] ABBAGNANO, Nicola – *História da filosofia*. Lisboa, Presença, 1970, vol. 2, p. 13.
[104] SÉNECA –- *Tratados morales*. 6.ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 138.
[105] SÉNECA, Lúcio Aneu – *Cartas a Lucílio*. Trad., pref. e notas de J. A. Segurado e Campos. 2.ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 265 (Livro VIII, Carta I, 70).
[106] SÉNÈQUE – *Lettres à Lucilius*: 1 à 29. Trad., intr. et notes par Marie-Ange Jourdan-Gueyer. Paris, Flammarion, 1992, p.151.
[107] SÉNECA – *Tratados morales*, op. cit., p. 124.

afastado do convívio com o vulgo. O qual será, em última análise, o refúgio definitivo, a própria morte: "a los que navegam en este tempestuoso mar expuesto a todas las tormentas, ningún otro puerto hay si no es el de la muerte"[108]. É nas *Cartas a Lucílio* que encontraremos algumas das mais marcantes considerações sobre a morte, as quais serão assimiladas pelo pensamento contemporâneo em geral e pela elegia em particular. Com especial relevo para uma das ideias chave da filosofia senequiana que é o *cotidie morimur*: morremos a cada dia um pouco mais. Não é precisamente isso que tudo à nossa volta, e dentro de nós, diz? Ideia eloquentemente expressa na carta XXIV: "chaque jour nous mourrons; chaque jour, en effet, est ôtée une partie de la vie et alors même que notre âge s'accroît, la vie décroit. Nous avons perdu l'enfance, puis l'adolescence, puis la jeunesse. Jusqu'a hier tout le temps qui a passé a péri; ce jour même que nous vivons, nous le partageons avec la mort"[109].

Também Epicteto (50 d.C. – 125-130 d.C.), escravo romano e uma das figuras cimeiras do estoicismo, exortará, no seu célebre *Manual* (como ficaria conhecido pela posteridade embora o título original fosse grego, *Enkheiridion*) a que os homens não temam a morte mas estejam preparados para ela, contando com a sua possibilidade a qualquer momento: "mort, exil, tout ce qui paraît terrible: qu'ils soient devant tes yeux chaque jour, avant tout la mort"[110]. A morte, escreve Epicteto, é o fado do ser humano, "c'est le lot humain"[111].

Ao imperador romano Marco Aurélio (121 d.C. – 180 d.C.), no contexto do estoicismo, deve-se uma refinada concepção da morte e da atitude do ser humano perante a sua certeza. Diremos apenas, por ora, que tal como Séneca, Marco Aurélio considerava que a principal preocupação do ser humano deverá ser a de viver bem, conquanto viver bem é aprender a morrer bem. Citando, nos seus *Commentariorum quos ipse sibi scripsit*, um verso da *Ilíada* (VII, 99), diz-nos: "com que outra coisa me hei-de preocupar senão com saber como 'tornar-me terra um dia'?"[112].

---

[108] Idem, p. 136.
[109] SÉNÈQUE – *Lettres à Lucilius*, op. cit., p.145.
[110] EPICTETO apud MARC-AURELE – *Pensées pour moi-même: suivies du Manuel d'Épictète*. Trad., préf. et notes par Mario Meunier. Paris, Flammarion, 1992, p. 71 (resumido na fórmula *mors certa, hora incerta*).
[111] Idem, p. 75.
[112] MARC-AURELE – *Pensées pour moi-même: suivies du Manuel d'Épictète*, op. cit., p.86 (Livre VI – X). Tradução nossa.

4. A elegia na época medieval.

Após a dispersão temática associada à prevalência do dístico elegíaco na antiga Grécia e na Roma do princípio da Era Cristã, a elegia passaria, na Idade Média, a servir como meio de expressão poética do pranto ou lamento pelos mortos visando, no quadro de uma morte "domesticada", uma função essencialmente consolatória. Até ao século XII, a morte "é uma cerimónia pública (...) organizada pelo próprio moribundo, que a ela preside e lhe conhece o protocolo"[113]. Imperava a familiaridade entre vivos e mortos, a normalidade e a simplicidade dos ritos associados ao derradeiro instante. Morria-se, tanto quanto o declínio físico o permitisse, pacificamente. O moribundo assimilava-se a uma ideia de destino colectivo da espécie, no qual, por assim dizer, a subjectividade se dissipava (ou de onde ainda não tinha emergido totalmente). É de notar que, se na Roma Antiga, "toda a gente, inclusive alguns escravos, possuía um local de sepultura e que esse local era muitas vezes assinalado por uma inscrição", tal significando "o desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido", por volta do século V as sepulturas vão-se tornando completamente anónimas e os defuntos ficam abandonados ao arbítrio da Igreja, informa Philippe Ariès[114]. Mas a partir do século XI, ao mesmo tempo que se voltam a encontrar inscrições funerárias que "quase tinham desaparecido durante oitocentos a novecentos anos", começa, entre o ano mil e o século XIII, a "estabelecer-se uma relação anteriormente desconhecida entre a morte de cada um e a consciência que possuía da sua individualidade", e vem-se introduzir naquela morte colectiva, segundo Ariès, "a preocupação da particularidade de cada indivíduo", através de modificações subtis que "pouco a pouco, vão conferir um sentido dramático e pessoal à familiaridade tradicional do homem e da morte"[115]. A própria doença e velhice deixam de ser colocadas a uma distância prudente, a partir da qual podiam ser observadas enquanto objectos, e confundem-se com a consciência do sujeito, com a presença da morte em si mesmo. No âmbito de uma problemática cristã, aquilo a que cada indivíduo aspirará na hora da morte será a herdar o reino de Deus, a salvação no divino, a vida eterna. Para tal, o homem deve viver o derradeiro momento à exacta imagem de uma vida piedosa e

---

[113] ARIÈS, Philippe – *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. 2.ª ed. Trad. de Pedro Jordão. Lisboa, Teorema, 1989, p. 24.
[114] Idem, p.39.
[115] Idem, p. 31 et passim.

temente a Deus, vida que se pode comparar a um drama que tem na morte o seu último acto[116]. Nessa derradeira "cena", ou epílogo, antes do cair do pano, está em causa o julgamento do moribundo pelas boas e más acções praticadas no decurso da sua existência, o balanço da sua vida. O homem deve por isso preparar-se para a morte, e fá-lo-á meditando na morte, reflectindo no *memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*, fazendo da *meditatio mortis* um exercício espiritual. Este *memento mori*, memória da morte, como ensina Claude Blum, "será constituído durante a Idade Média por três elementos invariáveis recordados nas obras consagradas aos derradeiros instantes"[117], isto é, nas *artes moriendi*, verdadeiros tratados redigidos em latim sobre como morrer bem surgidos no século XV[118], em tempos de Peste Negra e de Guerra dos Cem Anos, de que o extenso *De praeparatione ad mortem* (1534) de Erasmo acaba por ser o desenvolvimento perfeito, não se limitando a veicular os ensinamentos colhidos das Escrituras mas fundindo-os com a filosofia Antiga e medieval à luz do humanismo europeu (com a leitura cristã da Stoa em fundo), pretendendo constituir-se enquanto manual que ensina a morrer bem e cristãmente mas resultando, mais do que isso, num texto de teor quase ensaístico, heterogéneo, pródigo em reflexões e comentários acerca da finitude humana, súmula de muito do que os principais pensadores do Ocidente haviam escrito acerca da morte[119].

Muito antes das *artes moriendi* e de Erasmo devemos assinalar o conjunto de nove antigas composições poéticas anglo-saxónicas, de índole pagã, transmitidas através do *Codex Exoniensis*, manuscrito do século XI, e actualmente agrupadas sob o título de *The Exeter book of elegies*, de entre as quais cumpre destacar *The ruin*, *The wife's lament*, *The wanderer* e *The seafarer*, textos essenciais da cultura e literatura inglesas. Compostas, segundo crêem os estudiosos, antes do ano 600 d. C. – e logo não muito anteriores à época em que Boécio escreve a sua *Consolação da filosofia*, permeada de elegias neoplatónicas –, nelas são tratados com grande fineza e sensibilidade os temas que emanam do substrato elegíaco que temos vindo a estudar, desde o sofrimento motivado pela morte e pela perda à contemplação da juventude perdida, passando pela

---

[116] Se, no derradeiro momento da nossa doença fatal, com preces, súplicas, lágrimas e penitências, nos prostrarmos perante Deus, escreve Erasmo, "a nossa morte será à exacta imagem da nossa vida" (ERASMO – *Op. cit.*, p. 875. Tradução nossa).

[117] Idem, p. 850.

[118] Em cuja iconografia, de acordo com Ariès, se aliam a "segurança do rito colectivo e a inquietação de uma interrogação pessoal" (ARIÈS, Philippe – Op. cit., p. 35).

[119] Ao *De praeparatione ad mortem* de Erasmo teremos de juntar outras *Artes moriendi* célebres do séc. XVI, como sejam o *Sermon von bereitung zum sterben* de Martinho Lutero, anterior à obra de Erasmo em quinze anos, e *The solace of the soul*, do calvinista Thomas Becon, composto em 1548.

rápida fuga do tempo e pelos lamentos diante de ruínas e lugares abandonados (terras férteis, fortalezas, palácios de reis).

Importa reter para o nosso estudo que a relação entre a morte e a biografia de cada vida particular, tendo levado muito tempo a impor-se, é desde o século XIV definitiva[120], e que desde meados da Idade Média "o homem ocidental rico, poderoso ou letrado reconhece-se a si mesmo na sua morte: ele descobriu a morte de si próprio"[121]. É de facto "entre as classes instruídas", ensina Ariès, que "a solenidade ritual da morte no leito" se reveste, a partir do final da Idade Média, de uma carga emocional que antes não possuía[122]. O homem anónimo, esse, ainda teria de esperar algum tempo para que a sua morte fosse reconhecida pela arte e pela literatura. Vinha longe "la mort des pauvres" de Baudelaire. Ainda parece ser assim no tempo de Montaigne, que diz, nos *Essais*, estranhar que a morte, "étant toujours une, qu'il y ait toutefois beaucoup plus d'assurance parmi les gens de village et de basse condition que chez les autres"[123]. Dir-se-ia que, na poesia, apenas os grandes senhores, os poderosos, os "filhos d'algo", morriam. Por essa razão a elegia medieval era indissociável do encómio e do panegírico. Tratava-se de exaltar as qualidades e virtudes do morto, de enaltecer o fervor religioso e as boas acções praticadas em vida que lhe garantiriam a salvação da alma e a glória eterna. Não é por isso de estranhar que tais composições poéticas obedecessem a fórmulas e convenções pouco flexíveis, e recorressem a uma tópica pouco variada. Mas há que distinguir, nesse contexto, com Camacho Guizado, entre "poemas de muertos", por um lado, e "poemas de la muerte", por outro. Enquanto naqueles "el sentimiento ante la muerte concreta se traduce en la lamentación, el elogio, las imprecaciones a la muerte, la consolación, etc., es decir, en elementos concretos y aplicables solo al individuo, en los poemas de la muerte el sentimiento se dirige hacia lo general y se expresa en tópicos como la brevedad de la vida, el pode igualatorio de la muerte, el despojo de que esta hace víctima al hombre, etc."[124]. Porque exprimem considerações gerais sobre a condição humana e contêm uma meditação sobre a morte aplicável a qualquer indivíduo, independentemente dos circunstancialismos históricos ou sociais, são os "poemas da morte" aqueles que mais interessam ao nosso estudo.

---

[120] Idem, p. 35.
[121] Idem, p.42.
[122] Idem, p. 35.
[123] MONTAIGNE – *Les essais*. Édition établie et présentée par Claude Pinganaud. Paris, Arléa, 2002, p. 78.
[124] CAMACHO GUIZADO, Eduardo – Op. cit., p. 67.

Neles radica a elegia como poesia da perda universal, e não somente da perda individual ou circunstancial. Camacho Guizado refere-se, na sua distinção entre "poemas de mortos" e "poemas da morte", à poesia palaciana do século XV. Mas o sentido de meditação sobre a morte e sobre o destino colectivo contido nos "poemas da morte" pode ser identificado muito antes, nos séculos XII e XIII, se nos ativermos à cultura e civilização ocidentais. Noutras paragens, o hábito de compor elegias fúnebres remonta pelo menos ao século VII, notoriamente no Japão, cujo período de maior fecundidade poética se identifica com o século VIII. Poetas ligados à corte imperial como Kakinomoto no Hitomaro legaram-nos uma série de elegias escritas por ocasião da morte de príncipes, princesas, damas cortesãs e senhores feudais que deixavam órfãos e inconsoláveis miríades de servidores quer da espada quer do coração. Na Europa medieval, ao contrário do que se poderia imaginar, não é na modalidade do *planh* (pranto) occitânico, que se desenvolve a partir do *planctus* da poesia clerical médio-latina, que encontraremos o sentido do "poema da morte". O pranto, lamento fúnebre por um protector ou senhor, escreve Carlos Alvar, "tem uma estrutura bastante rígida" assente em "alguns motivos fixos: convite ao lamento, linhagem do defunto, lista das terras que se afligiram com a morte do personagem, elogio do defunto, exortação à reza para que se salve a sua alma e, de novo, expressão da dor que provocou o falecimento aos que ficaram neste mundo; nalguns casos, junta-se um elogio ao sucessor"[125]. É o caso do *planh* de Guillem de Berguedà (1138-1192) "Consiros cant e planc e plor", onde o trovador lamenta a morte do Marquês de Mataplana[126], ou o de Bertrán de Born (1159-1215) por um "um jovem rei inglês" cujo desaparecimento fez do mundo um lugar "escuro, enlutado e tenebroso,/ alheio ao prazer, cheio de aflição e tristeza" ("oscurs e teintz e tenebros,/ sems de tot joi, ples de tristor e d'ira")[127]. Mais célebres são *Les vers de la mort* de Hélinand de Froidmond (c. 1160-c.1237), extensa elegia de cinquenta estrofes que correspondem a outras tantas declinações do tema da morte: "Morz, en cui mireor se mire/ L'ame, quant del cors se dechire"[128].

Mas em alguns versos de Guilherme IX de Aquitânia (1071-1126), o "fundador da poesia ocidental" nas palavras de Arnaldo Saraiva, "o primeiro e mais ilustre dos

---

[125] ALVAR, Carlos (ant. e trad.) – *Poesía de trovadores, trouvères e minnesinger: de princípios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 47.
[126] Idem, pp.153-155.
[127] Idem, p.173.
[128] FROIDMOND, Hélinand de – *Les vers de la mort*. Publiés d'après touts les manuscrits connus par F. Wulff et E. Walberg. Paris, Librairie de Firmin Didot, 1905, p. 10.

trovadores" segundo Giorgio Agamben[129], e em particular numa das obras-primas da poesia universal, a sua composição "Farei versos de puro nada" ("farai un vers de dreit nien"), deparamo-nos, pela primeira vez, com o poema enquanto lugar de negatividade e de perda do sentido mesmo da linguagem, de desprendimento dela, prefigurando o mais radical e moderno desenvolvimento da poesia elegíaca, em finais do século XX, o da elegia niilista, onde o sujeito se despede da própria poesia:

> Farei versos de puro nada:
> de mim, de gente desvairada,
> da juventude, ou da amada,
> de nada falo,
> que os trovei ao dormir na estrada
> sobre um cavalo.[130]

Já no século XIII, portanto, a poesia elegíaca estava longe de se limitar ao pranto pelos mortos, com o tradicional aparato de imprecações e manifestações de pesar. É o desconforto existencial que marca o poeta, a sensação de desenraizamento: "Não sei em que hora vim ao mundo,/(...) sou sempre o tal/ que o fado à noite marcou fundo/ num monte astral"[131]. Nesse poema, de total modernidade, surge também o tema da vida como um sonho – "Não sei se durmo ou velo, não" – tão antigo quanto os fundadores da poesia ocidental[132]. Noutro notável poema de Guilherme de Aquitânia prefigura-se o poema em forma de testamento, que Villon levaria, no séc. XIV, ao cúmulo da perfeição. O sujeito, em balanço de vida – "fui homem de glória e de gozo/ mas já a tal hoje não ouso" – prevendo a morte próxima – "quando já estou perto do fim" –, despede-se daquilo que lhe é mais caro num "canto dolente", indo-se "para outra terra" e dando-se conta, em simultâneo, da vanidade da existência terrena. Despede-se, portanto, desenganado: "o poder, o gozo e a sorte/ estão longe de mim, enfim"[133].

Cerca de meio século depois de Guilherme de Aquitânia, na corte de Babemberg, em Viena, Walther von der Vogelweide (c. 1170 – c.1230), um dos mais ilustres dos "Minnesinger" – se não foi mesmo o expoente máximo da lírica trovadoresca de matriz

---

[129] AGAMBEN, Giorgio – *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Traducción de Tomás Segovia. Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 113.
[130] SARAIVA, Arnaldo (trad. e intr.) – *Guilherme IX de Aquitânia: poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 49.
[131] Ibidem.
[132] Em Homero, Hera encontra "o Sono, irmão da Morte" a quem solicita que adormeça Zeus por alguns instantes (*Ilíada*, op. cit., p. 288).
[133] SARAIVA, Arnaldo – Op. cit., p. 91.

germânica –, anuncia já o célebre "Le lac" de Lamartine, modelo (juntamente com "L'isollement") da meditação poética para toda a poesia europeia de oitocentos, e, portanto, da sensibilidade romântica que reinaria até Baudelaire. No seu "Diu werlt was gelf, rôt und blâ", Walther von der Vogelweide contrasta, no seio da natureza, a recordação de um passado doce e venturoso, tutelado pelo Verão, com um presente áspero, invernoso, "pálido e cinzento": "agora de tal delícia não resta nada;/ onde um dia entrançamos grinaldas,/ há hoje gelo e neve,/ que fazem penar as pequenas aves"[134]. Mas é sobretudo na elegia que principia com "Owê war sint verswunden" que nos surge, em toda a sua força, o cunho interrogativo e indagador próprio da melhor poesia elegíaca, aliado ao incontornável topos do *ubi sunt?* e ao tema da vida como um sonho:

> A dónde han huido mis años?
> Soñé mi vida o fue verdad?
> Lo que creí que fue, existió?
> No sé cuánto tempo he dormido.
> Ahora me he despertado y desconozco
> todo lo que ante conocía como a mi própria mano.
> Las gentes y las tierras donde me crié desde niño
> me resultan extrañas, como una ilusión.[135]

O mundo surge, neste poema de Von der Vogelweide, como aparência, como engano, cabendo ao poeta levantar o véu e advertir os seus pares para que se não fiem nos bens ilusórios da vida terrena: "quem aqui persegue a alegria, perdê-la-á no céu (...) /Ai!, como nos enganámos com doces prendas! (...)/ Por fora, o mundo é belo, branco, verde e vermelho/ e por dentro de cor negra, escuro como a morte"[136].

Convém reter, com Jean-Michel Maulpoix, que na poesia medieval a elegia se apresenta não enquanto tal – a designação "elegia" não aparece nos cancioneiros medievais –, mas enquanto tonalidade elegíaca em tipos de poemas tais como, entre outros, a "chanson de toile", as "albas" que "cantam a separação dos amantes", as baladas ou os epitáfios.[137]

Com François Villon, Jorge Manrique ou Petrarca, a elegia começa a autonomizar-se relativamente aos prantos e lamentações pelo desaparecimento de uma grande individualidade, independentemente de estes conterem ou não meditações gerais sobre a

---

[134] ALVAR, Carlos – Op. cit., p. 341. Tradução nossa.
[135] Idem, p. 343.
[136] Ibidem.
[137] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., p. 195.

morte e sobre o destino colectivo, quer dizer, a poesia elegíaca começa a delinear-se enquanto modalidade dissociada de motivações fúnebres e trenéticas, embora continue, dir-se-ia que *ad hoc*, com outras espécies poéticas (o epitáfio, o epicédio, o requiem, o "in memoriam", e outros, esses sim quase exclusivamente funerais), a servi-las.

Em Itália, Petrarca (1304-1374), precursor do humanismo e introdutor do "dolce stil nuovo", percorrerá, nas suas *Rime* (mais conhecidas pelo nome de *Cancioneiro*), como escreve Vasco Graça Moura, "as várias fases do enamoramento e os pressentimentos, disseminados aqui e ali, ligados ao 'leitmotif' da doença e da morte"[138]. Os poemas que mais aproveitam ao nosso estudo são, sem dúvida, os da segunda parte, "In morte di Madonna Laura", onde segundo o mesmo tradutor e prefaciador se fazem sentir as notas do "sentimento de perda irremediável, da passagem do tempo, da humanal decadência, do arrependimento e da vontade de redenção"[139]. De certa forma, concorrem para as *Rimas* de Petrarca as modulações da elegia amorosa latina, mas revistas sob uma óptica cristã e estóica[140]. Vasco Graça Moura di-lo exemplarmente, ao escrever que, nas *Rimas*, a angelização da mulher "coexiste com um sentimento quase vexatório, mas estoicamente transfigurado em sageza, da passagem do tempo"[141]. Séneca possui um enorme ascendente sobre a obra de Petrarca. A brevidade da vida – a "questa breve mia vita mortale"[142] – é um tema recorrente nas *Rimas*, e a consciência dessa brevidade, e da facilidade com que se deixa enganar a "alma segura", conduz sempre ao desengano: "verdade é que nós somos pó e sombra", ou "na terra nada alegra e dura"[143]. Quando se conhece o mundo, à força de o ter vivido, e se descobre a sua fraude, o sujeito desengana-se: "não me podem já reter enganos/ do mundo que conheço"[144]. Não só a vida é breve, como foge, transformando a vida num campo de batalha onde o indivíduo não logra distinguir o inimigo no nevoeiro em que o tempo o envolve, nem tem a possibilidade de desertar:

> A vida foge e não pára uma hora,
> e a morte vem atrás dela agilmente,

---

[138] PETRARCA – *As rimas de Petrarca*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa, Bertrand, 2003, p.22.
[139] Ibidem.
[140] O século XVI tentará, posteriormente, uma síntese do cristianismo e do estoicismo, com especial enfoque nos escritos de Séneca, presença constante na obra de Petrarca: no *De vita solitaria* (1346), redigido em latim, Séneca é o filósofo latino mais citado e referenciado.
[141] PETRARCA – *As rimas de Petrarca*, op. cit., p. 24.
[142] Idem, p. 678.
[143] Idem, p. 763 e p. 797.
[144] Idem, p. 905.

e as coisas do passado e do presente
guerreiam-me, e as futuras mesmo agora.[145]

Da idealização da perda real – neste caso, da mulher – decorre um procedimento elegíaco que foi estudado em profundidade por A. F. Potts, o da transmutação dessa perda, através de uma metáfora solar ou celestial, em redenção simbólica[146]. Laura acaba fixada, triunfalmente, em diadema, em sol que esplende, "luz radiante", "belo céu sereno", "alçada ao voo" com os anjos, em suma, Fénix renascida das cinzas terreais. Não é decerto irrelevante que os seus *Triunfi*, escritos depois de 1355, adoptem a medida da *terza rima*, o verso predilecto da elegia do período humanista e renascentista, a que Camões e António Ferreira, por exemplo, recorrerão. Mas a perspectiva do "Triunfo da morte" é inequivocamente cristã, pois a verdadeira vida situa-se num plano celeste, e não no plano terreno, que é "pregione oscura" à qual só a morte porá fim, resgatando o homem à sua miséria, ou à solidão em que a morte da amada mergulha o amante deixado para trás no "triste cárcere", na "prisão triste" dos sonetos de António Ferreira à morte de sua mulher[147], ou no "vale escuro" do soneto de Sá de Miranda igualmente "à morte de sua mulher"[148]. Esta concepção cristã da morte libertadora por oposição a uma vida miserável remonta à origem mesma do cristianismo, e surge ligada a uma tradição sentida como imemorial. Aparece-nos exposta e sintetizada no *De praeparatione ad mortem* de Erasmo de Roterdão. Que se percorram de memória todas as etapas da vida, propõe Erasmo, "concepção imunda, gestação perigosa, nascimento miserável, infância exposta a mil doenças, juventude maculada de tantos vícios, maturidade acometida por tantas aflições, velhice por tantos males atormentada"[149]. Perante isto, não é de espantar que Erasmo cite Homero – "nenhum animal é mais infeliz que o homem" – um poeta pagão, e o Eclesiastes – "mais feliz é o dia da morte que o do nascimento" (VII, 1)[150], perguntando, ele próprio: "O nome mesmo de homem não significa a morte?"; se "quem diz homem diz mortal", não é de admirar que "para os que têm fé em Cristo, a morte não só não é um infortúnio, mas um ganho

[145] Idem, p. 719. Tal como, no século XX, nas elegias de Rilke, passado, futuro e presente constantemente derivam e devêm uns para os outros.
[146] Cf. POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 258.
[147] FERREIRA, António – *Poemas lusitanos*, op. cit., p. 79 e p. 81.
[148] MIRANDA, Sá de – *Poesias de Francisco Sá de Miranda*. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 451
[149] ÉRASME – Op. cit., p. 866. Tradução nossa.
[150] *Nova Bíblia dos Capuchinhos*, op. cit., p. 1043.

inestimável”[151], que a morte seja considerada, para as almas devotas, como boa e libertadora, garantia da vida eterna. A morte não possui carga negativa, ela é, nas palavras de Erasmo, “irmã do sono”, e, nas de Petrarca, assemelha-se a um “dolce dormir”, notório tema elegíaco a que já havíamos aludido, e ao qual voltaremos.

Quase um século mais tarde, François Villon (c.1431 – d. de 1463), reformulará o *topos* clássico do “Ubi sunt qui ante nos?” com o seu “Mais où sont les neiges d’antan?” (“Mas onde estão neves de antanho?”[152]), acrescentando-lhe a ironia, ou mesmo o acento satírico, por exemplo, no seu “Segundo testamento”:

> O que é dos tão gentis galantes,
> dos que eu seguia antigamente,
> tão bem cantantes, bem falantes,
> em feito e dito alegre gente?
> Uns mortos são, rigidamente,
> já nada deles hoje presta:
> o paraíso os pois sustente
> e Deus então salve o que resta![153]

Claro que em Villon nem tudo é ironia. Desprende-se de muitas das suas composições o travo amargo do poder desfigurador do tempo, da enganosa beleza, da morte à qual “sont tous destinez”, príncipes incluídos, e a visão dos enforcados no célebre “Epitaphe de Villon en forme de ballade”[154] espelha a triste condição humana e o destino comum, suscitando a piedade, embora – estoicamente – “com bons tempos bem vividos,/ honesta morte não despraz”[155]. Repare-se que é no século XV que, em paralelo com as *artes moriendi*, surgem os temas macabros ligados à imagem da decomposição física, os *transi*. Trata-se, no fundo, do aparecimento do cadáver na arte e na literatura, e do horror suscitado pela sua corrupção, que levará ao ponto de se ver o ser humano como um “saco de excrementos”[156], tema que ainda marcará presença na poesia barroca, já que em Quevedo encontraremos homens que “dentro nojo são, terra e gusanos”[157].

---

[151] ÉRASME – Op. cit., p. 868. Tradução nossa.
[152] VILLON, François – *Os testamentos de François Villon e algumas baladas mais*. Trad. de Vasco Graça Moura. Porto, Campo das Letras, 1997, p. 79.
[153] Idem, p. 69.
[154] O título é revelador da indisciplina e resistência do género elegíaco ao acondicionamento numa única forma métrica. Não só “epitáfio” pode estar por elegia, como, sendo embora designado por aquele vocábulo, vem, no caso concreto, sob a “forma de balada”.
[155] VILLON, François – Op. cit., p. 85.
[156] Cf. ARIÈS, Philippe – Op. cit., p. 37.
[157] QUEVEDO, Francisco - *Antologia poética*. Sel., trad., prólogo e notas de José Bento. 2.ª ed. rev. e aument. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p.93.

Parte II

A elegia portuguesa do século XIV ao século XIX

1. A elegia portuguesa no período medieval.

Na Península Ibérica dos trovadores e jograis galego-portugueses, a elegia encontrava no "sirventês", composição de teor filosófico-moral difícil de caracterizar, o seu modo natural: especulativo e meditativo. O sirventês prestou-se à reflexão sobre os mais variados assuntos, do desconcerto do mundo ao desconforto *no* mundo. É já poesia da perda que ultrapassa a esfera privada e familiar: perda de uma existência ideal ou de um mundo ideal, pautado por valores de justiça e virtude, dolorosamente substituído, ou vencido, por um mundo de mentira e malvadez, de enganos e aparências – por um mundo às avessas, que o sujeito experimenta como um desacordo entre si e esse mundo, fonte do desassossego ontológico que culminará em Pessoa. Assim no "descordo" de Nuno Eanes Cerzeo (segundo Giuseppe Tavani, "o único texto qualificável como tal na lírica peninsular"), que começa, justamente, com uma despedida: "Agora me quer' eu ja espedir/ da terra, e das gentes que i son"[1]. No sirventês "Amigos, cuid' eu que Nostro Senhor", Martim Moxa, em finais do séc. XIII, lamenta o estado do mundo, que vê "cada dia tornar/ de ben en mal e de mal en peior", um presente que, comparado com o "ben que soía seer", lhe aparece "tod' a vessas", vislumbrando-se na morte não só uma solução para tal desastre, mas o único resgate possível[2]. Razões para que o sujeito desta modalidade da lírica trovadoresca não tema a morte, mas, antes pelo contrário, a deseje: "e non receo mia morte poren,/ e, Deus lo sabe, queria morrer,/ ca non vejo de que aja prazer", lemos no sirventês "Do que sabia nulha ren non sei" de Pero Gomes Barroso (meados do séc. XIII); razões para que, numa das mais notáveis cantigas de D. Alfonso X, o Sábio, "non me posso pagar tanto" (frequentemente apelidada de "cantiga de desconforto" ou, em alternativa, "cantiga de desengano"), o sujeito declare que "ante quer' andar sinlheiro/ e ir come mercadeiro/ algũa terra buscar" do que "seer cavaleiro" e dedicar-se às artes da guerra e da governação.

A elegia amorosa, no seio da qual o amor surge como irrealizável ou perdido, vai acolher-se em várias das nossas cantigas de amigo. Por exemplo, na famosa cantiga de Nuno Fernandez Torneol, onde a virgo, ou donzela, faz corresponder a ausência do amigo ao definhar da natureza, com os ramos onde as aves pousavam, testemunhando o

[1] Apud REIS-SÁ, Jorge; LAGE, Rui (org., sel., intr. e notas) – *Poemas portugueses: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI*. Pref. de Vasco Graça Moura. Porto, Porto Editora, 2009, p. 121.
[2] Idem, p. 130.

amor entre ambos, simbolicamente "cortados" pela ausência do bem-amado: "Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavam/ e lhi secastes as fontes u se banhavam"[3].

À semelhança de outras formas herdadas dos trovadores occitânicos e provençais, o pranto foi cultivado na lírica galaico-portuguesa. Caso exemplar é o do pranto onde se lamenta a morte de D. Dinis, composto, segundo Mário Fiúza, cerca de 1325 por um segrel, morador em Leão, mencionado apenas pelo seu nome próprio: Joan. À semelhança do *planh* de Bertrán de Born motivado pela morte de um jovem rei inglês, o mundo dos sobreviventes vê-se espoliado de todo o ânimo e alegria e transformado numa espécie de Hades onde somente há lugar para o choro, o luto e a tristeza. Não só os "trobadores" e "jograres" que sobrevivem a D. Dinis nunca mais trovarão[4], tal é o sofrimento que os acomete, como "os cavaleiros e cidadãos" do falecido rei "matar-se deviam con sas mãos". No final da cantiga, lugar ao elogio do sucessor, Afonso XI de Castela.

Em Portugal, a elegia amadureceu no período entre a segunda metade do século XV e inícios do século XVI, pela mão de muitos dos poetas coligidos por Garcia de Resende no seu *Cancioneiro Geral* (1516). Não estamos ainda na presença da elegia quinhentista, pois a maioria das composições do *Cancioneiro Geral* retoma e reformula a poesia palaciana, de ambiente cortesão, que começara com os trovadores galego-portugueses. Não obstante, elegias de, entre outros, Diogo Brandão, Francisco Mendes de Vasconcelos ou Luís da Silveira, só erroneamente podem ser descartadas, sem mais, como meros "poemas de muertos", isto é, prantos ou lamentações fúnebres pela morte de príncipes e nobres onde o denominador comum seria o elogio das qualidades do defunto e a contabilização das lágrimas vertidas[5]. A propósito do texto poético "De Diogo Brandão à morte de'el-rei Dom João o segundo que é em santa glória", diz-nos Aida Fernandes Dias que "é uma meditação sobre a morte, é um aviso e uma exortação, tendentes a despertarem os homens dos seus cuidados vãos e mostrar-lhes que ela exerce sobre todos uma acção igualitária"[6], e, mais à frente, que "nada tem de heróico, *é antes, e acima de tudo*, uma tocante elegia, uma meditação sobre a morte"[7]. Os itálicos

---

[3] *Poemas portugueses*, op. cit., p. 518.
[4] FIÚZA, Mário – *Textos literários medievais*. Porto, Porto Editora, 1977, p. 178. À semelhança dos da composição de Bertrán de Born: "Aflitos, tristes e tomados de dor/ ficaram os corteses soldados/ e os trovadores e os amáveis jograis" (p.173).
[5] Muito embora tais prantos, ou trenos, abundem na monumental compilação de Garcia de Resende. É o caso da "Lamentaçam aa morte d'el-rei Don Johan, que santa groria haja", de Luís Anriques (II, 366).
[6] DIAS, Aida Fernandes – *Sentimento heróico e poesia elegíaca no 'Cancioneiro Geral'*, op. cit., p. 286.
[7] Idem, p. 287.

são nossos, e destinam-se a chamar a atenção para um ponto fundamental, que parece corroborar algo sobre que já nos debruçáramos: a ausência no título de um poema da palavra "elegia" não impede que ele seja classificado de elegia (neste caso, o título é "lamentação"). Da mesma maneira, a presença desse vocábulo não faz de um poema, automaticamente, uma elegia. Valeria Tocco assinalou o "toque senequiano" e procurou mostrar, seguindo Camacho Guizado, como esse texto articula o "poema de muertos" (que acontece nas primeiras 28 coplas, segundo a estudiosa) com o "poema de la muerte" (nas restantes 13)[8]. Não estamos de acordo em que a meditação sobre a morte predomine nas estrofes finais deste pranto, uma vez que o poema inicia com os seguintes quatro versos:

> Todos atentos na morte cuidemos
> na qual duvidamos por mais nosso mal
> que dela sabendo ser cousa geral
> mais nos espantamos que nos provemos;[9]

Para passar, logo na terceira copla, pelo tema da morte niveladora, que não olha a castas ou condições sociais. Mas resulta evidente que, como escreve Valeria Tocco, "os conceitos iterados são os pertencentes à tradição senequiana reelaborada em sentido cristão ortodoxo, tão enraizada na Península Ibérica medieval"[10] – bem como na Itália de Petrarca, como já vimos, sendo que o auge do "ressurgimento" do estoicismo de colheita senequiana aconteceria em pleno século XVI. Leve-se em conta a noção, desenvolvida por exemplo na Epístola XXVI a Lucílio, de que não só os homens devem aprender a "sair" da vida, isto é, estar preparados para a morte, armados de coragem e dignidade, como devem esperar a morte em todo o lado, porque é impossível determinar em que momento e lugar a morte nos virá acometer[11]. Assim mesmo o diz Diogo Brandão: "ela nos espera em todo lugar,/ devemos nós-outros também d'esperá-la"[12].

As "trovas" de Francisco Mendes de Vasconcelos "indo-se meter frade, a um seu amigo que lhe mandou perguntar onde ia" (IV, 765), apropriam-se de uma série de e *topoi* da tradição elegíaca, nomeadamente a *vita brevis*:

---

[8] BRANDÃO, Diogo – *Obras poéticas*. Fixação do texto, introdução e notas por Valeria Tocco. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 26.
[9] Idem, p. 78
[10] Idem, p. 26.
[11] SÉNÈQUE – *Lettres à Lucilius*, op. cit., p. 151.
[12] BRANDÃO, Diogo – Op. cit., p. 79.

Vede bem a brevidade
da vida em que vivemos,
e vede a vaidade
do prazer que nela temos.
Olhai bem quão pouco dura
nela, bem,
e vede quanta tristura
sempre tem.[13]

D. João de Meneses (I, 19) glosa um "topos" bíblico que seria absorvido pela poesia elegíaca profana, sendo possível encontrar variações do mesmo em todos os períodos da poesia ocidental, inclusive na nossa época: o *memento homo quia pulvis es, et in pulverem reverteris* do *Génesis* (D. Francisco Manuel de Melo o retomaria num soneto notável). E Luís da Silveira, seguindo "Salomão no 'Eclesiastes'", trata o tema da vaidade humana ("tudo é vaidade (...)/ Tudo se já desejou,/ e tudo s'avorreceu,/ e tudo se já ganhou,/ e tudo se já perdeu"), e o suceder das gerações, sem deixarem rasto, ou sem que o mundo retenha a memória da sua passagem: "A geração vai e vem,/ a terra sempr'assi está" (III, 494).

[13] IV, 765. Citamos da edição de Aida Fernandes Dias: RESENDE, Garcia de – *Cancioneiro Geral*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernandes Dias. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993, 4 vols.

2. A elegia portuguesa no século XVI.

A elegia portuguesa do século XVI, afinando pelo modelo europeu, encontrou na *terza rima*, que Dante foi o primeiro a cultivar, o seu veículo de prestígio, tal como os gregos o haviam encontrado no dístico elegíaco[14]. Seria errado pensar, porém, que o dístico elegíaco fora abandonado pela poesia europeia. Dois dos mais importantes e influentes poetas italianos da época, Angelo Poliziano (1454-1494) e Jacopo Sannazzaro (1453-1530), continuaram a usar o dístico elegíaco para escreverem elegias em latim clássico[15]. As letras portuguesas não fugiram à tendência novilatina renascentista. A par de Cataldo Parísio Sículo, que nas palavras de Américo da Costa Ramalho alinhavou "milhares de hexâmetros e pentâmetros dactílicos"[16], e cuja colectânea *Poemata Cataldi* contém dois livros de *Elegiae*, refiram-se, entre outros possíveis, os nomes de Diogo Pires (1517-1599), que compôs dísticos de inspiração ovidiana em torno da temática do exílio, Jerónimo Cardoso (1508?-1569), com um *Elegiarum liber II* (1563), ou André de Resende, que respondeu à morte da poeta e "dama latina" Luísa Sigea não só assinando um epitáfio como compondo uma elegia "Ludovicae Sigeae Tumulus", sem esquecer a elegia escrita em dísticos elegíacos que abre a epopeia *De Gestis Mendi de Sa* (1563), de José de Anchieta.

Dificilmente podemos dissociar o estudo da elegia renascentista de dois conceitos: o desengano e a mudança. O primeiro deles é estruturante para o nosso trabalho (e o terceiro elemento do subtítulo que escolhemos para a presente dissertação). A palavra desengano é omnipotente na poesia quinhentista portuguesa (como será na do século XVII, e como fora, em menor grau é certo, no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*[17]), de Bernardim Ribeiro a Sá de Miranda, de Diogo Bernardes a Camões. Nas palavras de Maria Ema Tarracha Ferreira (referindo-se a Bernardim Ribeiro e a Jorge

---

[14] A *terza rima*, ensina Amorim de Carvalho, "consta de uma série de tercetos dantescos, cuja disposição rimática é a seguinte: o primeiro verso do primeiro terceto rima com o terceiro do mesmo terceto, e o verso do meio rima com o primeiro e terceiro versos do terceto imediato; e assim sucessivamente, até que a última estrofe será, por via de regra, uma quadra de rimas cruzadas, ou um terceto cujo verso médio rime com um verso isolado. […] O decassílabo é o verso tradicional da *terza rima*" (CARVALHO, Amorim de – *Tratado de versificação portuguesa*. 6.ª ed. Coimbra, Almedina, 1991, p. 117 e p. 119).

[15] Cumpre realçar os três livros de *Elegiae* compostos por Sannazzaro, inspirados em Tíbulo e Propércio, e, de Poliziano, entre outros poemas compostos em dísticos elegíacos, a Elegia V, *In violas*, a Elegia X, *In Lalagen*, ou o *Epicedio in morti di Albiera*.

[16] Cf. RAMALHO, Américo da Costa – "Cataldo". In *Para a história do humanismo em Portugal (IV)*. Lisboa, IN-CM, 2000, p. 44.

[17] Diz-nos Mara Ema Tarracha Ferreira que "o desengano do mundo" é um "tema que constitui quase uma obsessão no *Cancioneiro*". FERREIRA, Maria Ema Tarracha (sel., org., int. e notas) – *Antologia do Cancioneiro Geral*. Lisboa, Ulisseia, D. L. 1994, p. 62.

Manrique), o tema do desengano pode "considerar-se um tema essencialmente peninsular"[18]. Quer a elegia quinhentista quer, mais tarde, a elegia barroca, com efeito, assentam em grande parte na compreensão do mundo através da óptica do desengano. Séneca é, de novo, a figura tutelar, o "maestro do desengano", considerava Quevedo. De tal modo que Karl Alfred Blüher dedicou toda uma obra ao tema: *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Aquilo que se qualificaria com a palavra "desengaño" é "o princípio da desilusão face ao carácter de aparência do mundo", a força que "rasga o véu de engano que cobre os supostos bens da vida"[19]. Esses supostos bens revelam-se logros. O desengano nasce da constatação de que a realidade terrena é enganosa, o que se deve a uma "valoração equívoca das coisas"[20], dos "falsos bens! quem crera qu'eram vento" da elegia de António Ferreira dedicada a Pêro d'Andrade Caminha[21], e que Sá de Miranda interpela no seu famoso soneto:

> Ó cousas, todas vãs, todas mudáveis,
> qual é tal coração qu'em vós confia?[22]

Mas a partir do momento em que se aceita que os bens desejados são aparentes – porque tudo passa, tudo morre, tudo desaparece – "o desejo de possuí-los já não tem objecto", diz Blüher[23]. O movimento ou a dinâmica promovida pelo conceito de desengano evolui (como o próprio nome indica) do engano para o desengano, ou, por outras palavras, da ignorância à sabedoria, da mentira à verdade, a essa "verdade que nas cousas anda,/ que mora no visível e no invisível" da Elegia V de Camões[24]. Natural é que o desengano caminhe de par com a idade e com a experiência, avançando de uma infância que não conhece a morte e de uma juventude que descobre os prazeres fugazes da vida – idades sem retorno – para uma velhice treinada no infortúnio e no desgosto e

---

[18] Idem, p. 48.
[19] BLÜHER, Karl Alfred – *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Ed. corregida y aumentada. Versión española de Juan Conde. Madrid, Editorial Gredos, 1983, p. 100.
[20] Idem, p. 563.
[21] FERREIRA, António – Op. cit., p.89.
[22] MIRANDA, Sá de – Op. cit., p. 81.
[23] BLÜHER, Karl Alfred – Op. cit., p. 563.
[24] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 244. Landsberg afirma que "aquilo a que os Espanhóis chamam *desengano*" consiste numa "decepção que se fez geral, que se fez soma de múltiplas decepções" e que "não é a desesperança mas bem mais uma fase na *purificação* da própria esperança que, ao transcender o mundo, descobre o seu verdadeiro sentido" (LANDSBERG, Paul-Louis – *Ensaio sobre a experiência da morte*. Trad. de Alberto Nunes Sampaio. Lisboa, Hiena, 1994, p. 40).

ciente da proximidade da queda. Na comovida elegia de Frei Agostinho da Cruz "à morte de Diogo Bernardes seu irmão", lembra-se o monge capuchinho da "tenra idade que passava" na companhia do irmão, de "quantas vezes sucedia/ das plantas, e das fontes convidados,/ aceitar sombra fresca, e água fria", nesse "tempo vão da verde mocidade,/ na velhice madura conhecido", a dos "claros desenganos (...)/ da vida que já vai de foz em fora"[25]. Claro que o homem nunca poderá escapar por completo ao engano do mundo, e esse caminho do engano ao desengano, da ilusão ao conhecimento, é um caminho inquieto e angustiado. Se assim não fosse, estaríamos em presença de poesia didáctica e moral, e não da elegia. A experiência da perda e a consciência da finitude humana abastecem a elegia de um *pathos* que razão alguma poderia sanar. De onde deriva um pessimismo que George Le Gentil diz ser "incurável" e atravessar, de uma ponta à outra, toda a lírica camoniana, revestindo "todas as formas, inclusive a do célebre tema popularizado por Villon: 'Que foram dos Troianos/ Hector temido, Eneias piadoso?'", isto é, o tema do *Ubi sunt*?, caro à poesia elegíaca de todos os tempos[26].

Na lírica camoniana – e na sua poesia elegíaca em particular – a importância do desengano só terá paralelo com a do desconcerto do mundo, se deixarmos de lado a temática amorosa (e o desengano amoroso). Mas ambos os conceitos estão interligados, pois o desengano nasce do conhecerem-se as causas do desconcerto.

O motor ou combustível do engano é o segundo conceito de que falámos: a mudança, entendida como a qualidade passageira ou transitória do mundo, a natureza "mudável" deste, inimiga da estabilidade e da segurança. Ou contrária às aspirações do sujeito de se *mudar* para melhor estado, como em Bernardim Ribeiro: "vou de mudança em mudança/ sem me ver nunca mudado" (Écloga III, vv. 391-392). Ou até mudando-o para pior, na elegia "Da Arrábida" de Frei Agostinho da Cruz: "Tudo se muda enfim, muda-se tudo,/ tudo vejo mudar cada momento,/ e eu de mal em pior também me mudo"[27]. A mudança, por outro lado, não se rege por qualquer lógica, não obedece a qualquer ordem ou propósito, mas é fruto do acaso, que os poetas do século XVI conheciam por outro nome: a fortuna (grafada com maiúscula). Os poetas humanistas e renascentistas queixam-se a cada passo da contínua mudança a que estão sujeitas as

[25] BERNARDES, Diogo – Op. cit., vol.1, pp. 255-257.
[26] LE GENTIL, Georges – *Camões*. Trad., pref. e notas de José Terra. Lisboa, Portugália, 1969, p. 136.
[27] CRUZ, Frei Agostinho da – *Sonetos e elegias*. Estudo, estabelecimento crítico do texto e notas de António Gil Rafael. Lisboa, Hiena, 1994, p.162.

coisas e os homens, indefesos perante os caprichos da fortuna. Vejam-se os seguintes versos da Elegia II de Camões:

> E, vendo-me enganado estar ufano,
> Deu à roda Fortuna, e deu comigo
> Onde de novo choro o novo dano.[28]

O sumo bem seria pois "não mudar", algo de inalcançável para o ser humano[29], que se deverá contentar, se for sábio, com a "tranquilidade da alma" (e daí também o desejo ou a decisão em muitas elegias de fugir do mundo em busca de retiro)[30]. Atitude sábia por excelência, o desengano pressupõe firmeza e constância de carácter. Na Elegia VI, Camões traça, em versos lapidares, o retrato do sábio estóico: "o verdadeiro sábio está seguro/ de leves alegria e de espanto/ de dor, que turba da alma o licor puro./ Inda antes que aconteça o riso e o pranto/ os tem já no sentido meditados,/ livre está de alvoroço e de quebranto./ E como de alta torre vê cuidados/ humanos vãos, e aquela indiferença/ de ambições e cobiças e pecados"[31]. A mesma resistência estóica associada ao valor da verticalidade presente na imagem da "alta torre", encontramo-la em Sá de Miranda figurada pela árvore: "tem-te como árvore aos ventos em pé,/ dá tempo, dá lugar ao desengano"[32]. Engano é, portanto, crer na imutabilidade ou na firmeza da existência, e vã e ilusória qualquer resistência oferecida pelos seres humanos à acção da mudança. Sábia, e estóica, é a impassibilidade e a resignação à mesma. Por aqui se percebe como o conceito de mudança está intimamente ligado ao conceito de desengano, e como o homem desenganado é aquele que entende que em momento algum está imune aos acasos da fortuna e às arbitrariedades da mudança, essa "incertitude et variété des choses humaines qui, d'un bien léger mouvement se changent d'un état en autre tout divers", por palavras de Montaigne[33], ou, exemplificando com versos da Elegia I de Camões:

---

[28] Destes versos diz George Le Gentil que nos fazem saber que o sujeito "acaba de perder outra ilusão", isto é, acaba de desenganar-se (LE GENTIL, Georges – Camões, op. cit., p. 141).
[29] Salvo na morte, que, para o homem cristão, dá acesso àquela glória "sem fim, sem sobressaltos, sem mudanças" da Elegia de Sá de Miranda endereçada a António Ferreira (MIRANDA, Sá de – Op. cit., p. 465).
[30] O próprio Séneca o explica no *De tranquillitate animi*: "o que desejas é uma coisa grande, alta e muito próxima de Deus, que é não mudares-te. Os gregos chamam a esta firmeza de ânimo estabilidade (...) e eu chamo-a tranquilidade" (SÉNECA – *Tratados morales*, op. cit., p.60).
[31] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 251.
[32] Na écloga "Encantamento" (MIRANDA, Sá de – Op. cit. p. 485).
[33] MONTAIGNE – Op. cit., p. 65.

Ali vejo a caduca e débil glória
Desenganar meu erro co'a mudança
Que faz a frágil vida transitória.

Desengano que mergulha o eu num imparável devir na corrente apressada do tempo, que *in cursu enim semper est, fluit et praecipitatur*, citando Séneca[34]. Na verdade, o desengano, embora decorra de uma atitude sábia, acarreta desilusão e, logo, tristeza: "caro custa um desengano", diz Bernardim Ribeiro no seu conhecido vilancete "Antre mim mesmo e mim". Não é tarefa fácil suportar as consequências do desengano, como, em nota quase irónica, o autor da *Menina e moça* nos faz saber pela boca de Amador, na Écloga III: "Bem sei que tudo é engano/ ir-me eu, e tu ficar,/ mas eu quero-me enganar/ porque tanto desengano/ já se não pode falar"[35]. A contemplação do desgaste universal acarretado pelo tempo e a meditação sobre a vida a mudar-se em morte, amparando-se num discurso especulativo e interrogativo, apresenta-se como o modo por excelência da elegia, concluindo pela brevidade da vida, pela curta e rápida passagem do ser humano no mundo. As elegias de António Ferreira abundam em expressões que versam o tema virgiliano do *fugit irreparabile tempus*, ou da "vida que foge", a que já Petrarca tinha recorrido, reescrevendo-o como "la vita fugge e non s'arresta un' ora"[36]. Assim na "Ode a Pêro d'Andrade Caminha": "Fogem, fogem ligeiros/ Nossos dias e anos,/ Andrade. Que bem vive? Que mal dura?", a que se segue o desengano: "Todos vão dar em triste sepultura"; ou, na "Elegia na morte de Diogo de Betancor", a fragilidade de vidas "que assi nos pendem de tão fracos fios"[37]; ou ainda na écloga "Basto", de Sá de Miranda, numa imagem original: "Vês o tempo como foge/ que parece que não toca?"[38].

Em artigo publicado na revista de estudos ibéricos *Península*, Maria Helena da Rocha Pereira estudou a Elegia III de Camões aproximando-a do Ovídio das *Elegias Tristes* e das *Elegias do Ponto*, protótipos do motivo do poeta desterrado[39]. Para o desterrado, para o solitário, para aquele que lamenta a perda e a quem consome a saudade da pátria, o estado mental mais conforme é o contemplativo e meditativo, que encontra no meio da natureza o seu palco: "dali me vou com passo carregado,/ a um

[34] SÉNECA – *Tratados morales*, op. cit., pp. 358-359 (no tratado *De brevitate vitae*, X, 6).
[35] RIBEIRO, Bernardim – *Obras completas*. 3.ª ed. Pref. e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1982, vol. 2, p. 85.
[36] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 272.
[37] FERREIRA, António – Op. cit., p. 80 e p. 86.
[38] MIRANDA, Sá de – Op. cit., p. 164.
[39] Cf. PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *A Elegia III de Camões*. In *Península: revista de estudos ibéricos*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Instituto de Estudos Ibéricos, N.º 1 (2004), pp. 107-112.

outeiro erguido, e ali me assento,/ (...) dali estendo os olhos saudosos/ à parte aonde tenho o pensamento"[40]. A saudade é não só um sentimento que se adequa à meditação solitária, cara à elegia, como um sentimento elegíaco especificamente português[41], e a sua confissão encontra um ouvinte privilegiado na natureza: "não podendo encobrir o sentimento,/ aos montes e às águas se queixava/ de seu escuro e triste nacimento"[42]. Mas é porventura na Elegia II que encontraremos a elaboração mais complexa do tema do exílio, pois se trata aí, mais do que de desterro físico – "estando o Autor em Ceuta", como se lê na dedicatória – de um Camões desterrado da própria vida, presa do "mal do próprio ser", como lemos no terceiro terceto, isto é, sofrendo o exílio de si mesmo (*em si* mesmo), suportando a "perda do bem de estar presente"[43]. Anuncia-se nesta elegia o "mal de vivre", esse mal-estar indefinido e ininteligível que os românticos glosariam até à exaustão: "que não sei determinar-me,/ por mais determinado que me veja". Tal degradação identitária de um eu que já não se reconhece como eu, também a encontraremos em elegias de poetas pós-camonianos da transição do séc. XVI para o séc. XVII (ou de alvores deste último) e que são continuadores quer dos temas quer das estratégias discursivas da poesia quinhentista. É o caso do primeiro editor das *Rhythmas* de Camões, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, na sua conhecida "Elegia penitencial" ("que a mim mesmo me busco, e não me vejo"[44]), ou de outro Rodrigues Lobo, mais famoso, quer pela sua trilogia pastoril quer pela *Corte na aldeia*, numa elegia inserida na terceira e última parte dessa trilogia, *O desenganado* (1614):

> Se neste cego e doce laberinto
> nem as razões acerto concertadas
> e em meu próprio mal venho e consinto,
>
> é porque me perdi [...][45]

Diga-se que o sujeito enquanto "deserto" ou "labirinto" onde anda perdido de si mesmo será convocado em muita poesia barroca. Por exemplo, no "ando perdido em mim como em deserto", verso final de um soneto (que segundo Hernâni Cidade era das

---

[40] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 241.
[41] "A saudade/ argumento será desta Elegia", escreve Diogo Bernardes na carta "A Dom Manuel Coutinho, estando na sua quinta da Torre do Bispo" (BERNARDES, Diogo – Op. cit., vol. 2, p. 277).
[42] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 240.
[43] Idem, p. 238.
[44] SOROPITA, Francisco Rodrigues Lobo – *Obra poética e em prosa*. Ed. Maria Luísa Linhares de Deus. Porto, Campo das Letras, 2007, p. 105.
[45] LOBO, Francisco Rodrigues – *O desenganado*. Ed. Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Vega, 2007, p. 111.

composições que Pessoa mais admirava) atribuído, na *Fénix Renascida* (t.1), a António Barbosa Bacelar, achando-se tal dilema inscrito de forma lapidar nos dois primeiros versos do soneto de Frei Agostinho da Cruz "perdi-me dentro de mim, como em deserto,/ Minha alma está metida em labirinto"[46], os quais prefiguram a "Dispersão" de Mário de Sá-Carneiro.

Irrealizável ou inconstante, o amor é fonte constante de enganos, é simultaneamente "enganador" e "enganoso", entre outros adjectivos ("falso", "mentiroso", "perjuro", "inconstante", etc.) com os quais Francisco Rodrigues Lobo o qualifica num único terceto de uma das suas elegias[47]. Boa parte das elegias quinhentistas versam, por isso, o desengano amoroso. É o caso de Diogo Bernardes na sua Elegia V: "Não porque d'algum bem tenha esperança/ Vos escrevo, senhora, em tal estado/ Que pera bem não pode haver mudança./ Mas porque já de vós desenganado/ Tomo por meu alívio escrever dores,/ Que tanto de chorar me tem cansado"[48]. Se na elegia erótica latina se vertiam os caprichos do amor, os seus golpes de teatro, os encontros e desencontros, na elegia amorosa quinhentista impera a desesperança e a incapacidade do amador realizar esse estado afectivo, salvo, como na fórmula camoniana, transformando-se na coisa amada. Mas a mudança amorosa muda sempre para pior, quer dizer, a mudança do estado de espírito da amada, o evoluir da sua disposição sentimental, fatalmente dita, para o sujeito da elegia, a perda do amor, o fim da relação, a despedida, o "apartamento". De tal forma inapreensível até mesmo as desilusões do amor, os seus desenganos, enganam: "Já não há que temer, nem qu'esperar,/ S'Amor novos enganos não inventa,/ Pera seus desenganos enganar"[49]. A elegia quinhentista é fértil neste jogo antitético entre enganos e desenganos, na permanente contenda entre o ambicionado e o realizável, dialéctica que encaminha o sujeito, não raro, para a ruptura ontológica, para o "morro entre contrários dividido" de

[46] CRUZ, Frei Agostinho da – *Poemas portugueses: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI*, op. cit., p. 493. Soneto esse que, com boa probabilidade, é glosa de um outro do poeta brasileiro Martim de Crasto [Castro] do Rio (cf. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar - *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Atlântida, 1971, pp. 56-57).
[47] LOBO, Francisco Rodrigues – *O desenganado*, op. cit., p. 111.
[48] BERNARDES, Diogo – Op. cit., vol.1, p. 145.
[49] BERNARDES, Diogo – Op. cit., vol. 1, p. 146. Outro exemplo do "desengano enganador" pode-se achar num soneto de Francisco Rodrigues Lobo: "Quanto há que sigo e vejo desenganos/ e me torno a enganar desenganado!" (LOBO, Francisco Rodrigues – *O desenganado*, op. cit., p. 135).

Garcilaso de La Vega na sua elegia "A Boscán"[50], formulação de que Fernão Rodrigues Lobo Soropita nos dará uma variante:

> Se amor me quer deixar, eu não o deixo;
> Nestas contradições vivo morrendo,
> Aumentando meu mal com meu desejo. [51]

O amor surge, na elegia amorosa, não só enquanto bem perdido, ou enquanto "bem que não se alcança", mas como um bem que existe para não ser alcançado, ele é, nas palavras de António José Saraiva, "o próprio impossível"[52], quer dizer, uma perfeição que contrasta em absoluto com a imperfeição do mundo temporal. Eivado de platonismo, desprende-se do plano terreno e mundano e assimila-se a uma ideia pura, confundida com o estatuto divino da amada que morre, libertando-se do cadeado da transitoriedade e da impureza da carne e indo ocupar a residência celestial que sempre lhe estivera destinada: "de entre as escuras trevas a tiraram,/ E entre claras estrelas a puseram", dirá Francisco Rodrigues Lobo, apelando à amada cuja "alma fermosa, bela e pura" foi acolhida no céu, para que ouça "a rouca voz desta elegia"[53]. Em tal contexto, o amor só pode ser "vocação de infortúnio"[54], possibilidade somente enquanto amor sonhado. Ou enquanto morte, lugar, como esta, de transe e agonia, de ruptura com o plano da realidade. Se antes do séc. XVI, segundo Philippe Ariès, os assuntos macabros "não apresentavam nenhum traço de erotismo", já "a partir do séc. XVI, e mesmo no final do séc. XV, vemos os temas da morte carregar-se de um sentido erótico" com a entrada em cena de representações e motivos que associam a morte ao amor, Thanatos a Eros[55]. Não encontramos verdadeiramente essa nova concepção na nossa elegia quinhentista, não obstante a convergência em Bernardim de um êxtase místico comum ao amor e à morte assinalado por António José Saraiva. E mesmo no período barroco são muito raros os poemas que dela relevam, com a excepção de alguma poesia em que o êxtase divino, a união mística com Deus (de que o paradigma é Santa Teresa

---

[50] VEGA, Garcilaso de la - *Antologia poética*. Sel., trad., prólogo e notas de José Bento. Lisboa, Assírio & Alvim, 1986 (Amadis; 1), p.133.
[51] SOROPITA, Francisco Rodrigues Lobo – Op. cit., p. 108.
[52] SARAIVA, António José – *Poesia e Drama: estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*. Lisboa, Gradiva, D. L. 1996, p.107.
[53] LOBO, Francisco Rodrigues – *O desenganado*, op. cit., p. 138.
[54] Cf. RIBEIRO, Cristina Almeida – *A vocação do infortúnio: Lereno, entre sonho e desengano*. Românica: revista de literatura. Lisboa, Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras, N°1/2 (1992/1993) pp.37-47.
[55] ARIÈS, Philippe – Op. cit., p.43.

D'Ávila), corresponde a um arrebatamento do corpo no qual participam, amplificados, todos os sentidos. Bem ao contrário de França, onde Ronsard, nos seus sonetos e elegias "sur la mort de Marie" (1578), convoca todos os fantasmas eróticos associados à morte que marcariam depois a poesia seiscentista. Os primeiros versos, com epígrafe do Propércio da Elegia "ad Cynthiam" ("Trajicit et fati littora magnus amor": Um grande amor avança até ao rio fatal), são ilustrativos:

> Je songeois sous l'obscur de la nuict endormie,
> Qu'un sepulchre entre-ouvert s'apparoissoit à moy:
> La Mort gisoit dedans toute palle d'effroy,
> Dessus estoit escrit Le tombeau de Marie[56].

E na sua "élégie" que começa pelos versos "Le jour que la beauté du monde la plus belle/ Laissa dans le cercueil sa despouille mortelle"[57], o desejo de união na morte aparece, através de um esvaimento vital subterrâneo, claramente associado à fecundação: "Puis Amour que je sens par mes veines s'espandre,/ Passe dessous la terre, & r'attize la cendre/ Qui froid languissoit dessous vostre tombeau"[58].

De acordo com Georges Le Gentil, o facto de no século XVI a elegia ter "mudado de carácter", adaptando-se "aos mais diversos assuntos, não apenas ao elogio fúnebre" mas mesmo "a discussões literárias, como Sá de Miranda e António Ferreira no-lo atestam" permitia a Camões "encontrar-se à vontade num género de limites traçados com menos rigor e é aí, assim como nas canções, que ele se abre mais"[59]. Dir-se-ia que a elegia recupera, em quinhentos, a flexibilidade e a amplitude temática que tinham estado na sua origem, na Grécia arcaica, e que em grande medida explicavam o seu sucesso. E, tal como acontecera com Arquíloco ou Simónides, a elegia reconfigura-se como veículo poético por excelência para a expressão da subjectividade mais íntima quando esta se encontra sobre o efeito da perda: de um ente querido, colhido pela morte, do amor, da pátria, da natureza. Ao mesmo tempo, assiste-se a uma recuperação do quadro bucólico e campestre, a um renascimento da elegia pastoral, confundindo-se amiúde com o idílio ("inventado" por Teócrito) ou com a écloga. Notoriamente em França, com *Les Amours* (1552) de Ronsard, ou com *Les Regrets* (1558), de Joachim du

---

[56] RONSARD, Pierre de – *Les Amours*. Chronologie, introduction, notes et glossaire par Marc Bensimon et James L. Martin. Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 283.
[57] Idem, p.244.
[58] Idem, p. 246.
[59] LE GENTIL, Georges – Op. cit., p. 139.

Bellay. Na elegia "A ti, Senhor, a quem as sacras musas", que Álvaro da Costa Pimpão reproduz em apêndice à sua edição das *Rimas* de Camões, estamos em plena Arcádia, e o conhecimento, por parte do autor, dos poetas elegíacos latinos, vem expresso no próprio texto: "Mas vós, castas irmãs, que noute e dia/ cantais em versos Élegos o choro,/ com o cândido Cisne em companhia"[60].

Topos muito comum na elegia pastoral de quinhentos será o da *aetas aurea*, idade antiga onde "torna" a alma, "aqui vinda nesta nossa idade de ferro", da esposa de Sá de Miranda[61], e que Hölderlin, em "tempos de indigência", e de crise da aura, elegerá como a idade irremediavelmente perdida nas suas *Elegias*. Interiorizada a perda dessa *aetas aurea* tutelada por deuses e génios benfazejos que, tendo batido em retirada, deixaram órfãos os homens, e infelizes, procurar-se-á o sucedâneo possível na *aurea mediocritas*, ouro sem brilho, cadavérico, mas próximo do espaço que fora outrora o dos deuses, e logo da sintonia primordial que estes arbitraram entre a humanidade e a natureza. A "áurea mediania", ou "mediocridade dourada", será um *topos* de enorme fortuna na elegia do renascimento em diante. O recolhimento no campo e a entrega a um modo de existência simples e honesto no seio da natureza (idílico é certo, pois sublima o quotidiano agrícola e contempla sempre generosos tempos de ócio), convirá ao indivíduo sob o efeito de uma grande perda, e presa de uma grande dor, ou apenas a uma subjectividade dilacerada e desiludida com a vida mundana, em suma, desenganado quanto aos bens terrenos. Na sua Elegia I, Camões faz contrastar com aqueles que se lançam na demanda de riquezas e de glória, e se afadigam nos trabalhos da guerra e dos negócios, o sossego e contentamento dos "lavradores bem-aventurados" que "não vêem o mar irado, a noite escura,/ por ir buscar a pedra do Oriente;/ não temem o furor da guerra dura"[62]. Às atribulações do soldado, à vida trabalhosa, opõe a boa dita daquele "que alcançou/ poder viver na doce companhia/ das mansas ovelhinhas que criou"[63]. O mesmo sucede em muitas elegias de Francisco Rodrigues Lobo, que podemos encarar, por vezes, como verdadeiros elogios da vida campesina por oposição ao "trato da corte perigosa" e aos afazeres da cidade, que aparece investida de um sentido negativo: "Enquanto na cidade populosa/ não cessa a confusão de humana gente/ onde reina a mentira poderosa;// (...) Contente viverei na minha choça/ sem

[60] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 386.
[61] MIRANDA, Sá de – Op. cit., p. 451.
[62] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 236.
[63] Idem, p. 237.

querer dar à vida e ao temor/ os bens de que a fortuna desapossa”[64]. Assim logrará o sujeito viver “livre de enganos da cidade” na natureza que “não esconde outro mal nem outro enleio”[65].

Mas a Natureza não se limita a providenciar segurança, abrigo, *profugium*, ela cumpre ainda o papel de ouvinte e confidente, como já vimos a propósito da Elegia III de Camões. Podemos dizer que a natureza é simpática (amena, deleitosa) e empática, pois faz eco das mágoas do sujeito, com as quais se solidariza. Em Camões, “as namoradas sombras, revolvendo/ memórias do passado, me ouvirão;/ e com seu choro o rio irá crescendo”[66]; em Rodrigues Lobo: “agora que se cala o surdo vento/ e o rio enternecido com meu pranto/ detém seu vagaroso movimento”[67]. Se na elegia de matriz quinhentista a perda, o luto e o desengano do sujeito merecem toda a simpatia da Natureza, que se veste de cores lutuosas, e cadencia os seus ritmos de acordo com a partitura íntima do queixoso, também se começa a delinear uma situação diversa: a Natureza vai deixando de ser solidária e passa a ser indiferente. Consciente dessa indiferença, o ser humano, que percepciona a própria finitude, que sabe que a cada dia se extingue um pouco mais, vítima do tempo destruidor, começará a contrastar a sua finitude com a infinitude da Natureza. Esta indiferença da Natureza à sorte dos homens resultará, para estes, num desengano cruel, pois ao passo que a Natureza se renova ciclicamente, o ser humano aproxima-se, a cada novo ciclo, cada vez mais da morte (e tudo o mais renova, isto é sem cura”, podíamos ler no célebre soneto de Sá de Miranda “O sol é grande, caem co’a calma as aves”[68]). O mesmo Rodrigues Lobo que, na elegia de *A Primavera* (1601), falava do rio fazendo-se mais vagaroso, enternecido com o pranto do sujeito, dirigir-se-á ao Tejo para lhe dizer: “Mas lá virá a fresca primavera!/ Tu tornarás a ser quem eras de antes,/ eu não sei se serei quem de antes era”[69]. A solidariedade foi quebrada, o homem reconhecer-se-á em trânsito na intransitividade da Natureza.

Vimos, a propósito dos poetas gregos, de Ovídio, ou de Diogo Brandão, como a elegia, cumprindo a sua função de meditação sobre a finitude do homem, do vivente, e das coisas em geral, teve (e tem) na acção niveladora da morte um dos seus *topos*

---

[64] LOBO, Francisco Rodrigues – *A primavera*. Ed. Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Veja, 2003, pp. 77-78.
[65] Idem, p. 80.
[66] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 240 (Elegia II).
[67] LOBO, Francisco Rodrigues – *A primavera*, op. cit., p. 149.
[68] MIRANDA, Sá de – Op. cit., p. 81.
[69] Num soneto revelado no tomo primeiro da *Fénix Renascida* (apud *Poemas portugueses*, op. cit.,p. 533).

preferenciais. A morte surge assim como "lei geral"[70] que se aplica a "grandes" e a "pequenos", a ricos e pobres, a reis e plebeus, abolindo todas as diferenças: "iguais nos há-de achar a sepultura"[71].

No século XVI, como ao longo de toda a Idade Média, muitos poetas que versavam temas profanos cultivaram, em simultâneo, a elegia religiosa. Nesta, o *éthos* cristão traduz-se pela consciência da queda, do pecado e da vida enquanto trânsito, curto, para a verdadeira vida a que somente a morte (piedosa e arrependida) daria acesso e participação no divino. O sentimento de perda surge na elegia religiosa de matriz cristã ligado ao estigma do pecado original, e corresponde, portanto, à perda do paraíso e à longa e dolorosa caminhada no "triste exílio" terreal iniciada com a expulsão de Adão e Eva, exílio a que só a morte pode pôr fim, permitindo o regresso à pátria celestial. Mas a perda na elegia religiosa é sobretudo a ausência do divino no plano terreno, Sião interdita a Babel, e a perda de Deus sentida como dilacerante na esfera individual – António José Saraiva falaria mesmo, a propósito de Camões, de uma "saudade do Céu"[72] – uma vez que o homem é, enquanto pecador, o único culpado por esse afastamento. A mais grave expressão da perda na elegia religiosa é aquela que decorre da morte espiritual, que Erasmo dizia ser "mil vezes mais temível que a morte corporal"[73]. Mais "definitiva", a morte espiritual invalida a transição para a vida eterna que só a morte corporal permite, ou, no verso de Camões, "que com tão justa morte se merece"[74]. Na "Elegia na morte de Diogo de Betancor", de António Ferreira, a morte surge como um caminho para fora do "duro deserto e cárcer cego"[75], um voo rumo a um destino mais ditoso, tendo por meta "a verdadeira morada", que não se encontra na terra, onde "habitamos numa casa de lama"[76], mas nos céus, "na eterna vida, na luz sempre clara", concepção resumida no terceto de Ferreira:

> Mas não se dirá nunca que perdidas
> Foram no mundo tuas breves horas,
> Antes em melhor vida convertidas.

[70] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 250 (Elegia VI).
[71] LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*, op. cit., p. 77.
[72] SARAIVA, António José – Op. cit., p. 118.
[73] ÉRASME – Op. cit., p. 872.
[74] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 249 (Elegia VI).
[75] FERREIRA, António – Op. cit., p. 86.
[76] ÉRASME – Op. cit., p. 884.

Nos sonetos elegíacos de António Ferreira por ocasião da morte de sua mulher, surpreendemos o tema cristão da vida como aquela "pregione oscura" de Petrarca (cujo ascendente na poesia de Ferreira é notório), onde já nos detivemos:

> Deixou a prisão triste, em que cá estava.
> Eu fiquei cego e só, co passo incerto.
> Perdido peregrino no deserto,
> A que faltou a guia que o levava[77].

Essa "pregione oscura", traduzida à letra noutro soneto do autor dos *Poemas lusitanos*, é não só a vida como, acima de tudo, o próprio corpo, torpe residência de carne[78], "despojo triste, corpo mal nascido,/ escura prisão minha e peso grave", da qual a alma se liberta no instante da morte, "batendo as asas, como ligeira ave"[79]. Mas a elegia religiosa poderá revestir-se, como na Elegia V de Camões, de um cunho estritamente cristão, isto é, litúrgico, assumindo a forma de uma meditação sobre o martírio de Cristo, e, logo, sobre uma morte colectiva (e sofrida em nome da colectividade) consubstanciada numa morte individual. Nesse sentido, a elegia religiosa aproxima-me da própria Eucaristia, memorial da morte de Cristo. Esta morte, na Elegia V, faz da tristeza uma qualidade intrínseca à própria Natureza, profundamente gravada em todos os seus acidentes e fenómenos: "Não vês que a grande máquina inquieta/ do mundo se desfaz toda em tristeza,/ e não por natural causa secreta?// Não vês como se perde a natureza?/ O ar se turba? O mar, batendo, geme,/ desfazendo das pedras a dureza?"[80]. Trata-se de uma elegia de exaltação moral à luz dos valores cristãos, da imagem e exemplo do Cristo crucificado e redentor, "Cavaleiro sublimado", a "Causa das causas" que "revestida/ foi desta nossa carne miseranda"[81] para salvar os homens do "cativeiro eterno" que o sujeito poético da elegia, individualmente, enquanto pecador, diz merecer. Carne que, em António Ferreira, faz da vida humana gaiola ou "dura" prisão da alma, faz do ser humano "animal humano"[82]. Mas também torna o invólucro

---

[77] FERREIRA, António – Op. cit., p. 81.
[78] A "gaiola obscura e odiosa", em Erasmo (op. cit., p. 858). Na *Epístola de Paulo aos Romanos* (VII, 24): "Que homem miserável sou eu! Quem me há-de libertar deste corpo que pertence à morte?" (*Nova Bíblia dos Capuchinhos*, op. cit., p. 1847). Mas já em Platão "a antiga tradição" de cunho pitagórico que se exercitava na purificação da alma visava deixá-la "isolada e por si, livre do corpo como de uma prisão" (*Fédon*, op. cit., p. 54, 67d).
[79] FERREIRA, António – Op. cit., p. 93.
[80] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 245.
[81] Idem, p.244.
[82] Idem, p. 245.

corporal insignificante quando comparado com a substância espiritual (e potencialmente imortal) que o anima, algo que Camões, na Elegia VI, apresenta como consolação para a morte de Dom Miguel de Meneses, "que morreu na Índia" e cujo corpo insepulto, "assi perdido,/ que do sepulcro nobre aqui carece/ será de aves ou feras consumido"; a consolação está em que "quem morreu/ por Deus, é só dos Anjos sepultado"[83].

Na nossa excursão pelas elegias dos primeiros trovadores, bem como pelas *Rimas* de Petrarca, encontrámos não só o tema da morte equiparada ao sono, a um "doce dormir", mas igualmente um tema que faz as vezes de seu negativo: o da vida como sonho, ou como um "sonhar acordado" – o "não sei se durmo ou velo" de Guilherme IX de Aquitânia –, que se compreende pelo desenraizamento do sujeito face a uma realidade volúvel e instável, que o bipolariza e o mergulha num dilema ontológico, e que Calderón de La Barca fixará para sempre no próprio título da sua obra mais famosa, *La vida es sueño* (1635). Mas antes de Calderón, Shakespeare, projectando o "sleep of death" para a posteridade no célebre monólogo do príncipe Hamlet, cria um híbrido de ambos os temas ao aproximar a morte não só do sono, mas do sonho: "to die, to sleep – / To sleep, perchance to dream" (III.1)[84]. Antes de Calderón de La Barca, e antes de Shakespeare, encontraremos, na mesma Elegia VI de Camões que acima citámos, um Dom Miguel de Meneses (transfigurado em emblema celestial) que acorda, na morte, desse estado indiferenciado algures entre sono e vigília a que a vida, de tão impenetrável e esquiva, por vezes mais se assemelha: "Mas tu, claro Miguel! que já acordado/ deste sonho tão breve, estás naquela/ torre do Céu, seguro e repousado"[85]. Tema que se compreende melhor levando em linha de conta a crença (cristã) de que a "verdadeira" vida, eterna e assimilada ao divino, só começa depois da morte, sendo a vida terrena, portanto, uma "mentira", uma espécie de estágio preparatório do qual se desperta do lado de lá (o celestial), depois de se ter adormecido (morrido) deste lado (o terreno). Em suma, e com Erasmo, na elegia religiosa "a meditação da morte, é a meditação da verdadeira vida"[86].

Pode-se dizer que é no século XVI que a elegia adquire a coloração e as tonalidades que, na poesia posterior, tantas vezes se confundirão com a própria definição de elegia: a tristeza, a melancolia vaga, a lamentação, o queixume, etc. Porém,

---

[83] Idem, p. 252.
[84] SHAKESPEARE, William – *Hamlet*. Edited by T. J. B. Spencer; with an introduction by Anne Barton. London, Penguin Books, 1996 (The New Penguin Shakespeare; 6), p. 124.
[85] CAMÕES, Luís de – Op. cit., p. 253.
[86] ÉRASME – Op. cit., p.858.

como teremos oportunidade de demonstrar, tais gamas do sentimento humano raramente serão um fim em si mesmo, mas, pelo contrário, prender-se-ão com o aspecto mais superficial da elegia. O seu papel será fornecer uma moldura, criar um cenário, adereçar um palco onde se exprime a perda, o luto e a consciência da finitude, que se saldam pelo desengano, num registo contemplativo, céptico e meditativo. Fundamental é perceber, com Jean-Michel Maulpoix, que no século XVI a elegia começa a definir-se verdadeiramente pelo seu conteúdo temático, e não por critério formais: uma sentimentalidade terna ou triste, o amor, o luto, a melancolia, o declínio – "vouée à un certain écletisme, elle demeure toute-fois accueillante à quantité de sujets"[87]. Escreve Maulpoix que, tendo embora Ronsard escrito toda uma recolha de elegias, foi na verdade "le souci d'imiter les Anciens" que ditou a escolha do género, e que "le véritable sentiment élégiaque s'exprime plutôt dans certains poèmes des *Amours*, par exemple dans les poèmes *sur la mort de Marie*", com que exemplificámos a união de Eros e Thanatos[88]. Acrescenta o especialista, ao referir-se a Joachim du Bellay como o mais notório representante da elegia do renascimento francês, que, "encore, *Les Regrets* ne sont-il pas à proprement parler des 'élégies'. Sur le plan formel, se sont des sonnets. Pourtant, on y observe à l'évidence une tristesse élégiaque"[89]. O mesmo raciocínio se aplicará à poesia elegíaca posterior. As elegias de Bocage, por exemplo, serão elegias de assunto puramente trenético e circunstancial, e será nos seus sonetos que encontraremos o "sentimento elegíaco". E, em pleno século XX, pouco mais que a brevidade distinguirá, em Rilke, as *Elegias de Duíno* de *Os Sonetos de Orfeu*.

É também na poesia de quinhentos que se começa a fixar o campo lexical da elegia. Não só uma série de sintagmas e escolhas lexicais recorrentes nas elegias quinhentistas comparecem ainda hoje, como seriam convocados ao longo dos séculos XVII a XIX, por vezes de forma obsessiva, aproximando-se perigosamente do mero exercício de estilo. Os exemplos abundam. Nos poetas quinhentistas que abordámos podemos encontrar expressões ou termos como, entre tantos possíveis: "triste estado", "noite escura", "sono eterno", "bosques sombrios", "duro deserto e cárcere cego", "triste sombra mortal e vã figura", "verde e solitária espessura", "negro e escuro manto", "áspero degredo", "triste morte que virá", "vida trabalhosa", "contínua saudade", "trémula voz", "ar escuro". Abundam adjectivos tais como "triste",

[87] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., p. 196.
[88] Idem, p. 197.
[89] Ibidem.

“sombrio”, “escuro”, “vão”, “duro”, “solitário”, “negro”, “magoado”, ou predicados como “perder”, “enganar”, “desterrar”, “apartar”, “imaginar”, “queixar”, “contemplar”, “desenganar”, “mudar”, “passar”, “esperar”.

3. A elegia portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

O século dezassete é o século por excelência do macabro e da *libido moriendi*, da confusão entre desejo e morte, entre Eros e Thanatos, o século da morte erótica e transgressora que vem exorcizar e contornar a impossibilidade (carnal) do amor, unir, no derradeiro transe do ser para o não-ser – ou, na poesia mística, do ser para o ser divino – os amantes separados. Será também, na Península Ibérica, um século obcecado pela voragem do tempo – que tudo traga e arruína –, pelo espectáculo e pompa da morte (experienciada como um grande cerimonial), pela brevidade da vida, e pelo conceito de desengano. Francisco Quevedo, porventura o expoente máximo da poesia peninsular seiscentista, dá-nos, na simples rubrica que introduz o soneto "Vês tu este gigante corpulento?"[90], o significado mesmo do conceito estóico de desengano: "Desenganado da aparência exterior com o exame interior e verdadeiro", apontando, através do exame interior, para uma das características mais importantes da elegia, a saber, o do reconhecimento ou descoberta da identidade. Sobre Quevedo diz-nos Blüher que nele o desengano não visa tanto a "tranquilidade da alma" quanto o afastar das ilusões e das aparências através do conhecimento da errada valoração (ou avaliação) que fazemos das coisas, de entre as quais a mais erradamente avaliada (desvalorizada) é talvez a morte[91]. O que confere à poesia elegíaca de Quevedo, segundo o estudioso, um certo ónus revolucionário. Certo é que basta atentar nas rubricas que introduzem um grande número de poemas de Quevedo para nos depararmos com conceitos e temas elegíacos que temos vindo a estudar, em especial naqueles sonetos que, de acordo com José Bento, seu tradutor, José Manuel Blecua (responsável pela edição de referência da obra poética completa do grande poeta espanhol) isolou como "metafísicos". Segundo José Bento, tais poemas versam os topos da *vita brevis*, do *tempus fugit*, do *carpe diem* ou do desengano, e "têm como fulcro dominante a morte", a morte "vencedora de tudo menos do amor que o poeta vive e que continuará para além do seu próprio fim", a morte como "severo aviso de que todas as riquezas e honrarias são passageiras e vãs", ou como "ensinamento da suprema serenidade para enfrentar o que, afinal, é lei da condição humana e não castigo"[92]. Já estudámos estes temas a propósito dos nossos poetas

[90] QUEVEDO, Francisco – Op. cit., p. 93.
[91] Cf. BLÜHER, Karl Alfred – Op. cit., p. 441.
[92] Cf. QUEVEDO, Francisco – Op. cit., p.22.

quinhentistas, numa abordagem permeada pela filosofia estóica (tal como apropriada pelos teólogos cristãos). Curiosamente, é aos poetas ingleses do século XVII que estamos habituados a ver aplicado o epíteto de metafísicos, ao ponto de os designarmos genericamente, e apesar das muitas diferenças entre si, como "metaphysical poets". Estes poetas mostraram uma grande inclinação pela elegia (e pelo epitáfio, e por outros tipos de poesia trenética). O maior deles, John Donne, é sobretudo conhecido pelas suas *Elegies*, publicadas, juntamente com a restante produção poética, a título póstumo em 1633. Fazendo jus ao seu século, os "poetas metafísicos" ingleses convocaram com inexcedível engenho ("wit") os fantasmas de Eros e Thanatos, ao mesmo tempo que colhiam duras lições de mortalidade e desengano. Se Donne escreveu algumas memoráveis "funeral elegies", irá, noutras, porventura as mais célebres, ressuscitar a elegia erótica romana, resgatando a elegia amorosa à sublimação platónica e devolvendo-a ao domínio do mundano e do profano.

Dissemos atrás que a dinâmica própria do desengano leva o sujeito da ignorância à sabedoria, e que esse movimento acompanha, como é compreensível, a progressão das idades do homem, isto é, o caminho desde a inocência da juventude à experiência da maturidade e da velhice. John Donne tratará esta progressão dialéctica no âmbito do desengano amoroso, ao mesmo tempo que introduz um notável elemento satírico, quer apontado ao próprio relacionamento afectivo, quer aos lugares comuns e convenções poéticas da poesia da época: "odeio extremos", dirá no século de todos os extremos[93]. Com plena consciência da finitude e precariedade de todas as coisas, a começar pelo amor e pela beleza, Donne escreve, em "The Autumnal", que "Se as coisas são transitórias, e cedo se corrompem,/ A *Idade* será mais amável nos seus últimos dias", ou, no início da elegia, diz da bem amada: "Foram-lhes os primeiros anos a *Idade de Ouro*? É verdade,/ mas ela agora é *ouro* bem martelado e sempre novo"[94]. A passagem da primavera do amor ao seu outono é, portanto, uma passagem da inexperiência à experiência, da ignorância amorosa à sabedoria amorosa, a uma idade "que levamos cinquenta anos a conquistar"[95]. O final da elegia fala-nos do "movimento natural" do amor, que vai da descoberta à concretização, da curva ascendente à curva descendente,

[93] DONNE, John – *Elegias amorosas*. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997 (Gato Maltês; 32), p. 51.
[94] Idem, p. 49.
[95] Idem, p. 51.

com a fatal despedida em fundo, sendo que a morte, enquanto meta final, será sempre também uma partida, e ainda uma espécie de regresso:

> Odeio extremos; porém antes preferia ficar
> Com *Tumbas* do que *Berços*, para passar um dia.
> Dado que tal é o movimento natural do amor, possa ainda
> O meu amor abrandar, e viajar monte abaixo
> Nunca a suspirar atrás de belezas em crescimento. Assim,
> Irei definhando no fluxo dos que se dirigem para casa.[96]

Donne foi não só um poeta singular, como um poeta inovador. Nas suas elegias vamos deparar-nos com alguns temas novos (ou que reelaboram temas da herança clássica). O da morte em vida, por exemplo, originada por um profundo desgosto ou perda, fazendo convergir, num simples epigrama de dois versos – em que fala Níobe – a gestação e a esterilidade, o útero e o túmulo, operando uma radical intersecção entre a vida e a morte:

> By children's birth, and death, I am become
> So dry, that I am now made mine own tomb.[97]

Esta intimidade entre a casa inicial e a casa final, esta redução da existência humana a dois pontos fundamentais, a um ponto de partida e a um ponto de chegada que mutuamente se implicam e determinam, definindo as duas marcas extremas na régua da duração da vida humana assim entendida como viagem para a morte, itinerário não atalhável, sem percursos alternativos, é um traço da elegia barroca, amiúde figurado através de dois símbolos, o berço e o túmulo. D. Francisco Manuel de Melo intitula um poema escrito em castelhano com uma citação do Livro de Job: "De utero translatus ad tumulum (Job, 10)". Aí lemos que "ningun punto hallarás que te divida/ del vientre maternal la cova escura", e que as duas "clausulas notas" da vida respondem pelos nomes de "cuna" e "sepultura". O espírito lúcido e advertido desenganar-se-á, pois se

---

[96] Ibidem.

[97] DONNE, John – *Selected poetry*. Edited with an introduction and notes by John Carrey. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 58. Outros "poetas metafísicos" ingleses para além de John Donne contribuíram para renovar e refrescar a poesia elegíaca, fazendo do género um dos momentos altos da poesia europeia do século XVII, entre os quais se podem contar Thomas Carew, George Herbert, Andrew Marvell ou John Hall. A poesia barroca caracterizou-se pelo engenho, pela metáfora intrincada e original, deslocadora e violentadora da linguagem. Em "My midnight meditation", Henry King, meditando sobre a vaidade humana, faz corresponder o bater do pulso ao bater dos sinos que dobram pelos finados, metáfora não só da própria mortalidade do sujeito poético como de toda a humanidade, em jeito de admoestação (*The metaphysical poets*. Selected and edited by Helen Gardner. London, Penguin Books, 1985, p. 114).

“muerte y natal es muerte todo,/ confundate el saber que todo es uno,/ no te engañen los nombres diferentes”[98]. Num dos inumeráveis sonetos escritos no período barroco “à fragilidade da vida humana”, Francisco de Vasconcelos Coutinho falará do “berço trocado em tumba desde a infância”[99]. E já em pleno século XVIII, Francisco de Pina e Melo escreverá um soneto “a um berço com o feitio de uma tumba”, onde se reitera a ideia de que a vida é uma mera passagem para a morte, de que nascemos para morrer: “Porque, se tão depressa passa a vida,/ quem pode duvidar que um próprio leito/ pode vir a ser berço e mais ser tumba?”[100].

Nos séculos XVII e XVIII a morte suscita nos vivos um inapelável fascínio, e estes irão evocá-la com realismo, detendo-se no estrago físico, na beleza destruída, na ruína do corpo e nos seus restos. Não esqueçamos que o maneirismo e o barroco preferem o expressivo à mesurada beleza, a desordem à ordem, o excesso à justa medida, o irregular ao regular, e que a morte será figurada, nessa óptica, por via daquilo que tem de tumultuoso e perturbador. Recorre o motivo da caveira, figurante principal de incontáveis *vanitas* e entendida, em tempo de máscaras, como a máscara definitiva, a única que ninguém pode arrancar, aquela que já nada disfarça e nada pode esconder, esse “destroçado baixel da vida humana” do poema “A uma caveira”, de Frei António das Chagas. Numa canção de D. Tomás de Noronha que conheceu grande voga na época, “A uma mulher que sendo velha se enfeitava”, o sujeito poético dirige-se a uma dama que o tempo “pôs já no inverno frio”, tendo passado a primavera dos seus anos: “E assim, senhora, se te vejo em osso,/ com essa cara posta em tal pescoço,/ me pareces, tirada a cabeleira,/ em cima de um bordão uma caveira”[101], em nada saindo diminuída a lição de mortalidade e desengano pelo tom jocoso. O desmaio de uma dama ante a visão de uma caveira, num poema de António Serrão de Crasto que glosa os versos “já fui flor, já fui bonina,/ agora estou desta sorte;/ fui o retrato da vida,/ agora sou o da morte”[102], aparentando ser um episódio fútil, está na verdade ao serviço de uma estratégia muito usada na poesia seiscentista: partir da insignificância do mundano para chegar à significância do humano através de uma meditação sobre a precariedade da vida, sobre a ilusão da juventude e da beleza. O motivo da caveira (bem como, entre

---

[98] In *Poetas do período barroco*. Apresentação crítica e antologia de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Edições Duarte Reis, 2003, p. 173.
[99] Idem, p. 297.
[100] Idem, p. 320.
[101] Idem, p. 93.
[102] Idem, p. 144.

outros, o da rosa, símbolo por excelência do efémero) povoará de resto toda a poesia barroca europeia. No poema "Quando ele ofereceu a Filis um anel com uma caveira", do alemão Johann Christian Günther, lemos que o anel em causa, sinal de amor, "traz do futuro a imagem nossa" ou que "para te lembrar a vida há a caveira"[103].

O indivíduo olha-se no *speculum mortis*, no espelho da morte, e reconhece-se na imagem que lhe é devolvida, pois tal imagem reflecte o seu futuro. Tudo é efémero, tudo passa, tudo se converte em terra: "lembro-te agora só que és terra e lodo/ e em terra hás-de tornar-te deste modo", eis a crua lição de desengano que se pretende ensinar à "mulher que sendo velha se enfeitava", mas a quem faltava espelho para ver suas faltas[104]. A elegia seiscentista, tal como a dos séculos anteriores, terá sempre presente o *memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris*: em cinzas, ou em pó, e "em dia de cinza, sobre as palavras *quia pulvis es*", com D. Francisco Manuel de Melo, produzindo interrogações na senda do tópico clássico do *ubi sunt?*:

> Que é do gosto? que é do ócio? que é da idade?
> Que é do vigor constante e amor jucundo?
>
> Que é da velhice? que é da mocidade?
> Tragou-me a vida inteira o mar profundo!
> Ora quem diz sou pó fala verdade.[105]

O fascínio pelos despojos mortais enquanto *memento* levará inclusive a que se empreguem as cinzas de forma mais pragmática: "Mandou Fábio fazer um relógio das cinzas da sua Dama", assim introduz Francisco de Pina e Melo um soneto seu. O artefacto por excelência de medição do tempo converte-se, com seu "passo triste" e "fatal medida/ que abala a cinza em pronto movimento", em memorial, e, por obra de virtuosismo metafórico, a sua cadência, o seu curso, faz o sujeito cuidar "que é este impulso algum alento/ que os princípios dispõe de nova vida"[106].

O contraste entre a natureza que renasce a cada novo ano e o carácter passageiro do homem, que nunca se renova, mas apenas caminha para o seu fim inevitável, exprime-se em muita da poesia deste período. Encontramo-lo fixado lapidarmente num soneto de António Serrão de Crasto. O sujeito elege como interlocutor uma ameixieira

---

[103] *O cardo e a rosa: poesia do barroco alemão*. Sel., trad. e pref. de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 37.
[104] *Poetas do Período Barroco*, op. cit., p. 92.
[105] Idem, p. 171.
[106] Idem, p.321.

que já viu "onze vezes de folhas revestida,/ onze vezes de frutos adornada,/onze vezes de frutos carregada" e outras tantas viu também "despida,/ de folhas, flores, frutos despojada"; tal como a árvore, também o sujeito já a si se viu "revestido,/ de folhas, flores, frutos adornado", encontrando-se presentemente de tudo "tão despojado"; a diferença entre ambos, entre árvore (natureza) e homem, é, porém, enorme e angustiante:

> Mas tu virás a ter o que hás perdido,
> E eu não terei jamais o antigo estado.[107]

Na elegia religiosa de Frei António das Chagas intitulada "Elegia que fez o venerável P.e. Fr. António das Chagas no primeiro ano do seu noviciado"[108], se podemos detectar um grande número de *topos* e *loci* elegíacos já abordados, a gama lexical e as imagens empregues caracterizam-se por um recurso frequente ao macabro e ao tétrico não detectáveis na poesia elegíaca dos poetas renascentistas. Nessa elegia, a clausura monástica onde o sujeito experimenta um "sagrado horror" metaforiza-se em túmulo vivo. O sujeito sepulta-se em vida, tomando por hábito a mortalha, "como gusano que trabalha/ por se esconder no túmulo tecido". Morrendo para o mundo, ele rouba "um triunfo à temporal batalha", pois cumpre o desejo de fuga à azáfama e ao bulício da sociedade humana, onde tudo é fumo e vento, quimera e vaidade, onde o "ouro humano" se pesa com quem pesa "fezes". O seu transe místico, a sua união com Deus, equivale a um transe mortal, com laivos de sensualidade, e dessa morte em vida resulta um novo indivíduo para o qual a vida passada mais se assemelha a um sonho: "Passo tão outro, ó Fábio, do que hei sido,/ que ou o que sou mil vezes desconheço,/ Ou quase sempre do que fui duvido". Apesar do seu retiro, o sujeito não cessa de desenganar-se quanto à brevidade da vida e à veloz corrida do tempo: "Aquilo que está sendo vai passando,/ e hoje não é o mesmo que ontem era" e "é só meta da vida a sepultura"[109].

Os excessos fúnebres e o grau de convencionalismo a que chegariam inúmeros cultores da elegia não passam despercebidos, pois Boileau, que se esforçou por teorizá-la no Canto II da sua *Arte poética*, aparecida em 1674, atribui-lhe, entre outros, o predicado de saber "gemer sobre um caixão":

---

[107] Idem, p. 155.
[108] Idem, pp. 243-246.
[109] Idem, p. 246.

D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace,
La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
Elle peint des amants la joie et la tristesse;
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse.
Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux.[110]

Vemos, neste versos de Boileau, a elegia associada a elementos fúnebres e lamentosos: ela é "queixosa" e veste de luto. Mas, obrigado que estava ao respeito pelos modelos clássicos, certamente leitor de Catulo ou Propércio, e ciente da cornucópia de assuntos versados pela tradição elegíaca, Boileau abstém-se, pese embora o pendor fortemente normativo do seu século, de lhe fixar um sistema estrófico ou um metro, preferindo defini-la pelo conteúdo. Ilustra-nos a elegia como a poesia mais adequada à expressão das gradações e caprichos do amor, capaz de pintar "dos amantes a alegria e a tristeza", as investidas do "amador" junto da amada, que este ora bajula ora ameaça, ora irrita ora amansa (verbos que nada descrevem de passivo ou dolente…). De tal modo que o achar-se o poeta enamorado é, para Boileau, condição *sine qua non* para que possa verter o amor na elegia: "Il faut que le coeur seul parle dans l'élégie"[111], conclui, tendo em mente a herança da elegia latina, nomeadamente de Tíbulo e Ovídio, e o modelo de Horácio antes de todos. Como escreve Maulpoix sobre a mesma passagem da *Arte poética*, "à la différence de l'ode qui peut se déployer à partir d'une exaltation feinte, l'élégie implique un lyrisme plus authentique, plus intérieur et subjectif"[112]. Nos poucos versos acima transcritos Boileau encerra a natureza aparentemente contraditória da elegia, que tanto se presta ao pranto fúnebre como à vivacidade da relação amorosa. Na verdade, ao acolher as oscilações da relação amorosa, e ao prestar-se ao papel de jornal íntimo do poeta enamorado, a elegia nunca perde de vista o carácter finito de tudo o que é humano, e em especial do que é mais fugaz, do que menos dura: a felicidade. Daí as abundantes exortações ao *carpe diem*, que decorre da impotência dos homens diante do transitório e ao mesmo tempo é consequência directa da sua reactividade, da sua criatividade sensorial posta ao serviço da vida e da beleza, armando-se da fugacidade mesma que os destrói e faz deles ampulhetas vivas. O *carpe diem*, na elegia de temática amorosa, surge quase sempre seguido de uma construção do tipo "antes que", isto é,

[110] BOILEAU – *Satires; Epîtres; Art poétique*. Éd. de Jean-Pierre Collinet. Paris, Gallimard, 1985, p. 235.
[111] Ibidem.
[112] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*. In *Du lyrisme*, op. cit., p. 199.

gozemos a vida, aproveitemos os bens que o amor nos proporciona *antes que* (o amor acabe, a juventude se esfume, o inverno se aproxime, a morte sobrevenha). A brevidade da vida é aquilo que a torna urgente. A elegia amorosa nunca perde de vista a despedida, o fim do amor, a separação ou apartamento dos amantes, quanto mais não seja na morte. A consciência da precariedade que assiste toda a tradição elegíaca, e a sua natural inclinação para o desengano, coadunar-se-ão, ao longo dos séculos, com a liberdade e versatilidade temáticas de que constantemente dá provas, apresentadas, por exemplo, por Marmontel no século XVIII: "Il n'y a point en poésie de génie plus libre ni plus varié que celui de l'Élégie. Grave ou légère, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré; il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre"[113].

A implosão formal da elegia é, no séc. XVIII, definitiva. Não só se furta a qualquer forma estrófica ou métrica pré-definida, como se apodera ou invade o espaço, por exemplo, da ode, do idílio, da écloga, da bucólica, da silva ou da pastoral, à semelhança do que tinha acontecido na Grécia antiga, ou com os poetas latinos, os quais são, de resto – Virgílio e Ovídio, Horácio e Anacreonte – os modelos a imitar. Em Portugal, como em toda a Europa, o arcadismo e o classicismo lançam um olhar nostálgico sobre a Antiguidade nela projectando o ideal perdido da *aetas aurea*. Estabelece-se então, diz-nos Maulpoix, "um laço melancólico entre a imitação e a inspiração", uma nostalgia da *mimesis*, que faz da elegia uma poesia transitória "entre os tempos antigos e os tempos modernos"[114]. A tristeza delicada, o doce desengano e o luto benigno, no seio de uma natureza artificiosa, povoada pelos génios e deuses tutelares do panteão clássico, vão impregnar boa parte das elegias do tempo. Na Écloga IX de Domingos dos Reis Quita evoca-se, no diálogo entre Aulisa e Dafne, quer a metamorfose de Ovídio onde se conta a transformação de Siringe em flauta – "convertida em cana/ a dura e bela Ninfa que os amores/ ingrata desprezou do deus Caprino" –, quer aquela onde se narra a competição ou o "concurso" entre a rudeza pastoril da "delgada frauta", que traz o "novo Verso", e a perfeição áulica da lira de Febo[115]. Nos idílios de Reis Quita interroga-se uma Natureza ideal, aquela que os antigos valoravam enquanto Natureza sensível e não como memorial do pecado (da

[113] Apud MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., p. 199.
[114] Idem, p. 201.
[115]QUITA, Domingos dos Reis – *Obras completas*. Edição de Ana Cristina Fontes. Porto, Campo das Letras, 1999, vol. 1, p. 108-109.

vitória da animalidade sobre a humanidade), e que se encaminha agora para o seu crepúsculo, um mundo em fuga, e com ele um amor idealizado (ou idílico) que não pode subsistir após a falência da corte pagã. Pã, Eco, Dríades, Zéfiros e Napeias furtam-se, quais sombras fugitivas, aos olhos do sujeito poético – "todos se escondem cheios de vergonha,/ lançando vão por terra as doces frautas"[116] – que cumpre o luto por esse mundo em agonia, ao mesmo tempo que projecta no futuro a esperança da vinda de uma nova "idade do ouro". Em meados e finais do século XVIII, a elegia vestirá de luto pela "perda de um mundo antigo", abrir-se-á "ao desconhecido e a um futuro inquietante"[117]. Manter-se-á, ao lado da inspiração classicista, o valor do desengano perante os bens terrenos, o *contemptus mundi*, a insegurança como elemento definidor da existência humana. Assim na "Elegia" de José Anastácio da Cunha, onde se contrasta o estado presente com os "passados bens" e se constata que "quanto vive a glória em mais largueza/ tanto é maior agora a perda dela"[118]. Contudo, nesta elegia, o tempo já não foge, mas "tarda" e "cansa", estende-se e alonga-se, prolongamento do tédio e do desgosto que o sujeito experimenta no viver: "cansa-me o tempo, cansa-me a tardança/ com que ele corre, e a alma que trabalha/ quanto ele tarda mais, menos descansa"[119]. A extensão e a lentidão afirmam-se na elegia propícios à postura meditativa, que sempre havia sido a da elegia, mas agora mais coadunável com a sabedoria e menos com a mímica exclamativa e com os excessos da emotividade, embora estes continuem a proliferar nas elegias fúnebres.

Como já acontecera na poesia renascentista e barroca (e como sucederá até meados do séc. XX), os temas da elegia acolhem-se, com grande frequência, no soneto, de cujas potencialidades elegíacas Bocage estava plenamente consciente[120]. Tanto assim que faz circular, em 1790, um soneto em folha volante com o título de "Elegia que o mais ingénuo e verdadeiro sentimento consagra à deplorável morte do ilustríssimo e excelentíssimo senhor D. José Tomás de Menezes", onde se entrecruza, para além da elegia e da forma canónica do soneto, um subtipo exclusivamente trenético, de lamentação fúnebre: o epitáfio. Muito comum na nossa poesia, em particular no período

---

[116] Idem, p. 150 (Idílio VIII).
[117] MAULPOIX, Jean Michel – *Du lyrisme*, p. 202.
[118] CUNHA, José Anastácio da – *Obra literária I:(com inéditos do autor)*. Ed. de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra de Marinho. Porto, Campo das Letras, 2001, p. 244.
[119] Ibidem.
[120] Da mesma opinião é António Manuel Ribeiro Rebelo, que no verbete da *Biblos* dedicado à elegia, diz que Bocage "aplica ao soneto a mesma diversidade temática que os nossos humanistas adoptavam para a Elegia" (*Biblos*, op. cit., vol. 2, p.245).

barroco, mas com ocorrências importantes em todos os principais momentos da poesia portuguesa, o epitáfio pediria um estudo aprofundado e específico, tarefa que sai fora do âmbito do nosso trabalho. Mas a sua frequente intersecção com a elegia (fúnebre ou funeral) aconselha a que lhe dispensemos algumas linhas. Podendo conter uma meditação sobre a morte, a sua brevidade e concisão (literalmente) lapidar visam um objectivo específico: avisar, advertir ou admoestar o "caminhante" ou o "viandante" ocasional para a presença de uma sepultura, referida a um lugar concreto no espaço (a uma estrada, a um monte, a um rochedo, a um túmulo, a uma igreja, etc.) mas na verdade localizado no próprio texto, a qual deverá fazê-lo ponderar sobre o destino comum do homem, considerar o poder nivelador e igualitário da morte, a realidade material desta, e retirar daí uma lição de finitude e desengano. Pode-se dizer que o epitáfio é um poema deíctico, pois se refere às coordenadas que definem a própria situação enunciativa: ao tempo, mas, sobretudo, ao espaço da enunciação. A deixis do epitáfio recorre a um advérbio de lugar por excelência, "aqui" (por vezes o sintagma "aqui jaz") que localiza o espaço da sepultura por referência à localização do sujeito da enunciação. Uma vez que pretende avisar aquele que passa, recorre à segunda pessoa do singular (e em menor grau à do plural), e ao modo imperativo, com vista a deter o caminhante (isto é, o leitor), a fazê-lo demorar-se ou mesmo a sentar-se sobre o túmulo. Dado curioso, o terceto final do soneto-elegia-epitáfio de Bocage refere nominalmente o próprio epitáfio, que assim, num volte-face, escapa às coordenadas da situação enunciativa e é deslocalizado para "fora" do poema:

> Reprime os passos, caminhante, espera,
> E no epitáfio do feliz Josino
> Lê o teu nada, o que tu és pondera. [121]

Não raro acontece ser o sujeito poético do epitáfio o próprio morto, interpelando o caminhante desde o "além-túmulo", e assim reforçando a advertência com a autoridade de quem se desfez das contingências terrenas e experimenta agora o outro mundo. Vale a pena, pela originalidade, referir um soneto-epitáfio de Violante do Céu cuja rubrica introdutória é esclarecedora: "Vozes de uma dama desvanecida de dentro de uma sepultura que fala a outra dama que presumida entrou em uma Igreja com os cuidados de ser vista e louvada de todos; e se assentou junto a um túmulo que tinha este epitáfio que leu curiosamente". A "dama desvanecida" apela à "dama curiosa": "Ó tu, que com

[121] BOCAGE – Op. cit. p. 141 .

enganos divertida/ Vives do que hás-de ser tão descuidada,/ Aprende aqui lições de escarmentada (...)// Considera que em terra convertida/ Jaz aqui a beleza mais louvada”[122]. Igualmente significativo é o epitáfio de Tomás Pinto Brandão onde o morto pede ao caminhante, “pobre homem”, que tome exemplo em si: “Caminhante que vás tão de corrida,/ Pois em nada reparas da jornada,/ Repara por tua vida no meu nada”[123]. Mencione-se ainda uma variante do epitáfio que se reveste de considerável importância: o poema “na sepultura” ou “à sepultura”, que já se encontrava na poesia latina, e que Sá de Miranda cultivou. Nessa modalidade poética sobressai um tema que referimos a propósito de uma elegia de Ovídio: o do apelo à própria terra para que seja leve e não pese em demasia sobre o defunto, tão usual nas antigas inscrições romanas que o podemos ler na estela funerária de um mero mercenário de origem hispânica, de nome Sorex, falecido com trinta anos de idade algures entre inícios do séc. I d. C. e a segunda metade do séc. II , e sepultado em Tresminas (nas imediações da actual Vila Pouca de Aguiar):

SOREX
CLV
AN · XXX
H · S · E
S · T · T · L[124]

Tal convenção funerária é alvo de uma variação mirandina no poema “À sepultura de uma dama”: aqui a terra não se destaca pelo peso opressor mas antes pela sua insignificância material, o que não a impede de ser destino inglório da vida humana nela revertida (“De quão pouca terra satisfeita jaz/ a que toda ela a não merecia/ (...) Ah, morte! Ah, mundo! A tua riqueza/ de quão pouca terra satisfeita jaz!”[125]). Eugénio de Andrade, no século XX, subverterá o *sit tibi terra levis* num epitáfio *ante mortem* encomendado para si mesmo, pedindo não que a terra lhe seja leve mas que dela o cubram depressa: “Ah, tapai-me depressa./ A terra me basta./ Ou o lodo”[126].

---

[122] *Poetas do período barroco*, op. cit., p. 109.
[123] Idem, p. 291.
[124] Isto é: “Sorex/ Clvniensis/ Anorum XXX/ Hic situs est./ Sit tibi terra levis” [Aqui jaz Sorex, cluniense, de trinta anos. Que a terra te seja leve]. O complexo mineiro de Tresminas, propriedade fiscal do Império romano, foi explorado entre o reinado de Tibério e a segunda metade do século II por centenas ou mesmo milhares de mineiros, maioritariamente escravos, que aí extraíam ouro sob o olhar vigilante de um importante contingente da Sétima Legião.
[125] MIRANDA, Sá de – Op. cit., p. 38.
[126] ANDRADE, Eugénio de – Op. cit., p. 258.

No soneto de Bocage atrás estudado a morte surge como "fatal desengano", agente da "lei do Fado" que "tudo a cinza reduz". Mas outros qualificativos aparecem associados à morte e um outro cenário ou atmosfera vêm enquadrá-la, correspondentes a um gosto e a uma sensibilidade novas. A morte é agora um "monstro carrancudo/ Prole do Averno", e o desengano não se limita a ser fatal, mas é ainda "horrendo e mudo"[127]. Essa nova sensibilidade, que alguns viriam a chamar pré-romântica, tem a sua génese em Inglaterra, nas obras de poetas como Blair ou Thomson, mas é aos *Night thougths* de Young, publicados entre 1740 e 1745, que se deve a sua difusão. Nascidas da perda de entes queridos, as *Noites* apresentam-se como longas meditações sobre a morte e o destino humano pela voz do solitário que mergulha nas trevas e no silêncio, tendo por única companhia o firmamento estrelado e algumas criaturas nocturnas. O sujeito é acometido por uma espécie de vertigem do infinito que se confunde com a atracção pela morte, "fathomless abyss", contagiando a figuração da natureza, cujos elementos, a fauna e a flora, convergem para um *locus horrendus* a que o túmulo, a sepultura ou o cemitério servem de pólo magnético. O luto torna odiosa a existência terrena e tudo nesta se apresenta sob o signo da fealdade[128]. No "vale funéreo" da criação, à luz do luar, por entre "lúgubres ciprestes", desfilam os homens, miseráveis "espectros", "aparições", "sombras sem substância": "all, all on earth is shadow"[129]. A noite, para Young, como mais tarde para Hölderlin e depois para Antero de Quental, é a grande inspiradora da meditação sobre a morte, força motriz e o combustível da vida. Como escreve María Zambrano, "os pinheiros, os ciprestes, qualquer arbusto, adquirem o carácter de símbolo de uma vida pura, nascida da morte na sua nua força transformadora"[130].

É conhecida a profunda impressão que as *Noites* de Young deixaram em Bocage, e quer os seus sonetos quer as suas elegias prodigalizam um manancial de amostras desta nova sensibilidade, e, sobretudo, desta nova ambiência. Na elegia "à lamentável

---

[127] BOCAGE – Op. cit., p. 141.

[128] MARTIN, Roger (trad.) – *Les préromantiques anglais*. Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1977, p. 88. Aqueles que morreram vivem na eternidade, onde nada muda, e por isso só esta é sólida, só esta é real: "they live: they greatly live a life on earth/ Unkindled, unconceiv' (...)/ How populous, how vital is the grave!" ("Night one: On life, death, and immortality", op. cit. p. 68). A vida terrena, porque ilusória, faz dos vivos os verdadeiros mortos: "(...) let heavenly pity fall/ On me, more justly number'd with the dead" (ibidem).

[129] YOUNG – *Night thougths; or, the complaint and the consolation*. Illustrated by William Blake; text by Edward Young; edited, with an introduction and commentary, by Robert Essick and Jenijoy LaBelle. New York, Dover, 1996, p. 5 ("Night I: on life, death, and immortality").

[130] ZAMBRANO, María – *O homem e o divino*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa, Relógio d'Água,1994, p. 220.

morte do Príncipe D. José", por exemplo, encontramos a "morte feia" e sensacional, cheia de pompa e teatralidade: "Repara: que espectáculo! que espanto!/ Mochos! Larvas! Ciprestes! Monumentos!"[131]. Passando os olhos ao acaso pelas suas elegias, a cada passo nos deparamos com expressões tais como "hórridas sombras", "sinistras aves", "ciprestes lutuosos", "ares carregados", "feia sepultura", "marmóreas campas" ou "sepulcro tenebroso". Apesar da concepção da morte como "áspera lei" geral e do mundo como "um cárcere, em que a Morte/ os míseros viventes guarda"[132], apesar dos "abismos da existência transitória", ou do apelo ao desengano[133], o circunstancialismo dos poemas a que Bocage deu o título de elegias (todas dedicadas à morte de figuras ilustres) e o seu carácter quase exclusivamente exclamativo e imprecativo são estranhos à cadência meditativa do poeta inglês, aparentando-se mais à nénia, muito em voga na época, ou ao epicédio. Epicédio que Almeida Garrett não sabe como distinguir da elegia, em nota a "O Monumento", datado de 1819 e incluído na *Lírica*: "este epicédio, elegia, ou como queiram chamar-lhe, foi a primeira denúncia que de mim dei ao público, a primeira e desgraçada confissão de poeta que fiz"[134].

Por aqui se vê como a extrema amplitude temática da elegia e as mutações que foi sofrendo ao longo dos séculos, já haviam redundado em desordem e confusão, deixando os próprios poetas na incerteza quanto à identidade da elegia. Nesse poema de Garrett, de assunto fúnebre, composto à memória do Doutor J. F. A. Fortuna, surge, ainda para mais, uma epígrafe de Horácio onde o poeta latino critica como hipócritas as excessivas manifestações de dor e pesar das "funere neniae", isto é, da nénia, que Massaud Moisés descreve como "variante da elegia, ou com ela por vezes identificada", tendo consistido na Roma antiga "numa ladainha plangente, executada por carpideiras assalariadas, a algum morto ilustre"[135].

Poderia ver-se no pranto por um "morto ilustre" uma especificidade da nénia, servindo assim de critério para distingui-la da elegia, não se desse o caso de ao longo da história da poesia ocidental serem incontáveis as elegias que cumprem a função de lamentar a perda de figuras ilustres, heróis nacionais, guerreiros, reis, sábios e outros. O poema de Garrett convoca uma série de *topos* elegíacos de entre os quais o da morte niveladora, que não olha à condição social, ao valor ou à idade do morto,

[131] BOCAGE – Op. cit., vol. 3, p.12.
[132] Ibidem.
[133] Idem, p. 28. "Me guia, ó Desengano: eu vou contigo".
[134] GARRETT, Almeida – Op. cit., p. 232.
[135] Acrescentando ainda que a nénia "aparenta-se ao epicédio (MOISÉS, Massaud – Op. cit., p. 357).

frequentemente introduzido por uma meditação sobre a sorte de imperadores ou impérios que, envoltos numa aura de indestrutibilidade, ostentaram o poder e a glória, mas que terminaram em ruínas e cinzas, motivo que aparece quase sempre associado à convenção do *ubi sunt?*: "Adriano aqui jaz, ali Augusto?/ Não; só contemplo d'asquerosas cinzas/ Mesquinhos restos (...)/ Tebas, Roma, Cartago, Atenas, Esparta,/ Onde são teus heróis? – Ao nada horrível/ Do esquecido sepulcro baquearam/ (...) Vão de mistura,/ Entre o esquálido pó, jazer coa morte/ Lanças d'heróis, cajados de pastores./ Come a terra os andrajos do mendigo/ Coa púrpura dos reis. Impérios, tronos,/ Portentosas facções, riquezas, glória,/ Tudo a campa invejosa oprime a um tempo"[136]. Salda-se, esta elegia de Garrett, por uma *consolatio* final que será, num século algo menos dependente da crença e da religiosidade, a estratégia consolatória possível na falta de um plano divino ou transcendente para onde transferir o defunto. Consiste em sepultá-lo e acolhê-lo no interior dos sobreviventes, que desse modo se transformam em túmulos vivos dos que morreram, e na sua melhor hipótese de resistência ao tempo que tudo apaga: "em cada coração lhe ergue a saudade/ um busto, um mausoléu, talvez um templo"[137].

A pertinência do nosso excurso pela produção poética inicial de Garrett num capítulo dedicado à elegia dos sécs. XVII e XVIII, junto a Bocage, é tanto maior quanto a *Lírica de João Mínimo* revela a influência, melhor assimilada do que nas elegias de Elmano Sadino, das meditações nocturnas de Young. O poema "A morte", também do ano de 1819, desenrola-se enquanto longa meditação sobre a meta final da existência humana, inaugurando-se, justamente, com uma epígrafe do poeta inglês: "How deep implanted in the mind of man/ Is the terror of death. I sing it's sovereign cure". Mas a referência directa a Young não se fica pela epígrafe, pois na terceira estrofe é-nos o poeta inglês apresentado como o "herdeiro cristão dos antigos bardos" e como o "filósofo da noite". A morte aí invocada é uma "musa das trevas" armada de "formidável foice" que, "no silêncio da noite, à luz tremente/ De froixa Lua (...)" o sujeito aponta "sentada no horroroso sólio/ De amontoados, ressequidos ossos"[138]. Não faltam nesta elegia os *topoi* da morte niveladora, da morte enquanto "lei universal da natureza", do tempo veloz, das "fugitivas horas"; nem tampouco o motivo da perda do

[136] GARRETT, Almeida – Op. cit, p. 58.
[137] Ibidem.
[138] Idem, p. 63.

Éden, essa "primeira perda" dita no poema "Os meus desejos" e equiparável à perda da infância enquanto estado de inocência primitiva e livre do peso da culpa.

O facto de Paulino António Cabral não nos ter deixado nenhuma composição com o título de elegia, e de o grosso da sua obra constar de sonetos, não impede Miguel Tamen de afirmar, no prefácio à sua edição das *Poesias* do Abade de Jazente, que "as elegias são, para Paulino, um meio que a escrita tem para tratar da morte"[139]. Num só dos seus sonetos, aquele cujo primeiro verso é "Do mundo enganador e desabusado", condensam-se uma série de *topoi* elegíacos canónicos: o constante engano de que os homens são vítimas, de impreparados e desprevenidos, de enleados pelo canto de sereia dos bens terrenos; o desejo de fuga a esse ciclo de ilusões, o repúdio da vaidade e da ambição, a *praeparatione ad mortem* ("todo o cuidado/ me deve a prevenção da sepultura"), e o ver para além das aparências, faculdade tardia pois "para persuadir-se da verdade,/ não basta a vida, é necessária a morte", sendo que "sempre é ventura/ ao menos o morrer desenganado"[140]. Encontramos no Abade de Jazente, notou Miguel Tamen, o *topos* da morte equiparada ao sono, a equivalência (sobretudo para quem observa do exterior) entre ambos os estados: "A morte, e o sono, ambos da luz do dia/ Nos roubam o esplendor; e unidamente/ Para o que dorme a cama é tumba quente,/ Para o que morre a tumba é cama fria"[141]. O estudioso refere também como na poesia do Abade de Jazente, impregnada não só de mortalidade como inclusive de morbidade, o "impacto no sujeito da morte dos outros não só constitui do seu ponto de vista um acontecimento premonitório e um ponto particular de fixação, como aparece ligado a um género bem definido: o elegíaco"[142]. Na verdade, não se encontra a elegia nem bem definida nem sequer razoavelmente ou satisfatoriamente definida (sendo uma das suas características mais evidentes, e o principal obstáculo metodológico, a adaptabilidade, a fluidez e a polivalência de que dá mostras em toda a história da poesia ocidental), a questão da "morte dos outros", e do seu impacto no sujeito, serve-nos de pretexto para aflorar aqui a noção da "morte do outro".

Philippe Ariès ensina que a partir do séc. XVIII "o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, quere-a impressionante e dominadora. Mas, ao mesmo tempo, já se preocupa menos com a sua

---

[139] JAZENTE, Abade de – Op. cit., p.20
[140] Idem, p. 182.
[141] Idem, p. 20.
[142] Ibidem.

própria morte, e a morte romântica, retórica, é antes de mais a morte do outro”[143]. Ora, esse outro que morre, que nos distrai da nossa própria morte e ao mesmo tempo em nós a desmascara, inspira ao séc. XIX a elegia romântica. A morte não mais será “desejável, como nos romances negros, mas será admirável pela sua beleza: é a morte que chamaremos romântica, de Lamartine em França, da família Brontë em Inglaterra, de Mark Twain na América”[144]. Admirável pela sua beleza porque possuidora, doravante, de um inesgotável valor estético. Bela como o fora no tempo de Homero, mas, ao contrário dos guerreiros mártires que apenas saíam das falanges ora dos aqueus ora dos troianos (num ímpeto quase suicidário e transfigurador, a roçar o êxtase) eram abatidos, bela – sublime – porque comovente. A insuportável ruptura que acarreta, a violenta subtracção dos mortos ao quotidiano dos vivos, desloca o *pathos* do moribundo para os que lhe sobrevivem, para os que ficam. Como nos diz Ariès, “a expressão de dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova em relação à separação”[145]. Nas palavras de F. Mauriac, citado por Paul-Louis Landsberg, “na horrível confusão que experimentamos com o espectáculo de um morto está incluída uma sensação de logro: aquele que amamos está ali e não está”[146]. Ou, por palavras do próprio Landsberg, “se a morte era a *presença ausente*, o morto passa a ser a *ausência presente*”[147]. Tal “ausência presente” ir-se-á projectar sobre as sepulturas, pois também estas encerram, afinal, a materialidade do morto (e estarão no e *em* lugar dessa materialidade), contendo aquele que está e não está, alimentando o culto dos túmulos e dos cemitérios. Escreve Philippe Ariès que é na Inglaterra que este culto encontra o seu primeiro poeta: Thomas Gray. Em 1751 publica-se a célebre “Elegy written in a country church-yard”. O cenário desta famosa elegia desenrola-se em câmara lenta: vai caindo o pano do crepúsculo, “o sino dobra à morte de outro dia”, cessa a labuta do campo, o lavrador regressa a casa, “abandonando o mundo à escuridão, e a mim”, diz o sujeito[148]. Um “solene silêncio” instala-se, a natureza pacificada embala o espírito só interrompido pelo pio lacónico de algum mocho, apenas a lua, “reino solitário”, ilumina os passos do caminhante, o mundo adormece, estão criadas as condições favoráveis à contemplação e à meditação sobre “a hora inevitável” e sobre “os caminhos que levam todos ao túmulo”. Então, no

[143] ARIÈS, Philippe – Op. cit., p. 43.
[144] Idem, p. 44.
[145] Idem, p.45.
[146] LANDSBERG, Paul-Louis – Op. cit., p. 27.
[147] Ibidem.
[148] Na tradução de Fernando Pessoa. Apud SARAIVA, Arnaldo – *Fernando Pessoa poeta-tradutor de poetas*. Porto, Lello Editores, 1996, p. 183.

cemitério de aldeia, a ausência de inscrições ou ornamentos nas sepulturas dá azo a uma lição de humildade, sugere um término da vida humana mais conforme à rude simplicidade da natureza e aos desígnios do Criador. O desengano vem selar a meditação: a morte é igualitária e democrática, as campas toscas do cemitério, algumas anónimas, somente "the place of fame and elegy supply" – tendo gravadas apenas o nome e a idade pela mão de uma "Musa iletrada" – convidam ao tributo espontâneo e comovido de quem passa. Eis o tom e o *décor* que irá contagiar a poesia europeia da época, muito graças ao renome e a fortuna editorial deste poema do qual se multiplicam as traduções em toda a Europa, Portugal incluído, já em pleno séc. XX, com as traduções de Pessoa e de Jorge de Sena, entre outros.

4. A elegia portuguesa no século XIX.

O despontar da sensibilidade romântica, que vinha sendo anunciada desde finais do séc. XVIII, não só dita reconfigurações importantes na elegia, como vem revolucioná-la[149]. A consciência do fluir imparável do tempo dá lugar, agora, a um desejo de suspensão algures entre o passado e o futuro – de que uma das formulações mais célebre é o "Oh temps!, suspends ton vol" de Lamartine – como se o ser humano, embora ciente da sua finitude e mortalidade, pudesse projectar-se, por momentos, através da meditação e da contemplação, nesse infinito de Leopardi onde "é doce naufragar". A meta do desengano pede uma sondagem e pesquisa do infinito no finito, fazendo da elegia um poema exploratório, que se propõe inclusive sondar o futuro[150]. Se, como escrevia Erasmo, "somos levados como por uma torrente no fluxo eterno dos tempos, mesmo se, aos nossos olhos e dos outros, parecemos imóveis"[151], na elegia romântica da primeira metade do séc. XIX a ambição será não a de parecer, mas a de *ser* imóvel (aos "olhos" do próprio indivíduo), buscando-se um apaziguamento ontológico, uma trégua do presente histórico ora no passado ora no futuro, um paliativo no espaço para os estragos do tempo, o nirvana anteriano. Ao mesmo tempo que se investiga o infinito no finito, trata-se de transformar o finito em infinito, e a perda – do outro e de si mesmo – continuará, como acontecera na poesia elegíaca anterior, a comportar no saldo final um ganho humano de outra ordem. Quando se trata de lamentar uma perda real, escreve Schiller na sua obra *De la poésie naïve et sentimentale* (1796), o trabalho poético deve "transformá-la numa perda ideal"[152].

Friedrich Schiller é porventura o primeiro poeticista a definir a elegia como poesia da perda: "ou a natureza e o ideal são objecto de luto – a primeira aparecendo como perdida, o segundo como inatingível; ou ambos são objecto de alegria, e são

---

[149] Abbie Findlay Potts chama ao séc. XIX "the elegiac century", e Alastair Fowler não considera a alcunha exagerada: antes a corrobora afirmando que das várias modulações literárias do século XIX, "one stands out: the elegiac" (FOWLER, Alastair – *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 206).

[150] "Sondando o futuro, minha alma conhece/ Que os ermos do mundo já rosas não tem:/ Já tudo sucumbe, já tudo fenece", lemos no poema "Tristeza", de Soares de Passos (PASSOS, Soares de – *Poesias*. Lisboa, Vega, 1983, 256 p. p. 157).

[151] ÉRASME – Op. cit., p. 857. Tradução nossa.

[152] SCHILLER, Friedrich – *De la poésie naïve et sentimentale*. Traduit de l'allemand par Sylvain Fort. Paris, L'Arche, 2002, p. 52. Referindo-se a Klopstock, poeta que Alexandre Herculano muito admirava, e cuja influência é visível n'*A harpa do crente* (1838), Schiller diz que "a sua esfera é o reino das ideias: consegue elevar ao infinito todas as coisas que aborda" (Idem, p. 59). Outro tanto se poderia dizer de Giacomo Leopardi.

apresentados como algo bem real. No primeiro caso, temos a elegia no sentido estrito da palavra; no segundo caso, o idílio no sentido lato"[153]. A elegia define-se, com o autor de *Os deuses da Grécia*, por oposição ao idílio, o qual, nas palavras de Maulpoix, "tende a tornar presente, de maneira fictícia, o ideal e a natureza, descrevendo uma sociedade campestre que os preserva"[154]. Para Schiller, a Natureza opõe-se ao artifício, ou, por outras palavras, o ideal opõe-se ao real: "a partir do momento em que o poeta opõe a natureza ao artifício de tal forma que a natureza e o ideal se tornam no assunto predominante da sua criação (...) falo de poeta elegíaco"[155]. O artifício e o real devem ser aqui entendidos como o contrário da simplicidade primitiva da Natureza, a qual o poeta elegíaco deve empenhar-se em reconstituir em si mesmo, e de uma "inocência que se evadiu do mundo", procurada por Haller, entre outros poetas românticos alemães da primeira metade do séc. XVIII (como Gessner ou Hölty), nos aprazíveis vales e montanhas do Jura e dos Alpes.

A demanda da Natureza continua a exigir um alheamento face à civilização do artifício, uma fuga do indivíduo às solicitações da vida mundana e ao círculo estreito das relações humanas, o que visa travar (ou abrandar) o fluxo heraclitiano do tempo. Só na Natureza inanimada é possível encontrar "a paz que falta no mundo moral"[156]. Mas essa demanda é utópica, estando vedado aos poetas modernos a verdade da Natureza, apenas acessível aos poetas primitivos (ingénuos, "naïve"), capazes de imitá-la – no sentido estrito da velha *mimesis* – por via do acordo perfeito entre razão e emoção. Uma vez que esta sintonia primitiva não existe no presente senão enquanto ideal, os poetas "modernos" estão limitados à representação desse ideal, pelo que a própria linguagem se apresenta como fractura, como signo da perda, ou, como escreve Fernando Guerreio em *O caminho da montanha*, "falha, *déficit* representativo"[157], isto é, impossibilidade da representação mimética da Natureza e possibilidade da sua subsistência na literatura apenas enquanto "quadro", "diorama", "cena", "pitoresco", etc. Tal "*déficit* representativo" só poderá ser significado ou enquanto "o absoluto" do objecto Natureza (daqui nascendo o sentimento do sublime), ou como "a *distância*, ausência em nós desse

[153] SCHILLER, Friedrich – Op. cit., p. 50.
[154] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit. p. 203.
[155] SCHILLER – Op. cit. p. 50.
[156] Idem, p. 56.
[157] GUERREIRO, Fernando – *O caminho da montanha*. Braga, Angelus Novus, 2000 (Série negra; 4), p. 94. Em capítulo dedicado às descrições literárias dos Alpes frequentados pela geração romântica de finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX.

absoluto (o sublime, se se quiser, da sua *perda*, luto)”[158]. Significa isto que a escrita se institui ela mesma como “pura perda”[159], ou, em palavras de Giorgio Agamben, motivadas por uma análise a “L’Infinito” de Leopardi, como “lugar de negatividade”. Com efeito, para Agamben, no célebre poema de Leopardi a palavra poética “escapa-se sempre para o futuro e para o passado” – procurando a tal suspensão ontológica entre fluxo e refluxo temporais de que falámos – “e o lugar da poesia é sempre um lugar de memória e de repetição”[160]. Em “L’Infinto”, o “lugar da linguagem está verdadeiramente perdido para sempre (...)” e da impossibilidade representativa da linguagem “emerge pela primeira vez em toda a sua clareza a figura do *haber* do homem, o *ter sido sempre caro* como morada habitual, como o *éthos* mesmo do ser humano”[161]. Tais observações, por outro lado, não são estranhas à problemática da perda ou morte dos deuses, uma vez que a memória destes está inscrita nas palavras, porque só através de palavras era possível à divindade exercer-se no mundo, instituí-lo e esculpi-lo, assim como era o sentido divino inscrito nas palavras aquilo que as investia de um poder invocador, nomeador, criador, sacramental. A insuficiência e imperfeição da linguagem resulta, portanto, da perda dos deuses, da perda do tempo em que, como nas “Saudades pagãs” de Antero, “a boca das cavernas, ressoando,/ Tinha uma voz profunda – Ela dizia/ À alma turva do homem mil segredos,/ Mil perdidas ciências – as origens,/ Ocultas sob o véu dos vagos símbolos”[162]. Perdidos os deuses, perdidas também as “palavras secretas”, o “alfabeto dos ramos na floresta”, a ciência das “origens”, a sabedoria[163]. É esse o sentido de um poema – de uma elegia – do jovem Hegel, com data de 1796, transcrita e analisada por Giorgio Agamben. Nela se começa por lamentar que as portas do santuário de Ceres, que tinha “o trono em Eleusis”, se encontrem fechadas (caso contrário, diz o sujeito, “compreenderia as tuas revelações,/ interpretaria o alto sentido das imagens”[164]), que o círculo de deuses tenha fugido dos

---

[158] Ibidem.

[159] Idem, p. 95. Fernando Guerreiro fala ainda de “um Sublime da privação em que a ‘aura’ do significado, porque já não encontra significantes inteiros com que se articule, adquire um carácter desolado e fantasmático” (Idem, p.98), apelando às imensidões vazias e brancas, análogas à morte.

[160] AGAMBEN, Giorgio – Op. cit., p. 124. Daqui a sensação de vago e de indefinido que o leitor experimenta com frequência perante a poesia elegíaca.

[161] Idem, p. 132.

[162] QUENTAL, Antero – *Primaveras românticas: versos dos vinte anos 1861-1864*. Pref. de Nuno Júdice. Lisboa, Ulmeiro, 1983, p. 159.

[163] Ibidem. Na elegia “O regresso a casa”, de Hölderlin, lemos que “Faltam-nos nomes santos” (HÖLDERLIN, Friedrich – *Elegias*. Trad. de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p. 69).

[164] Apud AGAMBEN, Giorgio – Op. cit., p. 23.

altares consagrados para o Olimpo e que "o génio inocente, que aqui os encantava", tenha fugido da "tumba da humanidade profanada". Em consequência, estancou a sabedoria dos sacerdotes ("nem um som das sagradas/ iniciações se salvou"). É vão agora o esforço daqueles que, motivados pela curiosidade do estudioso, procuram resgatar a sabedoria antiga "escavando em busca/ de palavras, nas quais o teu alto sentido estiva aprisionado!/ Em vão! Só pó e cinzas acham"[165]. Tendo-se os deuses evadido das palavras, "nenhum signo ficou", "nenhum rastro de imagem", mas apenas "signos dessecados". Para aquele que agora pretenda exprimir o sagrado, nas palavras só encontrará pobreza e "o discurso/ aparece-lhe como uma culpa"[166]. A elegia servirá também (ou servirá sobretudo, como veremos nas últimas décadas do séc. XX) para exprimir a perda de si mesma.

Através do "sentimento elegíaco" ou da "imaginação elegíaca" o poeta "procura a natureza, mas como uma ideia, duma e numa perfeição que ela jamais possuiu, quando a lamenta fazendo como se a tivesse conhecido e a tivesse perdido"[167]. Na primeira metade do séc. XIX o espaço privilegiado da elegia é ainda a natureza. Não tanto uma natureza agrícola, campestre, domesticada pelo homem (e idílica), quanto uma natureza indómita, e também trágica (e sublime), pois nela já não habitam os deuses, que ou morreram ou desertaram, instalando em seu lugar, no coração e no pensamento dos homens, um irreprimível sentimento de orfandade. A paisagem veste-se de luto, a natureza é um templo vazio, tudo nela recorda a perda e a ausência dos deuses e o homem só pode contar consigo mesmo, vendo-se reduzido à condição de sombra errante. O motivo inspiraria a Antero de Quental o poema mais ambicioso da sua "primavera romântica". Nenhum poeta português documenta tão bem quanto ele a saudade dos deuses, a natureza por estes abandonada e por isso sentida como perdida, assemelhando-se a um jardim desabitado ou a um templo em ruínas. Nas "Saudades pagãs" (1864) lemos que "o banquete do Olimpo está deserto.../ E a terra está viúva dos seus deuses", e é-nos apresentada a "orfandade misérrima do mundo"[168]. A angústia provocada pela morte dos deuses tem porventura o seu modelo mais acabado nas *Elegias* de Hölderlin[169], escritas por volta de 1800. Aí, os oráculos emudeceram,

---

[165] Ibidem.
[166] Idem, p. 24.
[167] SCHILLER, Friedrich – Op. cit., p. 52.
[168] QUENTAL, Antero de - *Primaveras românticas*, op. cit., p. 161.
[169] Na introdução à tradução das *Elegias* de Hölderlin, a cargo de Maria Teresa Dias Furtado, lemos que "Arnin reconhece em 1828 em Hölderlin: 'o maior de todos os poetas elegíacos alemães'" (HÖLDERLIN

"Delfos dormita": "Mas onde estão os tronos? E os templos? E os vasos/ Cheios de néctar que com os cânticos deliciavam os deuses?"[170]. Donde a famosa pergunta, na elegia "O pão e o vinho": "para que servem os poetas em tempo de indigência?". A resposta encontra-se no verso que se segue à interrogação. Se a terra está de luto pela perda dos deuses, aos poetas resta cumprir e exprimir esse luto até ao seu regresso. Até que se possa restaurar a *aetas aurea* os poetas serão "sacerdotes santos do deus do vinho", pois é na embriaguez dionisíaca, na alegria convivial, no seio da noite inspiradora, que o "ouro" de outros tempos ainda "cintila": "um sopro sagrado percorre divinamente a figura de luz,/ Quando a festa se anima e se agitam vagas de amor,/ E na embriaguez celeste a torrente viva rumoreja,/ Quando soa no subsolo, e a noite oferece os seus tesouros,/ E, subindo à tona de ribeiros, o ouro enterrado cintila"[171]. Nesse êxtase vínico, aparentado a um transe oracular, pitonísico, e cuja euforia simpótica evoca as elegias da antiguidade clássica, os homens recordam melhor os deuses "que antes/ Habitavam connosco e voltarão quando chegar a hora,/ Por isso os vates exaltam respeitosos o deus do vinho/ E não é vão o seu cântico de louvor ao deus antigo"[172]. Não sendo o desígnio sacerdotal do poeta tão evidente na poesia de Antero, a postura é profética, cabendo-lhe anunciar o advento da "*cidade ideal* da Natureza", o regresso dos deuses: "Eles hão-de surgir! Compondo o manto/ Da realeza antiga, hemos de vê-los/ Na majestade olímpica dos fortes/ Descendo os grandes montes! Turba heróica!/ E, vestidos de luz, a terra inteira/ Vendo o drama divino, há-de saudá-los/ Em alta aclamação – teatro imenso/ Co'a grande voz dos deuses ecoando!"[173].

Mas o poeta romântico, ultrapassado o panteão da Antiguidade, ou reduzido este a uma radiação de fundo ainda detectável nos acidentes e fenómenos da natureza, será acima de tudo um poeta cristão, inspirá-lo-á o "génie du christianisme" de Chateaubriand. A sua aspiração ao Ideal, ao infinito, ver-se-á confundida com o desejo de elevação e participação no Deus único do cristianismo, cuja "imaginação" e "pensamento" encarnaram na Natureza sensível. Já não são os deuses que se revelam na

---

– Op. cit., p. 9). Se levarmos em conta o magistério exercido por essas elegias no maior poeta elegíaco europeu do século XX, Rainer Maria Rilke, teremos de ver em Hölderlin, senão a matriz, pelo menos uma das matrizes da poesia elegíaca oitocentista. É em Hölderlin que melhor se entretecem os temas elegíacos elencados por Schiller: "a tristeza suscitada por alegrias que já não são, pelo desaparecimento da idade de ouro do mundo, pela perda da felicidade dos anos da infância, do amor, etc." (SCHILLER, Friedrich – Op. cit., p. 51).

[170] HÖLDERLIN – Op. cit., p. 55.

[171] Idem, p. 25. ("Pranto de Ménon por Diotima").

[172] Idem, p. 61.

[173] QUENTAL, Antero de – *Primaveras românticas*, op. cit., p. 167.

Natureza (estes morreram *nela*), a Natureza é que revela o divino, ou o que dele sobreviveu. Nos alcantis da Arrábida, Herculano saúda esse "formoso ermo do Sul", essa "imensa imagem/ Da eternidade e do infinito" que surge "com viço da criação", saúda o "leve insecto", as boninas, a relva, os matos, lançados por Deus "com mão profusa, no regaço ameno/ da solidão" e "em cada pedra, em cada flor, se escuta/ Do Sempiterno a voz, e vê-se impressa/ A dextra sua em multiforme quadro"[174]. Ao poeta que recusa "a grande voz das turbas" e se prepara para o voo meditativo, tendo aos pés o mar imenso, acomete-o "mil saudades de Deus". Antes das "saudades pagãs" de Antero temos em Herculano retemperadas "saudades de Deus", sentidas porque o mundo terreno é ainda um estádio preparatório, porque a vida é trânsito, engano, miséria que geme "atada à coluna do exílio, a que se chama/ Em língua vil e mentirosa o mundo"[175], ou, em Soares de Passos, "um fadigoso anelo/ Que levamos do berço à sepultura"[176], e uma boa morte continuará, pelo menos durante a primeira metade do séc. XIX, a garantir a entrada no porto celeste, no "porto amigo" além da morte. A trasladação da miséria terrena para a glória da vida eterna, ou a libertação, por via da morte, da "pregione oscura" do corpo e da elevação do espírito que o animava a símbolo solar ou celestial, continua a marcar a meditação sobre a morte intrínseca à elegia infundida de estoicismo. "Pequenino verme", o ser humano partilha da fragilidade de tudo o que vive, também ele é um leve insecto: "Eu pequenino verme irei sentar-me/ Aos pés da Cruz nas trevas do meu nada". Compete-lhe, contra a incerteza, a firmeza (estóica), deve "cingir-se ao ermo,/ Qual ao freixo robusto a frágil hera", para, "a romagem do túmulo cumprindo,/ Só conhecer, ao despertar da morte,/ Essa vida sem mal, sem dor, sem termo,/ Que íntima voz contínuo nos promete"[177]. Assim sendo, não admira que o infinito a que o sujeito aspira seja também imagem do futuro: de uma vida futura e melhor. Por isso se confundem as saudades de Deus, ou seja, de infinito, com a saudade do futuro, paradoxo dos paradoxos. Sondar o infinito equivale então a sondar o divino, a sondar "o futuro além da vida/ e um hálito dos céus"[178], a sondar a morte. Ante a montanha "memorando a morte", quer dizer, aplicando-se na *meditatio mortis*, o sujeito não teme a "imagem da campa" que vem serena "como a imagem/ da pátria ao

---

[174] HERCULANO, Alexandre – *A harpa do crente*. 2.ª ed. Mem Martins, Publicações Europa-América, D. L. 1986, p. 58.
[175] Idem, p. 62.
[176] PASSOS, Soares de – Op. cit., p. 173.
[177] HERCULANO, Alexandre – Op. cit., p. 56.
[178] Idem, p. 62.

desterrado". Nas penhas solitárias da Arrábida "o nada da vida sonda livre/ O coração, que busca ir abrigar-se/ No futuro, e debaixo do amplo manto/ Da piedade de Deus"[179]. Cego é aquele que alimenta ilusões quanto aos prazeres e bens terrenos pois o homem é filho do pó. Afinal, os poderosos da terra "quem foram? Nenhum, depondo em terra/ Vestidura mortal, deixou vestígios/ De seu breve passar"[180].

Toda a poesia de Antero de Quental, quer a da sua juventude quer a dos últimos sonetos, vai de encontro à definição de poeta elegíaco, concebida por Schiller, como aquela espécie de poeta onde "a natureza e o ideal são objecto de luto", sendo aquela sentida como perdida e este – porque a realidade e o presente histórico cortam as asas ao indivíduo fazendo dele um Ícaro que não chega sequer a elevar-se do chão – como inatingível. O facto de ser inatingível não significa, porém, que o poeta desista do ideal. Pelo contrário, essa aspiração ao ideal, esse desejo de infinito, é tudo o que lhe resta, ainda que o fracasso, no caso de Antero, o tenha feito colocar-se "na mão de Deus" quando "do palácio encantado da ilusão" desceu "passo a passo a escada estreita", e depôs "do Ideal e da Paixão/ A forma transitória e imperfeita"[181], acabando verosimilmente por conduzi-lo ao suicídio, "que sempre o mal pior é ter nascido"[182]. Num soneto da sequência "A ideia" faz-se a apologia da "majestade estóica"[183]. A poesia de Antero assenta num permanente jogo de cintura entre pessimismo e idealismo, entre estoicismo e platonismo, entre "spleen" e "nirvana" (entre os baudelaireanos "spleen" e "ideal"), entre aspiração e falhanço, reelaborando o tema quinhentista da mudança como motor de instabilidade e de incerteza e denunciando o carácter ilusório do mundo, feito só de aparências. Se o ideal é inatingível, o desengano está ao alcance do homem que contempla e medita, embora este seja, como no *Hipérion*, "mendigo escuro". O seu tormento acabará quando vir "as Formas, filhas da Ilusão,/ Cair desfeitas, como um sonho vão"[184]. Antero é, pedindo emprestado um título de Eduardo

---

[179] Idem, p. 61.
[180] Idem, p. 68.
[181] QUENTAL, Antero – *Sonetos*. Org., int. e notas de Nuno Júdice. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 2002, p. 159.
[182] Idem, p. 55.
[183] Idem, p.96. O estoicismo atravessa boa parte da nossa poesia oitocentista. Num dos poemas de "Mocidade e Morte" de Alexandre Herculano, incluído n'*A harpa do crente*, o anjo-da-guarda que tem o poder de aplacar a solidão do indivíduo é aquele que o ensinar "a contemplar com placidez (...)/ de curta vida o derradeiro termo", isto é, a morrer serenamente, a morrer bem (HERCULANO, Alexandre – Op. cit., p. 79). Oliveira Martins, no desenho do carácter de Herculano em *Portugal contemporâneo* explica que "o antigo estoicismo português era católico e monárquico; o estóico de agora foi romântico e individualista" (MARTINS, Oliveira - *Portugal contemporaneo*. 3ª ed., posthuma e com as alterações e additamentos deixados pelo auctor. Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1895, t. 2, p. 308).
[184] Idem, p. 150.

Lourenço, o poeta da "noite intacta", da noite "funda" onde "há um silêncio santo", quer dizer, da noite inspiradora e sagrada. A noite do "Hino da manhã" é "a imagem da Verdade,/ Que está além das cousas transitórias,/ Das paixões e das formas ilusórias,/ Onde somente há dor e falsidade"[185]. Nele vemos aliadas, de novo – embora libertas do aparato ultra-romântico, pois que em vez de ciprestes lúgubres temos agora "pinhais meditativos" – a noite e a morte ("Noite, irmã da Razão e irmã da Morte"[186]). Esta última assemelha-se a um sono ou a um sonho, e pode ser, ainda, teatral: "a Noite é erma como campa enorme"[187]. Dir-se-ia que os sonetos de Antero são uma súmula e síntese das meditações nocturnas das elegias inglesas e alemãs, bem como das elegias portuguesas por elas influenciadas, onde a natureza é sempre tumular, projecção do luto existencial, recipiente das *lacrimae rerum*: "Mas, na pompa de imenso funeral,/ Muda, a noite, sinistra e triunfal,/ Passa volvendo as horas vagarosas...// É tudo, em torno a mim, dúvida e luto;/ E, perdido num sonho imenso, escuto/ O suspiro das cousas tenebrosas..."[188].

Perdida, sem deuses tutelares, ou enquanto mera exibição e aparato de um Deus único que só pode ser reclamado na morte, a Natureza parece ao ser humano cada vez mais indiferente à sua condição. Deixará de confortar o sujeito para prosseguir alheia o seu curso, num renascer perpétuo e cíclico em tudo contrário ao carácter transitório do homem. Podemos resumir esta questão recorrendo a uma passagem do *Hipérion*: "Tudo volta a rejuvenescer e a envelhecer. Porque fomos retirados do belo ciclo da Natureza?"[189]. Poucos poemas ilustram tão perfeitamente como a "Ode a um rouxinol", de John Keats, o contraste entre a natureza que se restaura ciclicamente, voltando "a rejuvenescer e a envelhecer" num eterno retorno, ao passo que o homem, na sua condição trágica de "retirado" desse ciclo, envelhece sem jamais rejuvenescer, consciente de que se aproxima a par e passo de uma meta final da qual não há regresso, sem que, contudo, tal desengano o liberte do desejo de inclusão na unidade e harmonia universais de que o canto do rouxinol é embaixador, da vontade de assimilação expressa como um "desaparecer, dissolver-me e esquecer para sempre/ tudo aquilo que jamais conheceste entre essas folhas,/ o cansaço, a febre e o temor dum mundo/ onde nos

[185] Idem, p. 197.
[186] Idem, p. 148.
[187] Idem, p. 194.
[188] Idem, p. 148.
[189] HÖLDERLIN – *Hipérion ou o eremita da Grécia*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p. 33.

viemos reunir para escutar os nossos lamentos”[190]. O rouxinol de Keats não passou despercebido a Jorge Luís Borges, que, com a costumeira agudeza, viu nele um “rouxinol platónico”. Nesse ano de 1819, num jardim suburbano de Hampstead, Keats, escreve Borges, “escutou o rouxinol eterno de Ovídio e de Shakespeare, soube o mortal ser que era e confrontou esse saber-se mortal com a ténue voz imperecível do pássaro invisível (...). O fulcro da questão está na penúltima estrofe. O homem, efémero e mortal, dirige-se ao pássaro, ‘que não pisam as famintas gerações’ e cuja voz, neste momento, é igualmente aquela que, nos campos de Israel, numa tarde antiga, ouviu Ruth a moabita”[191]. Os versos em causa, na tradução de Fernando Guimarães, são os seguintes:

> Não nasceste para morrer, tu, ave imortal!
> Nenhuma geração impaciente pôde apagar o teu vestígio,
> e o canto que escuto nesta noite fugitiva
> também foi ouvido, outrora, por reis e aldeãos;
> talvez esta seja a mesma harmonia que atravessou
> o espírito triste de Ruth, quando recordava o seu lar
> e chorava diante das searas de um país estrangeiro;[192]

Tal fluxo meditativo só poderia ter por destino o desengano à medida que o sujeito se afasta do rouxinol, entregando-se à solidão, e a “dorida antífona” do pássaro se perde “ao longo dos prados vizinhos” até acabar por extinguir-se, ditando o desfazer do enlevo elegíaco que suspendera temporariamente a realidade – “foi apenas uma visão, uma imagem da minha vigília?” – e expondo os próprios limites da imaginação elegíaca: “Adeus! Nada, nem a imaginação pode ainda/ continuar a enganar-me, desencantado elfo”[193]. Ao derradeiro e prematuro adeus do poeta inglês dedicou Shelley a sua “Adonais, Elegia à morte de Keats”. O desengano é o mesmo: “Ai de mim! O Inverno já chegou e já partiu,/ mas a dor permanece; os ventos e os ribeiros/ entoam novamente os seus alegres cantos;/ regressam as andorinhas, as formigas, as abelhas;/ novas flores

---

[190] In *Poesia romântica inglesa: (Byron, Shelley, Keats)*. Prefácio, selecção, tradução e notas de Fernando Guimarães. Porto, Editorial Inova, 1997, p. 86. Curiosamente, Alastair Fowler, na obra *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*, escreve que “elegia”, no sentido de “meditation about death and personal loss, transience, and unfortunate love (...) often refers to what I sould describe as modulated *ode*”, itálico nosso (FOWLER, Alastair – Op. cit., p. 207).
[191] BORGES, Jorge Luis – *Novas inquirições*. 2.ª ed. Lisboa, Editorial Querco, 1984, p. 133.
[192] *Poesia romântica inglesa*, op. cit., p. 88. “A chave, a exacta chave da estrofe está, tenho a impressão, num parágrafo metafísico de Schopenhauer, que nunca a leu”, diz Borges (BORGES, Jorge Luís – *Novas inquirições*, op. cit., p. 134). A essa chave ainda voltaremos, bem como a Schopenhauer.
[193] *Poesia romântica inglesa*, op. cit., p. 88.

adornam o túmulo da estação morta”[194]. Ao passo que os seres da natureza “gastam nas delícias do amor/ a beleza e a alegria da sua força renovada”[195], nos seres da humanidade, parafraseando Sá de Miranda, nada renova, tudo é sem cura. As plantas e os animais – “as aves que caem co’a calma”, por exemplo – a nada aspiram pois não pensam, não possuem, ao contrário do homem, consciência de si mesmos:

> Infeliz de quem nasce! a ave que gira,
> A fera, o tronco, o verme que rasteja
> Também nasceu, mas esse nada aspira,
> Ou se aspirou alcança o que deseja.
>
> E o homem nasce, pensa, e aspira ansioso
> Às ilusões que a mente lhe depara,
> E a cada passo lhe esmorece o gozo,
> E acha só trevas onde a luz sonhara.[196]

Em Lamartine tal desacordo entre o homem e a natureza vem enunciado no título de uma das *Harmonies poétiques et religieuses* (1830): “Éternité de la Nature, Brièveté de L’Homme”. A natureza surge aí triunfal e imortal, a morte, em lugar de abatê-la, retempera-lhe as forças, “prête des forces sans mesure,/ Des temps qui renaissent toujours”[197]. Já o homem, por contraste, não passa de um insecto que, eclodindo da natureza, apenas nasce, olha, e morre. A própria escala temporal da ascensão e queda das grandes nações e impérios é mesquinha quando comparada ao tempo cósmico, “pendant que les empires naissent,/ grandissent, tombent, disparaissent”, e uns aos outros se sucedem, a natureza edifica as suas cordilheiras e entalha os seus vales. Tão efémeras são as coisa humanas que as “neiges éclatantes” dos cumes dos montes, indefesas perante um simples raio diurno, são mais perenes que o ser humano[198]. Enfim, o desengano é total, pois nem o próprio nome do poeta subsistirá, mas “dan le non commun se perdra;/ Il fut! voilà tout!”[199], e o manto do esquecimento cobrirá todos os vestígios da breve passagem do homem, incluindo aqueles que a vaidade, o engano e a ilusão da glória obtida à custa de feitos e conquistas terrenas levaram a supor perpétuos. Uma vez que o tempo tudo apaga, aos mortos está reservada ainda uma segunda morte

---

[194] Idem, p. 59.
[195] Ibidem.
[196] PASSOS, Soares de – Op. cit., p. 174.
[197] LAMARTINE, Alphonse de – *Méditations poétiques; Nouvelles méditations poétiques: suivies de poésies diverses.* Édition de Marius-François Guyard. Paris, Gallimard, 1981, p. 301.
[198] Idem, p. 302.
[199] Idem, p. 303.

quando até a sua memória desaparece do pensamento dos vivos, levada por "le rapide oubli, second linceul des morts"[200]. Lembrando um amigo falecido, Soares de Passos constata que "tudo morre, afinal tudo se esquece,/ E após o esquecimento resta o nada"[201]. Tal "injustiça" impressionará profundamente Rainer Maria Rilke. Mas a missão atribuída pelo sujeito da elegia a si mesmo já era, em Lamartine, a de se erigir como túmulo vivo dos mortos. Esquecermo-nos dos mortos é esquecermo-nos de nós mesmos, pois eles são parte integrante de nós: "vous oublier c'est s'oublier soi-même:/ N'êtes-vous pas un débris de nos coeurs?" ("Pensée des morts")[202].

Depois das *Méditations poétiques* de Lamartine (publicadas em 1820) e sob a sua influência, a elegia responderá frequentemente, durante a primeira metade do séc. XIX, pelo nome de meditação, harmonia ou contemplação[203]. O modo interrogativo e especulativo, o cepticismo e o pessimismo, eis as notas dominantes. A focagem intensa permitida pelo olhar contemplativo não conduz à acção mas à visão – reveladora, muitas vezes simbolizada pela luz (da verdade) que nasce das trevas (da mentira, do engano, da ilusão). Daí o valor da errância – tão cara a Hölderlin –, do devaneio, da entrega à imobilidade e à passividade, ao *otium negotiosum*. Impera a figura do peregrino, do monge, do viandante (e ainda a do pastor), de um sujeito que simultaneamente se encontra à deriva e se empenha numa demanda, condenado a náufrago mas aspirante a anjo. Tal sujeito acaba por fazer da errância o sentido mesmo da sua existência, frequentará a escola das sombras, optará pelo passeio solitário e recolhido, ou pelos ermos desabitados: os cumes das grandes cordilheiras, as escarpas sobranceiras ao mar, os cemitérios de montanha, as margens dos lagos, os vales onde o espírito se detém na observação e estudo dos afazeres humanos, planando entre pastagens e florestas e pináculos de catedrais, absorto ora no toque vagaroso dos sinos ora no múltiplo chocalhar dos rebanhos semeados por pastagens a perder de vista, que ainda irão impressionar Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

Em alternativa a cumes, píncaros e altas fragas, o sujeito elegíaco deambulará por entre ruínas, pois a efemeridade e decadência das obras mais duradouras do homem agudizam a consciência da sua precariedade ao mesmo tempo que sublinham a divisão e

---

[200] Idem, p. 308 ("Le premier regret: élégie").
[201] PASSOS, Soares de – Op. cit.,p. 188.
[202] LAMARTINE, Alphonse de – Op. cit., p. 241.
[203] O ascendente de Lamartine sobre o romantismo português, com maior importância sobre a geração ultra-romântica, mas também sobre Antero de Quental, é notório e a sua recepção foi estudada por Maria de Fátima Outeirinho (OUTEIRINHO, Maria de Fátima - *Lamartine em Portugal: alguns aspectos da sua recepção:1840-1890*. Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade, cop. 1992, 247 p.).

a instabilidade do presente histórico, o seu carácter fragmentário e descontínuo. Diremos, com María Zambrano, que "as ruínas são o que há de mais vivo da história, pois só vive historicamente aquilo que sobreviveu à sua destruição, o que ficou em ruínas"[204]. A vitória da vida vegetal sobre os destroços de antigos monumentos, dos quais se vai progressivamente apoderando até varrê-los do campo visual, faz prova inequívoca quer da brevidade do homem, quer da corrupção e degradação da História que "mergulhou na natureza e serve-lhe até de alimento como num sacrifício ritual"[205]. A figuração das ruínas obedece, por sua vez, a uma série de lugares-comuns, com crucifixos de pedra semi-cobertos de neve ladeando os escombros de mosteiros, heras trepando e enrolando-se em torno de colunas erodidas, ou tortuosas raízes de árvore fendendo velhos pórticos e paredes, túmulos e mausoléus: "Au lieu d'herbe, la terre y germe de ruines,/ Et des vieux troncs minés les traînantes racines/ Fendent les pierres des tombeaux" ("Gethsémani ou la mort de Julia")[206]. Manter-se-á a velha comparação dos homens às folhas que o vento desprende das árvores e arrasta pelo chão. E o carvalho, mais do que qualquer outra árvore, revestir-se-á de um importante valor elegíaco – à sua sombra inúmeras gerações vivem e morrem. O sujeito da elegia adopta também algumas poses, das quais a mais glosada é aquela que Soares dos Reis fixou na sua escultura "O desterrado" (1872), baseada na elegia de Alexandre Herculano "Tristezas do desterro". Sentado numa pedra, a cabeça algo inclinada para o solo, o tronco e os membros como que voluntariamente cedendo à gravidade, do conjunto da fisionomia desprendendo-se uma aura contemplativa e meditativa.

A meditação e a especulação exigem tempo e espaço, cabendo ao poeta desdobrá-los e amplificá-los. Entregue ao imobilismo contemplativo e à passividade meditativa o sujeito não só alimenta a ilusão de que suspende a realidade (e assim se aproxima do Ideal), como de que a desmaterializa, tornando-a fantasmática, assemelhando o mundo a um sonho, ou inclusive a um túmulo sem vida, quer dizer, sem verdadeira substância. A tal demanda corresponderá, paralelamente, uma busca da serenidade, de uma senequiana "tranquilidade da alma", de uma resposta confortante a uma inquietude primordial. A contemplação elegíaca possui, de resto, modos e estratégias específicas, o seu léxico, a sua sintaxe, os seus semas. O pensamento voa, lança-se em mergulhos e

---

[204] ZAMBRANO, María – *O homem e o divino*, op. cit., p. 217.
[205] Idem, p. 220. Acrescenta Zambrano que "não há ruína sem vida vegetal; sem hera, musgo ou saramagos que brotem nas fendas da pedra, confundida com o lagarto, como um delírio da vida que nasce da morte" (ibidem).
[206] LAMARTINE, Alphonse de – *Méditations poétiques*, op. cit., p. 356.

grandes panorâmicas, seleccionando por isso, de preferência, miradouros de grande altitude, para, como em Lamartine, "rever o fluxo dos dias revolutos" com "olhos flutuantes" ("Le premier regret: élégie"[207]), ou deixar-se "flotter comme une mer où la lune est bercée" ("L'Infini dans les cieux"[208]), abarcando uma paisagem tão vasta quanto possível, confundindo-se a dilatação do espaço com a dilatação do tempo. Procurará, a partir de uma atitude contemplativa, intensificadora e clarificadora, sondar, pesquisar ou investigar o finito (a morte) para aí descobrir o infinito: "à l'oeil contemplatif la terre semble éclore"[209]. Um céu cristalino será propício a tal sondagem, pois, "comme un miroir terni,/ Permet à l'oeil charmé d'en sonder l'infini"[210]. O verbo sondar reveste-se, na elegia deste período, de grande importância. No poema "Tristeza", de Soares de Passos, é um sujeito poético "sondando o futuro" que se apercebe que "já tudo sucumbe, já tudo fenece"[211].

Um reportório de vários dispositivos da contemplação e meditação elegíacas podemos encontrá-lo no longo poema "A Arrábida", de Alexandre Herculano, em que nos detivemos. O sujeito enunciador projecta-se sempre na lonjura: "mais longe a mente/ Pelos seios dos Céus se imerge livre"[212]; "Ontem, sentado num penhasco (...)/ meditei, e a mente extasiada/ Deixei correr pela amplidão das ondas[213]. O resultado só pode ser um desengano: sondando o infinito a partir do finito, a (re)descoberta possível será o finito, a certeza de que o homem não passa de uma partícula de pó ou de um grão de areia arrastado na corrente incessante do tempo. Nesta dialéctica, cara à meditação elegíaca, o ser humano é permanentemente reconduzido à sua materialidade pelo embate com as suas aspirações ao transcendente. É o que acontece na poesia de Antero de Quental. Num soneto apropriadamente intitulado "Contemplação" podemos encontrar uma espécie de resumo do método contemplativo, de sondagem interior e exterior, que assiste a meditação elegíaca na sua chegada ao desengano e à consciência da finitude de todas as coisas:

---

[207] Idem, p. 308.
[208] Idem, p. 245.
[209] Ibidem.
[210] Ibidem.
[211] PASSOS, Soares de – Op. cit., p. 157.
[212] HERCULANO, Alexandre – Op. cit., p. 58.
[213] Idem, p. 60.

CONTEMPLAÇÃO

Sonho de olhos abertos, caminhando
Não entre as formas já e as aparências,
Mas vendo a face imóvel das essências,
Entre ideias e espíritos pairando...

Que é o mundo ante mim? Fumo ondeando,
Visões sem ser, fragmentos de existências...
Uma névoa de enganos e impotências
Sobre vácuo insondável rastejando...

E d'entre a névoa e a sombra universais
Só me chega um murmúrio, feito de ais...
É a queixa, o profundíssimo gemido

Das cousas, que procuram cegamente
Na sua noite e dolorosamente
Outra luz, outro fim só pressentido...[214]

Se o desengano foi as mais das vezes consubstanciado em metáforas e imagens de luz, ou figurado enquanto passagem das trevas à luz, o percurso, em Antero, parece ser precisamente o inverso. A luz do "Hino da manhã", que começa por ser a "casta e alegre luz da madrugada", torna-se, no final do poema, em "Símbolo da Mentira universal,/ Da aparência das cousas fugitivas,/ Que esconde, nas moventes perspectivas,/ Sob o eterno sorriso o eterno Mal"[215]. A escuridão responde à manhã, a luz abre para as trevas, a noite, "imagem da Verdade", mantém-se intacta. Se no primeiro quarteto o sujeito se encontra aparentemente fora da caverna platónica, não mais caminhando entre aparências mas "vendo a face imóvel das essências", a verdade é que logo tais essências são devolvidas à "névoa de enganos e impotências/ Sobre vácuo insondável". O espírito meditativo, que interroga e sonda, acaba por esbarrar, em fim de contas, no insondável. De pouco ou nada vale a ciência, que Soares de Passos diz ser "espaço imenso/ Em que a verdade mal reluz na aurora"[216] – verdade que, "sem véu", como se lê no seu poema "Desengano", é triste, confirmando o pressentimento de Renan de que "il se pourrait que la vérité fût triste". Não há na elegia, de facto, desenganos felizes, ou sequer agradáveis. Enquanto passagem da inocência à experiência, da ignorância ao conhecimento, o desengano só pode ser reconhecimento – a *anagnorisis* aristotélica – da finitude e da mortalidade. A única revelação cabal e definitiva é a da morte. A

[214] QUENTAL, Antero de – *Sonetos*, op. cit., p. 147.
[215] Idem, p. 200.
[216] PASSOS, Soares de – Op. cit., p. 173.

descoberta da identidade é a descoberta da verdade da morte, pois esta descoberta, somente acessível ao ser humano, é aquilo que nos identifica como entes separados da Natureza indivisa e infinita.

Disciplinado pelos códigos da errância meditativa, o sujeito da elegia, ao mesmo tempo que lamenta a perda dos deuses, da natureza, e do presente histórico, procurará a dissolução do seu eu no Todo, a supressão das barreiras do ego, da consciência da individualidade que o distingue e separa da Natureza, que o isola dos demais seres vivos e que fazem dele não só, como estes, um ser mortal, mas o único ser mortal consciente da sua mortalidade e portanto o único capaz de pensá-la e de meditá-la[217]. Nesta percepção consistirá cada vez mais o desengano: o homem tem consciência de ser uma parte do Todo – ao contrário dos animais que, destituídos de auto-consciência, se encontram imersos nesse Todo – e que essa subtracção ao Todo (ao Cosmos) faz dele um animal consciente da própria finitude, e, logo, um ser angustiado e desesperado, que não tem como escapar à perspectiva da morte, a qual sendo certa, acontecerá em hora incerta (*mors certa, hora incerta*). A cura, ambicionará o elegista, reside na reunificação com o Todo: "unir-se a tudo o que vive, regressar ao todo da Natureza, em feliz esquecimento próprio, é o mais elevado pensamento e a maior das alegrias, é o sagrado cume do monte, o lugar do eterno descanso", lê-se no *Hipérion*[218]. O mesmo é dizer que a cura reside num impossível, pois o indivíduo separado do Todo está perante a Natureza como um estranho: "Medito e encontro-me só, como dantes, com todas as dores da mortalidade, e o asilo do meu coração, o mundo eternamente uno, desaparece; a Natureza recusa-me os seus braços, e fico diante dela como um estranho e não a entendo"[219].

Sendo a cura do finito inacessível em vida, faz-se acessível na morte, pelo que a dissolução ou a desintegração da individualidade no Todo confundir-se-á com um desejo de morte no seio da natureza. Impossível para os vivos, a cura pela reunião com a Natureza e pelo reingresso no Todo será possível para os mortos, que passam a sobreviver enquanto latência nos fenómenos naturais, na paisagem, na vegetação, nos pequenos seres. Isto levará o elegista a vislumbrar nas manifestações da natureza manifestações dos mortos, a identificá-los com uma voz universal e una, que se faz

[217] "Aprendi meticulosamente a distinguir-me do que me rodeia e agora estou isolado no mundo belo, expulso do jardim da Natureza" (HÖLDERLIN – *Hipérion*, op. cit., p. 24).
[218] Idem, p. 23.
[219] Ibidem.

ouvir em toda a parte e em nenhuma parte – voltaram à "voz" original. Neste sentido, a natureza apresenta-se como um espaço (físico) utópico ao qual, no fim, tudo regressa. Os mortos encontram-se disseminados na natureza, são parte integrante dos seus ciclos eternos, e para revê-los basta, portanto, contemplar a natureza com intensidade.

A elegia romântica deixou-se embalar, não raro, por uma tristeza vaga e lânguida, sem causa inteligível, ou por uma cadência fluida e vaporosa, o que muito contribuirá para a confusão entre elegia e melancolia. Apesar de Schiller, insuspeito (pois não deixa de reconhecer alguma arbitrariedade ao conceito de elegia que propõe), ter avisado que "a doçura delicada do espírito e a melancolia não são suficientes para sustentar uma vocação para a poesia elegíaca"[220], o equívoco entre elegia e melancolia persiste ainda hoje, em pleno séc. XXI. O que leva A. F. Potts a afirmar que estamos perante a "arte elegíaca (...) quando a autobiografia se transforma numa 'história meditativa' mais do que numa mera história de sentimentos, e quando a 'Natureza' assume o papel de amante em vez de uma paixão adolescente"[221]. A própria perda do Ideal pode ser experimentada pelo sujeito poético como um sentimento indefinido, uma perda abstracta, nascida da pura comparação com um qualquer real, também ele indefinido, "entranhável, vaga saudade/ De não sei que melhor realidade,/ Que o mundo que se vê", como se pode ler em João de Deus[222]. A transformação da perda real em perda ideal, que também pode ser dita como "passagem do sentimento pessoal à meditação moral", ou do particular ao universal, faz-se à custa da meditação, da especulação, da questionação, do debate íntimo. Não é pois de estranhar que a elegia romântica se aproxime de uma espécie de "*estudo* da alma que se coloca em cena e discorre", ou que possa ser entendida como "um discurso e uma dramaturgia da alma"[223]. Contudo, outro tanto se pode dizer da poesia lírica romântica em geral. A expressão espontânea da subjectividade, a confissão e a exposição do debate íntimo, não constitui um modo

---

[220] SCHILLER, Friedrich – Op. cit., p. 63.
[221] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 62. Tradução nossa.
[222] No poema "Actriz", que faz parte da secção "Elegias" de *Campo de flores* (DEUS, João de – *Campo de flores: poesias líricas completas*. Coordenadas sob as vistas do autor por Teófilo Braga. Lisboa, Portugal Editora, 1924, vol. 1, p. 236). Não parece ter existido um critério bem definido para a organização de poemas de João de Deus à luz do subtítulo "Elegias". Muitos dos poemas aí incluídos são poemas de louvor, de mera exaltação sentimental, de elogio das virtudes femininas, havendo mesmo um poema "a uma gata" sem qualquer vestígio ou insinuação de mortalidade. Fórmulas elegíacas, nesse conjunto, encontramos, dispersas, a da precariedade da existência humana no célebre poema "A vida" – "a vida é sombra que foge" ou "a vida é sonho tão leve" (p. 208) –, da certeza da morte, ou da morte niveladora, "remate universal de quanto há vil e sublime" (p. 257). Mas esses textos poderiam trocar, por exemplo, com poemas da secção "Odes e canções" sem que daí resultasse maior ou menor clareza temática e classificatória.
[223] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., pp. 204-205.

específico da elegia, mas é aquilo mesmo que começa por definir o lirismo. Específico àquela é, pelo contrário, o recurso à especulação (e à visão) em detrimento da acção dramática. O sujeito elegíaco é mais reactivo (reagindo ao que não depende dele, ao que lhe é exterior, à perda) do que activo.

À semelhança do que vimos noutros períodos da literatura ocidental, a elegia não perde, no século XIX, os seus grandes temas, apenas lhes vai somando outros, e tornando mais complexas as suas modulações e as suas estratégias enunciativas. Mas a migração da poesia do seio da natureza para a cidade, que começa em meados do séc. XIX com Baudelaire, a metamorfose das flores do Ideal em "flores do mal", das flores campestres em flores do macadame – ou, com Cesário Verde, dos lúgubres ciprestes do romantismo nocturno nos "prédios sepulcrais"[224] – obrigará a elegia não só a exprimir novas perdas, como a aprender a viver sem o palco amplo, recolhido, tranquilo e lento que a natureza lhe providenciara durante mais de dois milénios.

A nova perda que a elegia vem exprimir, na cidade, é acima de tudo a perda do indivíduo – da sua identidade – no seio da multidão, a perda do nome no anonimato, "à triste e dúbia luz dos baços candeeiros"[225]. A desintegração do eu não mais será procurada, de olhos abertos à utopia elegíaca do reingresso na unidade da Natureza indivisa – à qual é instaurado um processo de expulsão da poesia em favor do mundo urbano que dura ainda hoje, expulsão que por sua vez dará origem a um renovado sentimento de perda da natureza – mas denunciada como sintoma de desumanização. Da dissolução do eu passar-se-á ao eu dissoluto, da imersão no infinito, no Ideal, à imersão no finito, isto é, no real, associado à vertigem do vício, ao "spleen", ao tédio, ao mal. O *otium negotiosum*, produtivo porque favorável à reflexão filosófica e à meditação, é substituído por um ócio burguês, que, sem o retiro no seio da natureza, sem infinito para focar e sondar, professa, como em Gomes Leal, "o culto só do *far niente*,/ Deitado, todo o dia, num colchão", busca o gozo ou compraz-se na decadência[226]. A velha natureza acolhedora e consoladora, que, de acordo com Jean-Michel Maulpoix, estabelecia uma solução de continuidade entre a intimidade e a universalidade, pacificando o eu, será descontinuada por Baudelaire, que romperá o equilíbrio com a sua "apologia do

[224] VERDE, Cesário – *O livro de Cesário Verde*. Pref. e fixação do texto por António Barahona. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.88 (em "Horas Mortas").
[225] LEAL, Gomes – *Claridades do sul*. Ed. de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 116 ("Lisboa").
[226] "Nós éramos uns dez ou onze convidados,/ – Todos buscando o gozo e achando o abatimento –/ E todos afinal vencidos e quebrados/ No combate da Vida inútil e incruento" (LEAL, Gomes – *Claridades do sul*, op. cit., p. 145, "Aquela orgia").

artifício, conjugada com um requisitório contra o natural"[227], *à rebours*, diria Huysmans, e exactamente ao contrário de Schiller. O artifício opõe-se agora à natureza, o real opõe-se ao ideal, e ambos se tornam no assunto predominante da criação do elegista moderno. Continua-se a entender o artifício e o real – ou a civilização, se quisermos – como o contrário da simplicidade primitiva da natureza, mas já não se trata de restaurar esta no indivíduo, mas de desmascará-la, denunciá-la como logro, fábula, quimera a evitar tanto quanto a inocência, que não se evadiu do mundo, mas na verdade nunca o habitou. É este o novo sentido do desengano. O trabalho poético deve então versar a perda real, e recusar a idealização da perda, ou mesmo caricaturar e satirizar a perda ideal, algo em que Baudelaire se empenhou com afinco, por exemplo, em "Le cygne", dedicado a Victor Hugo (e contra Victor Hugo):

> Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
> Change plus vite, helás!, que le coeur d'un mortel)[228]

O céu de Lamartine, que era "comme un miroir terni" propício a sondar o infinito, vê-se espoliado de Ideal, reduzido ao prosaico "ciel ironique et cruellement bleu" de Baudelaire[229], e, em Gomes Leal, crente na morte de Deus, a "uma ficção cristã"[230]. Sentido como perdido, falhado, desperdiçado, o real (a História) é que surge agora como objecto de luto, um luto global, "histórico e poético mais que pessoal e circunstancial", escreve Maulpoix[231]. Em meados do séc. XIX, a elegia empreende uma viagem sem retorno que parte dos cemitérios rústicos, das aldeias, dos campos, dos vales, das montanhas, do mar, e só pára nos *boulevards*, nas tabernas, nos teatros, nas orgias, nos becos, nos cais "aonde miam gatas/ e o peixe podre gera focos de infecção"; ela troca em definitivo o lago de Lamartine pelas águas-furtadas de Baudelaire, a serra da Arrábida de Herculano pela Lisboa de Gomes Leal – uma Lisboa "viciosa", que "se apraz num sono vegetal,/ Adversa ao Pensamento e contrária ao Ideal"[232] – e sobretudo pela Lisboa de Cesário Verde.

---

[227] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., p. 205.
[228] BAUDELAIRE – *Les fleurs du mal*. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, D. L. 2009, p. 119 ("Le cygne").
[229] Idem, p. 142.
[230] Interpelando as catedrais, "catacumbas sem luz": "– O Céu, porque chorais, é uma ficção cristã!" (LEAL, Gomes – *Claridades do sul*, Op. cit., p. 70).
[231] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., p. 207.
[232] LEAL, Gomes – *Claridades do sul*, op. cit., p. 117.

Em Gomes Leal, curiosamente, o sentimento elegíaco romântico, saudoso de infinito e de ideal, entrelaça-se com a irrisão elegíaca baudelaireana, resultando numa "comédia lúgubre moderna"[233]. Assistimos, na poesia do autor de *Claridades do Sul* (1875), a um relacionamento promíscuo entre natureza e artifício, entre ideal e real. A meditação sobre a finitude humana e sobre a perda da natureza no seio da noite inspiradora – "tem a lua silêncios e elegias"[234] – conducente à visão mais que à acção, alterna com uma errância de "bas-fonds", satânica e decadente, repleta de "acusações à Cruz". Afinal, "apenas, sobre o mundo eterno e aflito,/ Fausto rebusca o *x* do infinito,/ E Satã dorme em cima do Evangelho"[235]. Não se lamenta tanto a perda do sagrado e a morte dos deuses como se apela, por entre formulações do *ubi sunt?* ("Onde estão Zeus, Jesus?..."), a que a humanidade, uma vez "que estão enfim vencidos", os enterre de vez, e os deixe repousar: "Silêncio! Cubra de luto a natureza inteira!"[236]. O próprio Gomes Leal parece estar ciente dessa ambivalência: "Eu não sou o fatal e triste Baudelaire,/ Mas analiso o sol e decomponho as rosas", pode ler-se no poema "A bela flor azul", soneto onde, de resto, encontramos uma série de *topos* elegíacos já estudados, como o da certeza de que "a todos cobrirá o místico cipreste", e o da vida como sonho, aliado à percepção da morte entrosada no esquema da vida, sua condição *sine qua non*: "A Morte sai da Vida – a Vida que é um sonho!"[237].

Partindo de uma solidão cósmica, Gomes Leal continuará a pesquisar o infinito e a interrogar o céu. Não esse céu que, como vimos, é "uma ficção cristã", mas um céu que é sepultura (vazia) de deuses, que responde apenas com o vácuo, um céu onde reina essa lua que "há milhões de anos é morta já", sobre a qual paira "um atroz silêncio d'orfandade,/ de sombra tumular, de mármore, de cripta" ("A lua morta")[238]. Sem deuses imortais a povoar o firmamento, a insignificância do homem e o seu sentimento de orfandade e solidão tornam-se ainda mais evidentes, pois não só perdeu a própria ideia de eternidade, como se vê esmagado pela escala cósmica dos astros e fenómenos astronómicos, visíveis no céu, os quais, não sendo eternos, duram muito para além daquilo que a imaginação humana pode sequer conceber. Porque até os astros morrem,

---

[233] Idem, p. 135 ("A tortura das quimeras").
[234] Idem, p. 36.
[235] Idem, p. 38.
[236] No poema "Os deuses mortos": sem eles, "a Natureza é toda um vasto cemitério" (Idem, p.208.).
[237] LEAL, Gomes – *Claridades do sul*, op. cit., p. 52.
[238] Idem, p. 124. Lua que Eugénio de Castro fará, em *Interlúnio*, "farol dos cismadores" (CASTRO, Eugénio de – *Obras poéticas*. Repr. fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto, Campo das Letras, 2001, t. 1, p. 297).

ao contrário dos deuses que eram eternos, a lição de finitude e o desengano é terrível. A humanidade não verá os seus dias contados por decreto divino, mas porque "como uma vil lanterna,/ morrendo, um dia, o sol regelará no Oriente"[239].

O sujeito da elegia já não procura a dispersão na Natureza e no Todo porque ele mesmo se encontra irremediavelmente disperso, fragmentado, diluído, afásico, nulo. E é o espaço heterogéneo, labiríntico e descontínuo da cidade que, como lemos em Maulpoix, "permite neutralizar o sentimento individual e abrir caminho a uma escrita elegíaca impessoal: o poeta é então aquele que endossa e assume todos os destinos"[240]. Descartada a possibilidade do recolhimento meditativo na natureza, a meditação solitária será sobretudo possível a altas horas da noite, quando estão desertas as ruas, e a cidade dorme. Não mais num cemitério de aldeia ou numa fraga sobranceira ao mar, mas numa mansarda, numa água-furtada, "altivo e só, numa trapeira", e à janela:

> Flutua, e é nestas horas recolhidas,
> Que eu me ergo então às cúpulas subidas,
> Donde se avista o místico ideal...
>
> E rio, e admiro o vulgo obcecado,
> Que cuida ver, nas beiras dum telhado,
> – Abrir-se, num *craveiro*, a Flor do Mal![241]

O corpo vê-se reconduzido à sua "pregione oscura", ou nela para todo o sempre encarcerado, a morte deixa de ser metafísica para passar a ser meramente física: representação em vez de idealização. É no aspecto material da morte, e não no seu aspecto ideal, que o ser humano reconhece a sua finitude, e o sujeito da poesia moderna, despersonalizado, versará alguma transcendência na finitude dos outros, dos anónimos, saindo de si mesmo para habitá-los em desassossego de entidade transparente. A elegia começará a versar a morte desumana e impessoal, a morte indigna. As migrações em massa do mundo rural para as grandes urbes, ou os grandes fluxos emigratórios e imigratórios, fizeram da cidade, para muitos, um lugar de exílio, e de morte longe da terra natal e dos entes queridos.

Já não está em causa a *praeparatione ad mortem*, a salvação da alma, porque, com Nietzsche, "Deus morreu" (*A gaia ciência*, livro III, 108). Gomes Leal não se

---

[239] LEAL, Gomes – *Claridades do sul*, op. cit., p. 126.
[240] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit. p. 207.
[241] LEAL, Gomes – *Claridades do sul*, op. cit., p. 79.

cansa de recordá-lo. A laicização da elegia terá acompanhado a irrupção da finitude no espaço deixado vago pela derrota de Deus e dos deuses em geral, que, segundo a tese de Michel Foucault, não constitui uma revolução moderna, nem sequer simultânea com o decreto de Nietzsche, mas data da primeira metade do séc. XIX e prende-se com "a constituição da anatomia patológica" numa época em que se assistia ao "nascimento da clínica"[242]. A metodologia clínica emergente exigia, escreve Foucault, "que o olhar colocado sobre o indivíduo e a linguagem da discrição repousassem no fundo estável, visível e legível da morte"[243]. Ora é esse olhar dissecador e essa linguagem escalpelizadora do visível que vamos encontrar em Baudelaire, com quem nasce a poesia moderna. É com Baudelaire que a morte física, material, gráfica, dá entrada na poesia. Já tivéramos o *transi* barroco, mas ainda não tivéramos o cadáver sem metafísica, o cadáver do desconsolo. O *transi* medieval e barroco destinava-se a exemplificar o pecado inscrito na existência humana, o carácter degradante do corpo conspurcado – e por essa via erotizado – pela vileza do mundo terreal, invólucro passageiro do qual a alma ansiava por libertar-se para ser admitida no seio das hostes celestiais. Se no "pensamento clássico", afirma Foucault, a finitude "não tinha outro conteúdo que não fosse a negação do infinito (…)" ao qual devia a sua criação, queda e promessa de salvação, já no pensamento que se forma no final do séc. XVIII a finitude é positivada, ela passa a ser em simultâneo a origem e o limite do homem. Em consequência, "a saúde substitui a salvação (…). É que a medicina oferece ao homem a face obstinada e tranquilizante da sua finitude; nela, a morte é reafirmada, mas, ao mesmo tempo, conjurada; e se ela anuncia sem trégua ao homem o limite que ele traz em si, fala-lhe também deste mundo técnico, que é a forma armada, positiva e plena da sua finitude"[244]. Foucault acaba por aparentar a emergência da medicina clínica – e é isto que concerne ao nosso estudo pois leva-nos aos dois grandes elegistas da poesia ocidental – "a uma experiência lírica que procurou a sua linguagem de Hölderlin a Rilke. Esta experiência, que inaugura o século XVIII e de que ainda não escapamos, está ligada a um esclarecimento das formas da finitude, de que a morte é, sem dúvida, a mais ameaçadora, mas também a mais plena. O Empédocles de Hölderlin, no término da caminhada voluntária que o leva à borda da cratera do Etna, significa a morte do último

[242] FOUCAULT, Michel – *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro, Editora Forense-Universitária, 1977, p. 226.
[243] Ibidem.
[244] Idem, p. 228.

mediador entre os mortais e o Olimpo, é o fim do infinito sobre a Terra, a chama retornando ao seu fogo de nascença e deixando como único traço que permanece o que justamente deveria ser abolido por sua morte: a forma bela e fechada da individualidade; depois de Empédocles, o mundo será colocado sob o signo da finitude"[245]. Onde outrora havia inadequação ao infinito passa a haver adequação ao finito, da metafísica do infinito passa-se a uma análise da finitude, que acarreta, para a elegia, a transformação de poema transitivo – a finitude é o que se opõe ao infinito, o que está aquém do infinito mas caminha para este, aqueles que morrem transitam para um outro plano onde a sua existência tem continuidade – em poema intransitivo – a finitude fecha-se sobre si mesma e exclui o infinito, a morte termina na morte, aqueles que morrem deixam de transitar, a hipótese de uma sua continuidade é objecto de incredulidade ou cepticismo por parte do elegista.

No contexto de uma meditação sobre a morte, a elegia passa a focar, portanto, o cadáver, tal como acontecera no período barroco. Mas, ao contrário elegia seiscentista, não há voo possível, nem transfiguração, nem libertação da "gaiola terrível". A morte é o instante em que tudo acaba, é a passagem da existência à inexistência, e não de uma vida miserável a uma vida melhor. Entra em cena "le squelette laboureur" (1860), "dans les planches d'anatomie/ Qui traînent sur ces quais poudreux"[246], e "la morte des pauvres"[247]. Numa inversão satírica e irónica, Baudelaire apoderar-se-á de vários *topoi* elegíacos para denunciar a excessiva idealização da morte, apontando, por contraste, todo o horror da sua realidade física. Levando mais longe a denúncia da sublimação da morte, e do enfoque no teatro da dor subjectiva, Leconte de Lisle dirá que "tous les élégiaques sont des canailles"[248]. A própria morte acaba transformada numa ironia, sem que deixe de ser o persistente memorando da sorte reservada a todos os seres humanos:

> En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
> En tes contorsions, risible Humanité,
> Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
> Mêle son ironie à ton insanité![249]

Baudelaire desenganará os vivos acerca das promessas contidas na cosmovisão religiosa, desfará o engano veiculado pela lamentação fúnebre que se salda pela

[245] Idem, pp. 228-229.
[246] BAUDELAIRE – Op. cit., p. 165.
[247] Idem, p. 208.
[248] Apud MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., p. 208.
[249] BAUDELAIRE – Op. cit., p. 133 ("Danse macabre", com data de 1859).

antevisão de um futuro supraterreno. Para tal, representará não raro a morte insultada e degradada no teatro anatómico, ou na vala comum. Ele recupera os *transi* do barroco e, em grande medida, o imaginário medieval ligado ao horror inspirado pela morte física, pelo cadáver em decomposição, e apresenta de novo o homem como "saco de excrementos". Eugénio de Castro, já no crepúsculo do séc. XIX, invocará belezas celebradas e consagradas na tradição poética ocidental para produzir o seu *memento*. Afinal, "os lindos corpos de Inês de Castro/ E das duquesas de Brabante,/ De Laura, a de pupilas de astro,/ E da lirial Beatriz de Dante,/ Sem piedade, sem compaixão,/ Feroz e hostil,/ Tu os fizeste em esterco vil,/ Ó Podridão!"[250]. Num poema do mesmo livro, "Vaidosas", exprime a certeza da morte, contida na vida, convocando fórmulas elegíacas canónicas: "Aproveitai o tempo, o tempo vai a voar,/ Tendes certa uma cova onde apodrecereis" [251]. Tal poema reencena, como em Baudelaire, a dança macabra. O seu refrão assenta numa metáfora que faz da boca do sino do cemitério que dobra uma saia de balão: "Na sua torre de pedra/ Dança, mal vê um caixão". À embriaguez da beleza fugaz, e à anestesia existencial permitida pelo "êxtase secreto" e pelos "encantos nus", opõe-se o desengano macabro: "Se os vossos corpos se tornassem transparentes,/ Todas, dentro de vós, veríeis um esqueleto!"; *vanitas vanitatum*: "Em breve cingirá vossos corpos inermes,/ Que ostentarão por fim, no caixão mortuário,/ Com um manto de cal, um diadema de vermes!"[252].

Uma vez que a morte não desincorpora a alma, guiando o seu voo místico das trevas à luz, mas é apenas treva, a tradicional função consolatória da elegia começa a enfraquecer. A interrogação elegíaca abre para o desconhecido do ser individual e encontra, no fundo deste, a interrogação primordial: "quem sou eu?".

Cesário Verde ironiza a poesia da noite e dos túmulos, o "horror às cousas sepulcrais", num poema sintomaticamente intitulado "Ironias do desgosto". Aí nos deparamos com a caricatura do poeta dado às "fundas abstracções" (que tem no olhar "as sombras dum jazigo"), feita pela voz de uma amante hedonista à qual o sujeito da enunciação (o amante) responde com o lugar-comum do tempo corruptor: "Vai-nos minando o tempo, o tempo – o cancro enorme/ Que te há-de corromper o corpo de vestal"[253]. Ao contrário do desengano cruel, porém, tão caro à poesia barroca,

[250] CASTRO, Eugénio de – Op. cit., p. 275 (*Interlúnio*, 1894).
[251] Idem, p. 265.
[252] Idem, p.266.
[253] VERDE, Cesário – Op. cit., p. 22-23.

provocado pela imagem da velhice, *speculum mortis*, o poema salda-se pela confissão do amor do sujeito à mocidade e às "modas fúteis, vãs". Se morre de pesar, não é pelo prospecto da ruína do corpo amado, mas porque prefere, de um ponto de vista estético, "o cabelo escuro" da mocidade às "veneráveis cãs". Apesar do ímpeto irónico que norteia tanta da sua produção poética, Cesário não resistirá à elegia amorosa. O poema "Flores velhas" é um bom exemplo, povoado de exclamações de "nunca mais", marcado pela impossibilidade de regressar ao tempo e ao lugar do amor perdido, pela constatação de que o amor, à semelhança de tudo o resto, passa, deixando a lembrança que é "doença, enfim, que a morte há-de curar"[254].

Em finais do século XIX, uma série de poetas portugueses assimilariam estéticas, do decadentismo ao simbolismo, que já haviam dado frutos e produzido obras importantes em alguns países da Europa, sem se desligarem, contudo, da expressividade e subjectividade românticas. Falamos de Guerra Junqueiro, Eugénio de Castro e António Nobre. Voltaremos a encontrar em muitos dos seus poemas o reportório elegíaco, o tom meditativo e interrogativo, a visão reveladora, a consciência da finitude humana, e se o labirinto citadino vencera a batalha em que estivera envolvido, ao longo de séculos, com o mundo rural, arcaico e agrícola, a verdade é que a Natureza não deixará de atrair o elegista e de acolher as suas perdas. A segunda parte do poema "Cadáver", de Guerra Junqueiro (incluído em *Os simples*, de 1892), intitulada "In pulvis..." articula-se em torno de um castanheiro, que classificámos, dois capítulos atrás, como a árvore elegíaca por excelência. Ele serve de pretexto a uma meditação sobre a finitude da vida humana. Sacrificado às chamas, o "gigante, rude centenário", aparece, nos seus últimos momentos, como testemunha das gerações humanas que à sua sombra prosperaram e finaram. Ao mesmo tempo, outro drama se desenrola: um velho tem ao colo o seu neto doente. A intimidade entre a vida e a morte é simbolizada pela intimidade entre a velhice e a infância, tanto mais que a vida mais recente, por sê-lo, não é menos frágil, nem menos imune à morte. Tal intimidade é acentuada pelo facto de os ramos do velho colosso terem dado quer "o berço onde repousa o neto", quer "(...) o velho leito amado,/ Onde se deitara para o seu noivado,/ E onde já morreram seus avós, seus pais"[255]. Já na velha avó, idealizada, "branca, branca de jasmins", rezando pelos mortos, "Dentro d'alma dela, triste campo santo,/ Muitas almas vivem mortas a

[254] Idem, pp. 58-59.
[255] JUNQUEIRO, Guerra – *Antologia poética*. Anotação e selecção de A. Cândido Franco. Lisboa, Guimarães editores, 1998, pp. 100-101.

sonhar"[256]. Os vivos são, por isso, o verdadeiro campo santo dos mortos, e cada ser humano é uma necrópole ambulante que carrega os seus mortos, uns mais frescos, outros já obliterados pela segunda morte que é o esquecimento – "tout mon âme est un tombeau", dissera Lamartine[257]. A meditação sobre a morte motivada pelo castanheiro conduz ao desengano: "Eis as brasas mortas... Ei-lo já converso/ O castanheiro em cinza, em fumo vão, em luz.../ Luz e fumo e cinza, tudo irá disperso/ Reviver na vida eterna do universo,/ Círculo de enigmas, que ninguém traduz...// Sempre, sempre, sempre, cinza, fumo e chama/ Viverão morrendo a toda a hora... sempre!..."[258]. Inquire-se acerca do destino dos mortos, pergunta-se pelo paradeiro das almas. Enquanto isso "queixas insondáveis vêm da natureza". Já não são queixas de deuses, nem pelos deuses. É o próprio mistério da vida fundado no mistério da morte que agora se interroga.

Eugénio de Castro, antes da repescagem dos *transi*, e de uma poesia da noite e dos túmulos revista à luz (ou mais propriamente às trevas) de Baudelaire, deambulará, cismando, por entre os túmulos do cemitério dos cemitérios, o Père-Lachaise. Será nos seus *Oaristos*, de 1890 (com epígrafe de Paul Verlaine): "Pelo Père-Lachaise ando passeando, errando.../ Como saudades numa alma, vai um bando/ De folhas mortas, amarelas, pela rua.../ Sedosa, a luz do sol, sedosa, se atenua"[259]. Antes das mulheres ideais reduzidas a "esterco vil" de *Interlúnio*, a música lida na partitura verlaineana e a paleta de um entardecer parisiense criam a atmosfera propícia à deambulação meditativa por entre a última morada de escritores ilustres como Musset ou Michelet, que não passam de pó. Entre morbidade e romantismo, entre Eros e Thanatos, colhendo a sua lição, o sujeito poético projecta no futuro a sua própria e inevitável morte, e antevê – "caminho a imaginar" – a sua amada vestida de viúva "por entre os mausoléus"[260].

As elegias de António Nobre agrupadas num capítulo do *Só* intitulado "Elegias", e entre as quais se encontra uma declinada em *terza rima* ("Caro data vermibus" – isto é, "carne dada aos vermes"), tendendo para uma atmosfera tumular, quando não mórbida ou nosográfica (visível na análise da *facies hippocratica* em "A pobre tísica"), distinguem-se pelo seu enraizamento regional, não dispensando o desfile de costumes,

---

[256] Ibidem.
[257] LAMARTINE, Alphonse de - *Méditations poétiques*, op. cit., p. 356 ("Gethsémani ou la mort de Julia").
[258] Idem, p. 103.
[259] CASTRO, Eugénio de – Op. cit., p. 87 (de *Oaristos*).
[260] Idem, p. 88.

tradições e tipos humanos das Beiras, bem como pela impossibilidade de recuperar uma infância idílica e anterior à doença que, em Nobre, constitui o discurso identitário por excelência. Essa *terra mater*, para além de povoada de fantasmas do passado, é evocada na óptica de um voluntário "exílio" em França. Nas elegias do exílio impõe-se, desde logo, a distância e a separação dos entes e dos lugares amados. Aqui, porém, não pesa sobre o autor um qualquer interdito ou uma impossibilidade física de reunião com a pátria, devendo-se inserir o desterro sofrido no quadro da sua mitologia privada e fundacional. O elemento fantástico e maravilhoso colhido nas lendas populares, nas ladainhas e contos de fadas, eivados de coloquialidade exclamativa, permite a Nobre uma série de liberdades com os seus mortos, que são amiúde espectros retornados do além-túmulo: "Alta horas, enquanto o bom coveiro dorme,/ escapas-te da cova e vens, Bondade enorme!"[261]. Sem intenções hostis ou aspecto apavorante, tais "revenants" benfazejos, longe da flutuabilidade imponderável das aparições do romance gótico e vitoriano, confinadas ao espaço doméstico ou ao interior de edificações, interagem com a realidade física e com os vivos. A "boa velhinha" da infância chega, "Na estrada da Beira", a empreender a jornada através do Marão, atravessando a Espanha, pedindo pelo caminho informações ao pastor que guarda o gado, deixando para trás os Pirenéus "sob os quais rola a Humanidade, nos Expressos", símbolos de uma modernidade antipática e adversa à demanda pelas raízes pessoais, para, de vila em vila e de serra em serra, ligando etapas de uma rota arcaica e campestre, chegar junto do exilado a tempo de largar alguma da terra sepulcral que lhe vem ainda agarrada às vestes.

[261] NOBRE, António – *Poesia completa: 1867-1900.* Pref. de Mário Cláudio. Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 329.

Parte III

A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI

Preâmbulo

1. Novas perdas, novos lutos, novos desenganos.

O que sobreviveu, na elegia do séc. XX, da tradição elegíaca dos séculos precedentes? Poema da meditação sobre a morte, poema do luto e do desengano, terá a elegia passado incólume para o século das duas Grandes Guerras Mundiais, da morte em massa, da indústria do morticínio e do genocídio que teve o seu apogeu no Holocausto, nos Gulags, na Revolução Cultural Chinesa e nas duas bombas atómicas lançadas sobre o Japão que revelaram à humanidade a possibilidade de uma morte global, de uma erradicação de toda a espécie humana? Terá ela ficado indiferente às novas atitudes e inquietações suscitadas pela morte, agora higienizada e impessoal, repelida pelos vivos, a partir do primeiro terço do séc. XX, da esfera quotidiana e transferida do quarto doméstico para o quarto do hospital e deste para o obituário e para as secções necrológicas? Terá a elegia acatado o interdito que pesa hoje sobre o instante derradeiro, e acompanhado o enfraquecimento dos rituais ligados ao luto e à expressão da dor pela perda do próximo? Como lida a elegia com a substituição de Deus – outrora garante de uma segunda e "verdadeira" vida – pela ciência, com suas promessas de longevidade e erradicação da doença? Como reage à derrota da crença espiritual e do pensamento simbólico? Como responde a elegia a uma sociedade hedonista e materialista, permitida, após a Segunda Guerra Mundial, pelo mais longo período de paz de que há memória no Ocidente? De que forma lida com o aumento drástico da esperança média de vida e com o carácter residual da morte violenta devida a guerras, fomes e epidemias, as quais, por outro lado, continuam a ditar a lei além das fronteiras do mundo ocidental? E como ultrapassará a poesia o luto por si mesma, isto é, como sobreviverá à elegia *da* poesia, instalada a descrença no poder da palavra poética para dizer ou traduzir o humano, em particular após o horror da "solução final" nazi e de outras fábricas da morte que pulularam no século passado? Por outras palavras: poderá a elegia sobreviver enquanto outra coisa que não lugar de pura perda e negatividade?

Diante dos ventos ciclónicos e do fogo destruidor da História do séc. XX, não só a elegia sobreviveu à aversão moderna e contemporânea aos géneros e às formas herdadas do passado como, nas palavras de Jahan Ramazani em *Poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney*, "assumes in the modern period an

extraordinay diversity and range, incorporating more anger and skepticism, more conflict and anxiety than ever before"[1]. De acordo com Ramazani, os poetas modernos reanimaram a elegia não adoptando preguiçosamente as suas convenções, mas antes violando as suas normas e transgredindo os seus limites, alimentando-se do cadáver da própria tradição elegíaca: "they conjoin the elegiac with the anti-elegiac, at once appropriating and resisting the tradicional psychology, structure, and imagery of the genre".

O ataque dos elegistas modernos às convenções tem como alvo principal a *consolatio*, a tradicional função consoladora da elegia. Pelo que a elegia moderna será anti-consolatória, procurando "not to heal but to reopen the wounds of loss". Para explicar em que consiste a função consolatória tradicional a que a elegia moderna se oporia, Ramazani exemplifica com o *Lycidas* de Milton: "In the paradigmatic elegy of English tradition, a shepherd 'successfully' mourns his dead friend Lycidas – he reviews his ability, recalls their friendship, attacks culpable deities, and, all passion spent, overrides remorse by displacing affection from the dead man to the sunlike radiance of his immortal soul". Vimos já, na primeira parte deste trabalho, vários exemplos desta dinâmica compensatória que leva a que se transforme a perda num ganho de outra ordem através da projecção de um substituto figurativo que vem tomar o lugar da pessoa ou coisa perdidas (nomeadamente por recurso à prosopopeia e à "pathetic fallacy" de Ruskin). Ora, para Ramazani, os elegistas modernos tratam agora, pelo contrário, de um luto "that is unresolved, violent and ambivalent (...), in their fierce resistance to solace, their intense criticism and self-criticism, even as they 'mourn' specific deaths (...), and they refuse such orthodox consolation as the rebirth of the dead in nature, in God, or in poetry itself (...). If the traditional elegy was an art of saving, the modern elegy is what Elisabeth Bishop calls an 'art of losing'. Instead of resurrecting the dead in some substitute, instead of cursing themselves through displacement, modern elegists 'practice losing farther, losing faster', so that the 'One Art' of the modern elegy is not transcendence or redemption of loss but immersion in it"[2]. De facto, a grande cisão entre a elegia moderna e a elegia tradicional é o desaparecimento da redenção divina dos mortos – ou da transformação dos mortos em deuses –, caução que permitia compensar a perda através do transporte do ente perdido para um plano supraterreno. Em meados do século XIX, como vimos, a elegia tornou-se laica. Não há

[1] RAMAZANI, Jahan - *Poetry of mourning*, op. cit., p.1.
[2] Idem, p. 4.

passagem para um "outro mundo", para um qualquer "além", e a morte termina na morte. Não mais se transcende a perda mas olha-se o vazio da perda. O ateísmo (e agnosticismo) faz aparecer "uma realidade até aí oculta por detrás dos deuses", citando María Zambrano[3]. Ou por detrás de mortos até aí divinizados. Mas como pode uma tal realidade consolar? O prisma da finitude passa a dominar a relação do homem com a morte e serve de base quer ao emergir da medicina clínica e à análise racional da doença e do cadáver, quer ao lirismo oitocentista que, conclui Foucault, "abre a fonte de uma linguagem que se desdobra indefinidamente no vazio deixado pela ausência dos deuses"[4]. Essa realidade desocultada pela retirada dos deuses é insuportável – sempre o fora, mas agora, com raras excepções, a elegia deixa de contar com esse tenaz aliado, o divino, caução da *consolatio* que pretendera oferecer ao longo de milénios. Como explica Michel Gauchet, "le déclin de la religion se paie en difficulté d'être-soi. La société d'après la religion est aussi la société où la question de la folie et du trouble intime de chacun prend un développement sans précédent. (…) Nous sommes voués à vivre désormais à nu et dans l'angoisse ce qui nous fut plus ou moins épargné depuis le début de l'aventure humaine par la grâce des dieux"[5]. Mas também assistimos, no plano propriamente poético, nota Jahan Ramazani, à negação da possibilidade de "sobrevivência" dos mortos na própria poesia, a qual deixa de alimentar as ilusões de uma eternidade conquistada para a pessoa perdida através da celebração poética.

Se a mudança enquanto carácter instável e imprevisível da existência foi, durante séculos, alvo de imprecações poéticas ou estímulo à firmeza estóica, e se as religiões monoteístas investiram na sua neutralização (preservando laços ancestrais no relacionamento com o mundo e o divino e remetendo a recompensa da vida eterna para um plano desprovido de mudança), no séc. XX a mudança não só passa a ser consentida como desejada. Dá-se lugar a uma cultura apologética da mudança que responde pelo nome de progresso: moral e intelectual mas, sobretudo, material, técnico e científico, em todo o caso indissociável do declínio do divino[6]. Aquilo que agora preocupa o elegista não é a sujeição da existência humana aos caprichos da Fortuna nem os efeitos da mudança sobre o mundo físico e os bens terrenos. Nas modernas sociedades científicas e tecnológicas a crença na medicina e numa menor vulnerabilidade aos processos e

[3] ZAMBRANO, María – *O homem e o divino*, op. cit., p. 125.
[4] FOUCAULT, Michel – *O nascimento da clínica*, op. cit., p. 229.
[5] GAUCHET, Marcel – *Le désenchantement du monde: une histoire politique de la religion*. Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 406.
[6] Idem, pp. 133-150.

fenómenos naturais confere um sentimento de segurança desconhecido no tempo de Camões ou nos actuais países subdesenvolvidos (onde a mudança é tão imprevisível quanto era na Europa do séc. XVI), o que resulta num esvaziamento da mudança como factor de infelicidade[7]. Ainda que vulnerável a diversos tipos de catástrofes naturais e climáticas, a espécie humana passa a arrogar-se, nos países industrializados, uma supremacia sobre uma natureza (agora sem maiúscula) que considera sua propriedade e sobre a qual pode exercer, graças à ciência e à tecnologia, um poder decisivo de sujeição, apropriação, transformação ou destruição. De paciente da mudança a humanidade passa a agente da mudança, pelo que na criação poética a mudança em jogo tende a reduzir-se à mudança que acontece em permanência no interior de um sujeito cada vez mais desligado de constrangimentos exteriores, uma mudança imanente que afecta um eu instável e disperso. Ao elegista resta, então, opor a sua pobreza à velocidade do mundo e passar a amar aquilo que muda e desaparece *precisamente* porque muda e desaparece. W. B. Yeats di-lo assim num poema de *The tower*:

> Man is in love and loves what vanishes,
> What more is there to say?[8]

É assim que na elegia passamos do domínio da teologia e da metafísica para o de uma ontologia (ou do essencialismo e do conceptualismo para um existencialismo) cujo primeiro problema, como em Heidegger, é o de saber a quem – e a quê – se deve dirigir a pergunta *O que é o ser?*, pergunta essa que é o modo de ser de um determinado ente, o homem. Como escreve Heidegger, "este ente que nós somos constantemente e que, entre outras, tem a possibilidade de perguntar, indicamo-lo pelo termo *ser-aqui* (*Dasein*)"[9]. Pergunta mantida no centro do debate filosófico por Foucault, trinta e nove

---

[7] Como escreve Norbert Elias, se os homens das sociedades pré-científicas (passadas e presentes) viviam numa total insegurança, como se fossem "un réseau impersonnel de faits de nature", o saber adquirido pelas sociedades desenvolvidas contribuiu de forma decisiva para diminuir a nossa inquietude: "l'idée du caractère implacable des processus naturels est adoucie par le fait qu'ils sont contrôlables, dans certaines limites" (ELIAS, Norbert - *La solitude des mourants*. Traduit de l'allemand par Sybille Muller. [S. l.], Christian Bourgois Éditeur, 1998, p. 65).

[8] YEATS, William Butler – *The collected poems of W. B. Yeats*. Int. Cedric Watts. London, Wordsworth Editions, 2000, 432 p. p. 176

[9] *Sein und Zeit*, 2. Apud ABBAGNANO, Nicola – Op. cit., vol. XIV, p. 194. A resposta de Heidegger é bem conhecida do pensamento contemporâneo sobre o qual exerceu e exerce uma influência preponderante: o romance da existência é um diálogo com o possível e com a morte, o ser humano é um "ser-para-a-morte", confrontado em permanência "com o máximo do seu possível que é o fim do possível na morte" e também confronto "de nos promenades de vivants avec la totalité diachronique du vivre qui nous est imparti" (SALANSKIS, Jean-Michel – *Heidegger*. Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 51). Uma

anos depois, em *As palavras e as coisas* (1966) – "O que é o ser do homem?" – obra que, entre nós, impressionou Eduardo Lourenço ou Vergílio Ferreira, ambos autores de prefácios à tradução portuguesa da responsabilidade de António Ramos Rosa[10], e que reverbera, no mesmo ano, por exemplo, na elegias de Vitorino Nemésio: "Ser o que é? Sabor a morte no ar"[11]. Perguntar surge, assim, como uma das faculdades humanas por excelência – senão mesmo aquilo que é mais próprio ao indivíduo que cogita e especula sobre a própria condição – e por ela terá de passar qualquer pesquisa da verdade. Nas *Elegias de Duíno* a busca da verdade assenta numa pergunta – isto é, na faculdade da linguagem, no chamamento da "voz da consciência", da *gewissen* – condutora daquele que interroga a si mesmo: à sua finitude, à faculdade da morte, ao nada.

A elegia continua portanto, no séc. XX, vivamente empenhada na pesquisa e descoberta da verdade, na *anagnorisis* – definida por Aristóteles como a "passagem do ignorar ao conhecer" (XI: 61-63)[12] – e para tal continua a servir-se da meditação, da modalidade interrogativa e do pensamento especulativo. Como vimos na primeira parte deste trabalho, a passagem da ignorância ao conhecimento, da ilusão à realidade, ou da mentira à verdade, culmina em desengano, o qual podemos agora definir como o confronto do sujeito não com aquilo que ele idealiza, não com aquilo que *deveria* ser, mas sim com aquilo que é. O embate, no fundo, com a realidade passada pelo crivo da experiência e revelada não no que tem de superficial e acidental mas no que tem de verdadeiro – de visceral.

É essa busca da verdade para além da superfície das aparências que distingue em primeira mão a poesia de cunho melancólico da elegia. Naquela, o sujeito está mais preocupado com delinear e decantar a acédia que o acomete, a tristeza vaga que o traz "sob o signo de Saturno"[13] do que, como nesta, em sondar o puzzle da vida e da morte.

---

interessante variação sobre esta resposta é-nos dada por Comte-Sponville: "Ser é desaparecer" (COMTE-SPONVILLE, André – *Impromptus*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 115).

[10] Cf. FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. António Ramos Rosa; prefácios de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira. Lisboa, Portugália Editora, imp. 1968, p. 423.

[11] NEMÉSIO, Vitorino – *Obras completas: poesia*. Pref., org. e fixação do texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [imp. 1989], vol.2, p. 423.

[12] ARISTÓTELES – *Poética*. Trad., pref., int. e apêndices de Eudoro de Sousa. 6ª ed. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, 316 p. p.118. Como escreve Potts, "embora na Poética de Aristóteles a *anagnorisis* consista no reconhecimento que desencadeia o desfecho da acção dramática, a sua definição aristotélica como 'uma transição da ignorância para o conhecimento' fazem dela um termo apropriado para caracterizar a descoberta elegíaca" (POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 231), isto é, a qualidade heurística que possui a elegia.

[13] Vid. AMARAL, Fernando Pinto do – *Na órbita de Saturno: cinco ensaios e uma paráfrase*. Lisboa, Hiena Editora, 1992.

Um dos argumentos centrais de Abbie Findlay Potts é o da necessidade da produção de conhecimento e sabedoria através do pensamento céptico e especulativo para que aconteça verdadeiramente a elegia, e não mera produção de sofrimento e de lágrimas[14]. A diferença entre elegia e melancolia equivale, a traços largos, à diferença entre luto e melancolia estabelecida por Sigmund Freud. Se, com Freud, o luto é "la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc.", na melancolia "l'object n'est pas réellement mort mais il a été perdu en tant qu'object d'amour" e "dans d'autres cas encore, on se croit obligé de maintenir l'hypothèse d'une telle perte mais on ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu"[15]. Donde o carácter enigmático da melancolia, a "mais bizarra flor do amor-próprio", cuja causa é desde logo impenetrável para o próprio indivíduo que a experimenta[16]. A comparação entre o luto e a melancolia leva Freud a "rapporter d'une façon ou d'une autre la mélancolie à une perte de l'object qui est soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n'est inconscient"[17]. Assim, enquanto o alheamento melancólico representa como que uma infidelidade ao mundo, "a obstinação que se manifesta na intenção do luto nasceu da sua fidelidade ao mundo das coisas", ao passo que a melancolia, a acédia, se apresenta como uma "preguiça do coração", diremos com Walter Benjamin[18].

Tais observações não significam que não existam, como referimos na Introdução, elegias onde a tonalidade melancólica seja predominante. Podemos notar essa predominância, por exemplo, nas elegias de António Manuel Couto Viana ou mais recentemente de Fernando Pinto do Amaral. Mas aquilo que desencadeia a resposta elegíaca não é tanto a melancolia – que resulta de uma perda inconsciente – quanto a angústia que acompanha a compreensão da morte, "a situação emotiva capaz de manter aberta a contínua e radical ameaça que sai do ser mais íntimo e isolado do homem"[19]. A

---

[14] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 164.

[15] HERSANT, Yves – *Mélancolies: de l'Antiquité au XXe siècle*. Édition établie par Yves Hersant. Paris, Éditions Robert Laffont, 2005, p. 761.

[16]"On est malade sans maladie, et réprouvé sans vices. La mélancolie est l'*état de rêve de l´égoisme* (…), fleur la plus étrange de l'amour-propre"(CIORAM, E. M. – *Précis de décomposition*. Paris, Gallimard, 2003, p. 152). Comte-Sponville, na mesma linha, diz-nos que para o melancólico "la vérité est une blessure narcisique", e que "le deuil (l'acceptation de la mort) bascule du côté de la vie, quand la mélancol.ie nous enferme dans la mort même qu'elle refuse"(COMTE-SPONVILLE, André – *Impromptus*, op. cit., p. 119).

[17] Apud HERSANT, Yves – Op. cit., p. 762.

[18] BENJAMIN, Walter – *Origem do drama trágico alemão*. Ed., apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 167; Idem - *Teses sobre a filosofia da história*. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Manuel Alberto. Lisboa, Relógio D'Água, 1992, p. 160.

[19] HEIDEGGER (*Sein und zeit*, 53) apud ABBAGNANO, Nicola – Op. cit., vol. XIV, p. 207.

angústia provém da percepção da constante e iminente ameaça da morte, que é uma ameaça do exterior, "do além", e se aproxima como um segredo ou um mistério (donde a inclinação do espírito humano para sondá-lo e inquiri-lo)[20], e é portanto fonte de infelicidade, sintoma do homem isolado consigo mesmo, entregue à solidão ontológica que o individua e opõe não só ao Cosmos como aos outros seres humanos. Tal angústia, por outro lado, é indissociável do corpo do indivíduo, dentro do qual a sua consciência – e não mais a alma em *pregione oscura* – se encontra encarcerada (e em dissídio com o carcereiro) como já dentro do caixão que o há-de transportar à sepultura. De Ricardo Reis ("Homem, um corpo choro"[21]) a Manuel António Pina ("corpo, corpo, porque me abandonaste?"[22]), a angústia preside à meditação sobre a morte, e, por conseguinte, à meditação elegíaca. A simples melancolia não é elegia porque se esgota em si mesma (no acento ou coloração que difunde sobre qualquer espécie de poema ou texto literário) e não chega, através de uma meditação focada, a um desengano, a uma descoberta.

Mas então que novas respostas, ou, para sermos mais conformes à natureza da elegia, que novas perguntas veio ela colocar no século passado? Que novas conjecturas, especulações e pesquisas acerca da morte? Que novas meditações acerca da finitude do ser humano e das coisas em geral? Que novas expressões do luto e da perda, que novos desenganos? O seu repertório é outro? Aproveitou os *topoi* e os *loci* do passado? Como foi interpretado e modelado o substrato elegíaco que viemos estudando desde a Grécia arcaica? Perguntemos, com Abbie Findlay Potts: "Where is she now, the Muse of elegiac poetry, the speculative Muse, the Muse with the flute? That she was in Paris during the early summer of 1910 we learn from the greatest elegist of our century, Rainer Maria Rilke"[23]. Relembre-se que o mais célebre verso de uma elegia é também um dos mais célebres versos da poesia europeia de sempre. E que esse verso é uma interrogação: "Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens/ dos anjos?"[24]. Interrogação sem resposta, ou cujo combustível é a própria dinâmica interrogativa,

---

[20] Cf. LEVINAS, Emmanuel – *Totalidade e Infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 212-214. "O carácter imprevisível da morte vem do facto de ela não se conter em nenhum horizonte. Ela não se oferece a nenhuma espécie de domínio. (…) Na morte, estou exposto à violência absoluta, ao assassínio na noite. (…) A morte ameaça-me do além. (…) Não se sabe quando virá a morte. Que é que virá? De que é que a morte me ameaça? De nada ou de recomeço? Não sei." (p. 212 e ss.).

[21] REIS, Ricardo – *Poesia.* Ed. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 102 (ode 82, de 1927).

[22] "[…] desabitado de línguas e de astros/ e de noites escuras, e nenhuma beleza o tortura/ mas a morte, a dor e a certeza de que/ não está aqui nem tem para onde ir" (PINA, Manuel António – *Os livros*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 22).

[23] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 10.

[24] RILKE, Rainer Maria – *As elegias de Duíno*, op. cit., p. 35.

movimento de sentido único que tem por destino o vazio e que, portanto, se funda e *afunda* na própria linguagem. Não está em causa a ruptura entre o plano divino e o plano terreno mas a própria ruptura inscrita na palavra poética. Com Rainer Maria Rilke "l'élégie vient s'inscrire au coeur de l'expérience poétique même. Elle la constitue autant qu'elle l'exprime"[25]. As perguntas da elegia não variaram tanto quanto se poderia pensar. Se perguntas tais como "qual é o destino da alma depois da morte?" ou "a minha alma é imortal?" ou mesmo (e apesar de tudo) ainda "Deus existe?" parecem ter sido subsumidas às perguntas "O que é o ser do homem?" e "qual é a finalidade do meu ser?", se os termos foram substituídos ("Deus" e "alma" convergindo em "ser"), no centro dessas perguntas continua o foco irradiador do sujeito humano, e o seu objecto continua a ser o desconhecido, o mistério da existência, pelo que as mesmas velhas perguntas regressam vezes sem conta e não cessam de alimentar o desconforto e a angústia de *se* ser indivíduo, sintomas agudizados pela perda do sagrado. Michel Gauchet elenca para nós algumas das perguntas essenciais: "Pourquoi moi? Pourquoi naître maintenant quand personne ne m'attendait? (…) Pourquoi est-ce que cela – la maladie, l'accident, l'abandon – tombe sur moi? À quoi bon avoir vécu si l'on doit disparaître sans laisser des traces, comme si, aux yeux des autres, vous n'aviez pas vécu?"[26]. As respostas, essas, tornaram-se mais desencantadas, cépticas e pessimistas, mas a consciência que o ser humano possui da sua própria finitude e precariedade continua a servir de ponto de partida, no séc. XX como na Grécia antiga ou no Renascimento, para a elegia: *vita brevis*. Escusado será dizer que se o desengano e a mudança, a veloz passagem do tempo e a impotência do homem confrontado com a própria finitude e com o carácter transitório da vida constituíram motivos obsessivos na elegia de todos os tempos, eles continuam hoje a alimentá-la. Mas a imersão na morte, a percepção da sua imanência na vida, por oposição ao ímpeto de transcendê-la, é agora, sem dúvida, a pedra-de-toque da elegia moderna e o seu desengano fundamental.

Não fosse pelo macabro de colheita seiscentista e pela morbidez libidinosa e nevrótica da recta final do romantismo, diríamos que a poesia nunca esteve tão repleta de morte, desesperança e desencanto quanto nas últimas décadas. O que contrasta vivamente quer com as efectivas condições materiais de existência nas sociedades ocidentalizadas quer com o tabu de que a morte é alvo desde meados do séc. XX, como ensina Philippe Ariès: "a morte, outrora tão presente, de tal modo era familiar, vai

[25] MAULPOIX, Jean Michel – *Du lyrisme*, op. cit., p. 211.
[26] GAUCHET, Marcel – Op. cit., p. 406.

desvanecer-se e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objecto de um interdito"[27]. Começa a delinear-se, nas primeiras décadas do século passado, "um sentimento diferente, característico da modernidade" que leva a que se procure não só poupar o doente quanto à gravidade do seu estado de saúde, mas também a poupar a família e a sociedade ao embaraço que representa a irrupção do feio e da agonia num quotidiano que deve ser a toda a força feliz. Neste período, diz-nos o historiador francês, "nada mudou ainda nos ritos da morte, que se conservam ao menos na aparência (...) mas começou-se a esvaziá-los da sua carga dramática", sendo que entre 1930 e 1950 essa evolução se precipita com a transferência do local da morte, outrora o meio doméstico e familiar, para o hospital onde se passa a morrer em solidão porque se tornou inconveniente morrer em casa. É assim que as "pequenas mortes silenciosas substituíram e anularam a grande acção dramática da morte". Na "nova" morte, interdita, importa que todos se apercebam o menos possível das operações destinadas a fazer desaparecer o corpo, que tudo seja tratado da forma mais discreta: "um desgosto demasiado visível não inspira piedade mas repugnância; é um sintoma de desarranjo mental ou de má educação; é *mórbido*. No seio do círculo familiar hesita-se ainda em deixar exteriorizar a dor, por receio de impressionar as crianças. Só existe o direito de chorar se ninguém nos vir nem nos ouvir: o luto solitário e envergonhado é o único recurso, como uma espécie de masturbação"[28]. Sintoma inequívoco deste fenómeno comportamental, os indivíduos passam a recorrer, quer no espaço público quer no seio familiar, a um discurso perifrástico para designar a morte. O que outrora era obrigatório – manifestar publicamente o desgosto (recordemos o ritual arcaico das carpideiras que subsistiu na sociedade agrícola portuguesa durante todo o período do Estado Novo) – passou a ser, diz Ariès, "proibido". A formulação desta "lei não escrita", informa, deveu-se ao sociólogo inglês Geoffrey Gorer que na obra *The pornography of death* (1955) veio mostrar como "a morte se converteu num tabu e como, no séc. XX, ela substituiu o sexo como principal interdito". Se outrora as crianças "assistiam à grande cena do adeus à cabeceira do moribundo, hoje em dia são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor mas, quando deixam de ver o avô e manifestam o seu espanto,

[27] ARIÈS, Philippe – Op. cit., p. 55.
[28] Idem, p. 57. Ariès não quer sugerir, de todo, que a morte de um ente querido seja agora menos sentida pelos seus familiares: "numa família em que o sentimento é valorizado, em que a morte prematura se torna mais rara (salvo em caso de acidente de viação), a morte de um familiar é sempre profundamente sentida, como na época romântica (...). Mas já não existe o direito de o dizer em voz alta" (idem, p. 58).

dizem-lhes que ele repousa entre as flores num belo jardim”[29]. Prossegue o historiador francês dizendo que “quanto mais a sociedade afrouxava as suas vitorianas interdições sexuais, mais rejeitava as coisas da morte. E, ao mesmo tempo que o interdito, aparece a transgressão: na literatura maldita reaparece a mistura de erotismo e morte”[30]. Ariès termina as suas reflexões sobre a morte contemporânea chamando a atenção para o número crescente de publicações que se vêm ocupando das condições da morte nas sociedades industriais, graças à iniciativa de sociólogos e psicólogos preocupados com a desumanidade da morte solitária nos hospitais, e concluindo que o recente debate em torno da “nova” morte acabou por reconduzi-la ao discurso de que fora banida. Ora, da poesia, a morte nunca foi banida. Pelo contrário. Wallace Stevens publica o poema “Sunday morning” em 1915, o ano, entre nós, de *Orpheu*, e aí proclama a morte “the mother of beauty”[31]. Quase um século mais tarde a morte reina invicta e incontestada, ao passo que a beleza é alvo de todas as renitências e desconfianças, quando não despromovida à divisão do poeticamente incorrecto.

Dir-se-ia que face ao défice do luto na vida quotidiana, à castração das manifestações do desgosto e à repulsa sentida pelos vivos perante os espelhos da sua meta final, a elegia esforça-se, no contexto do pós-guerra, por devolver à morte a dignidade de objecto por excelência da meditação humana. Em tempos de descrença e niilismo, porém, um regresso à transcendência e à transfiguração da perda, no sentido de idealizá-la, dificilmente seria capaz de sustentar essa “reabilitação” da morte – ou dos mortos. Paul Celan acabará por abdicar, nas suas obras tardias, da pretensão alimentada

---

[29] Ou que está com Jesus, como no poema “Boletim salesiano” de Manuel de Freitas: “Morreu, por fim. Nunca esquecerei/ a forma bárbara como mo disseram:/ «o avô já está com Jesus». Qual Jesus?” (FREITAS, Manuel de – *Beau séjour*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 32).

[30] ARIÈS, Philippe – Op. cit., p. 59. Mas não só na literatura: também no cinema, na música, nas artes plásticas, no teatro. E toda a cultura de massas contemporânea, sobretudo na última década, está impregnada de morte. De morte gráfica, não só ficcionada, como real, divulgada através de vídeos de execuções, fotografias de autópsias, cadáveres em cenários de guerra e imagens em geral de todo o tipo de estragos infligidos ao corpo humano por via natural ou acidental, difundidos pelos meios de comunicação social ou acessíveis na internet (inclusive a crianças), reminiscente do voyeurismo que ao longo dos séculos levou massas inebriadas a presenciar a agonia dos supliciados. O cadáver, o *transi*, voltou a ser espectáculo. Nos ecrãs de cinema e de televisão o assassinato brutal e desfigurador, os restos mortais e a corrupção física são o prato forte – não raro a pretexto das diligências da ciência forense – servido ao espectador que ainda não logrou rejeitar o papel de *voyeur* da morte do outro, ao mesmo tempo que se furta a meditar a sua. A morte que a comunidade a todo o custo evita na vida real, parece ser exorcizada e entretida nas requintadas torturas e industriosos suplícios da morte virtual em filmes de grande sucesso junto do público adolescente como os da série “Saw” (2004-2010) ou “Hostel” (2005), apropriadamente baptizados de “torture porn”, mas também na heroificação do Mal e na romantização da pulsão homicida no “serial killer” Hannibal Lecter, entre outros.

[31] STEVENS, Wallace – *Harmónio*. Trad. e notas de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa, Relógio D’Água, 2006, p.169.

pela poesia de ser capaz de consolar através da idealização da realidade (melhor seria dizer: da historicidade), ou de superar as tensões e conciliar os opostos (a vida e a morte). Não há síntese dialéctica possível e a única solução que se apresenta a Celan depois de Auschwitz – a sua "solução final" para a poesia – é fazer do discurso poético um lugar de pura negatividade, aniquilamento e separação, um discurso que se inscreva no tempo histórico como acção negadora e que enuncia a sua própria derrota com palavras derrotadas, com cadáveres de palavras:

> Uma palavra – bem sabes:
> um cadáver.
>
> Vamos lavá-lo,
> vamos penteá-lo,
> vamos voltar-lhe os olhos
> para o céu.[32]

O que não contradiz a elegia como poema da *anagnorisis*, do desengano, da passagem da ignorância ao conhecimento, da revelação da verdade. Essa verdade passa a ser a da concordância da derrota da humanidade (em Auschwitz) com a derrota da poesia (dita – "mal dita" – em Celan, entre outros). Se o confronto da linguagem com o indizível após as duas Grandes Guerras levou Adorno a sentenciar, em 1949, que "escrever um poema depois de Auschwitz é bárbaro, e este facto afecta até o conhecimento que explica por que se tornou hoje impossível escrever poemas"[33], a verdade é que tal sentença não foi acatada e os poetas não renunciaram em massa à poesia. Antes pelo contrário. Talvez porque o valor inestimável da vida resulte mais evidente quando posto em confronto com o horror absoluto, certo é que o fruto da beleza, ainda que sitiado pelo Mal e prostrado à beira do cadafalso, oscilando desamparado sobre o abismo, encontra sempre uma haste, por mais frágil, onde se dar a colher. Os poetas preferiram dar ouvidos a Marina Tsvetáieva e a tomar como divisa o seu "todos os poetas são judeus", a começar por Paul Celan que a aproveita para epígrafe de um poema de *A rosa de ninguém*[34]. E

---

[32]CELAN, Paul – *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Sel. trad. e int. de João Barrento e Y. K. Centeno. 2ª ed. Lisboa, Cotovia, 1996, p. 59.

[33]ADORNO, Theodor – *An essay on cultural criticism and society*. In *Prisms*. Translated by Samuel e Shierry Weber. Cambridge, MIT Press, 1955 (rep. 1967), p. 34.

[34] Mesmo que no célebre poema "A fuga da morte", de 1945, se anuncie que, "feitos fumo", os mortos dos campos de extermínio nazis subirão aos céus para conquistarem um "túmulo nas nuvens" (CELAN, Paul – Op. cit., p. 17). Sobre o tema da poesia depois de Auschwitz, enquadrado pela teoria de Adorno e pela "prática" de Celan – incluindo a revisão da fórmula de Adorno à luz dos resultados de Celan – torna-se indispensável a leitura do ensaio de António Guerreiro "Paul Celan e o testemunho impossível",

pelos compatriotas de Tsvetáieva, caso entre todos mais eloquente o de Ievgueni Ievtuchenko por ser hoje um dos mais aclamados poetas russos vivos: "Sou/ Anne Frank/ transparente/ como um ramo em Abril"[35]. Eugénio de Andrade faz do célebre verso de Tsvetáieva o *incipit* de um poema de *Homenagens e outros epitáfios* intitulado simplesmente "Sobre um verso de Marina Tsvetáieva":

> *Todos os poetas são judeus*,
> todos marcados
> por uma estrela negra,
> quer seja rosa ou amarela.
> Todos caminham para o sul
> fatigados, não da luz
> crua das dunas: do peso
> morto dessa estrela.[36]

A partir da adesão a essa divisa que assimila o *ethos* do poeta à condição das vítimas da Shoah, deixa de ser possível dissociar a poesia da ética, que também passa pela capacidade do ser humano se desenganar de si mesmo e das ilusões alimentadas acerca do progresso e do futuro.

Reduzidos a cinzas e expelidos pelas chaminés das fornalhas nazis os ideais humanistas que a Primeira Guerra Mundial já havia feito voar em pedaços, e posta em causa a capacidade mesma de deplorar ou celebrar, o poeta moderno irá definir-se "comme celui qui questionne, avant d'être celui qui célebre ou deplore", e, escreve Jean-Michel Maulpoix, "ce questionnement sur la possibilite même de l'appel et de son entente" que é a célebre interrogação de Rilke, "l'Histoire, cette fois, le pose, radicalement"[37].

Mas é precisamente aqui que a elegia portuguesa oferece uma desconcertante particularidade: por voluntário alheamento, involuntária desatenção ou forçado isolamento, só ocasionalmente ela compareceu ao encontro com a História suja do séc. XX. Com os seus picos de horror – as duas Grandes Guerras, a Shoah, os gulags, o Grande Timoneiro Mao Tse-tung, Hiroshima e Nagazaki, entre outros – e ainda com a rotina da fome extrema, da limpeza étnica, das guerras civis, do terrorismo, da violência

---

incluído no volume *O acento agudo do presente* (GUERREIRO, António – *O acento agudo do presente*. Lisboa, Cotovia, 2000, pp. 29-79).

[35] In *Poetas Russos*. Trad. e prólogo de Manuel de Seabra. Lisboa, Relógio D'Água, 1995, p. 209. Entre nós, curiosamente, encontramos não uma Anne Frank mas uma "Anti-Anne Frank" (António Gedeão).

[36] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 245.

[37] MAULPOIX, Jean-Michel – *Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine*. In *La poésie comme l'amour: essai sur la relation lyrique*. Paris, Mercure de France, 1998, p. 148.

em geral. Na poesia portuguesa as excepções ao cenário de relativo alheamento perante as grandes perdas colectivas da História (físicas e morais) são escassas, ficam-se muitas vezes por um ou outro poema perdido no seio de obras completas, ou mesmo por alusões condensadas em alguns versos. Naquele que foi em simultâneo um dos séculos de ouro da barbárie e, alegadamente, um dos séculos de ouro da poesia, o sofrimento do homem às mãos do homem, nas suas formas mais degradantes e cruéis, guardou-se de frequentar a poesia portuguesa como se esta tivesse permanecido estanque ou percorrido o seu caminho distraída do extermínio. Ora é inegável que toda a humanidade foi colocada em cheque por tais tragédias, e não o foram menos esses poetas que um poeta comprometido com a ideologia do extermínio – Ezra Pound – baptizou de "antenas da raça". Convém ter presente que Portugal, tendo ficado de fora da Segunda Guerra Mundial por tacticismo do regime fascista que então imperava, enviou soldados para as trincheiras da Frente Ocidental em 1917. Não fossem entre nós Fernando Assis Pacheco ou Manuel Alegre e uma guerra ainda tão fresca na memória do Portugal contemporâneo como a que se travou nas ex-colónias africanas (e cuja morbidade, se contabilizada com a da guerra civil que se lhe seguiu, ascende a meio milhão de mortos) passaria com pés de veludo ao largo da nossa poesia, espreitando esporadicamente nas suas entrelinhas[38].

Basta atentar nas *Elegias* de Wilfred Owen, nas obras poéticas de Paul Celan e de Anna Akhmátova, ou nas *Poesias de la guerra* de Antonio Machado para se perceber o quanto a poesia escrita em outras línguas foi permeável à violência exercida pelos homens – em nome do homem – sobre a humanidade, o quanto o trabalho do luto devido às vítimas também se foi fazendo na poesia, que soube chamar a si o imperativo ético de manter abertas as feridas sacudindo os temores de colocar em risco, por essa via, a autonomia e a liberdade da criação artística. Owen deu-nos o retrato do sofrimento absurdo a que milhões de jovens europeus foram sujeitos nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Ele descreve um cenário do qual o luto está ausente (porque o luto só acontece *depois* da perda) e onde somente vinga a liturgia dos obuses, um quadro de horror sem redenção celestial ou solar mas apenas seguido de mais horror:

[38] Refira-se o esforço de recolha de alguns antologizadores: CAUTELA, Afonso; FERREIRA, Serafim (org.) – *20 anos de poesia portuguesa do pós-guerra: 1945-1965*. Lisboa, Ulisseia, imp. 1965, 423 p. (Poesia e ensaio; 8); LOURES, Carlos; SIMÕES, Manuel (coord. e pref.) – *Hiroxima: antologia de poemas; depoimento de poetas portugueses sobre o flagelo atómico, no 20º aniversário da destruição de Hiroshima e Nagasáqui*. Tomar, Nova Realidade, 1967, 97 p.; Idem – *Vietname: depoimentos de poetas portugueses sobre a agressão norte-americana ao Vietname*. Tomar, Nova Realidade, 1970, 110 p.

uma “anthem for doomed youth”, cântico para soldados reduzidos a fardos de carne, morrendo como gado, derrubados pela “scythe” da Morte segadora, com as exéquias do “rapid rattle” das metralhadoras em lugar de “passing-bells” e enviados para a morte em nome da “old lie: Dulce et decorum est/ pro patria mori”[39]. Ao intitular uma das suas elegias com os célebres versos de Horácio, Owen mostrava não só a que ponto os povos europeus de inícios do séc. XX, ao contrário dos seus líderes, se haviam já distanciado da matriz expansionista helénica e romana (do amor à pátria imbuído de belicismo, do comprometimento com a sua expansão a qualquer custo, dos sonhos de glória e triunfo sobre outros povos) mas também como a elegia dessa época começava a renegar abertamente o seu cânone, os seus *topoi*. Owen não esconde que o seu projecto não visa consolar, como visara a tradição elegíaca, mas, quando muito, alertar as gerações vindouras: “My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity. Yet these elegies are to this generation in no sense consolatory. They may be to the next. All a poet can do today is warn. That is why the true poets must be truthful”, escreveu em 1918[40]. Fidelidade à verdade e ao testemunho, fidelidade ao luto e à ética do luto. Boa parte das elegias de Wilfred Owen ocuparam-se dos jovens soldados que regressavam a casa estropiados, aleijados, inválidos, amputados, confinados a cadeiras de rodas, para sempre arruinados na sua dignidade e integridade física e espiritual, mortos também para o amor e para a beleza:

> Now, he will spend a few sick years in institutes,
> And do what things the rules consider wise,
> And take whatever pity they may dole.
> Tonight he noticed how the women’s eyes
> Passed from him to the strong men that were whole.
> How cold and late it is! Why don’t they come
> And put him to bed? Why don’t they come?[41]

E, no entanto, até o teatro da guerra pode servir de palco à meditação elegíaca. Prova-o “The Show”, onde cabe o *topos* do poeta que, a partir de um ponto elevado, contempla e deplora. A situação perceptiva do sujeito é-nos dada por analogia com a do caminhante solitário e meditativo, mas o cenário não é o da natureza despovoada, amena ou agreste, nem o sujeito contempla as ruínas de um templo ou de uma cidade

[39] OWEN, Wilfred – *Elegias*. Sel., prefácio e tradução de João Almeida Flor. Lisboa, Relógio D’Água, 1999, p. 30.
[40] “Fragmento de um prefácio de Wilfred Owen” (Idem, p. 18).
[41] Idem, p. 34.

outrora exultante. O que ele contempla são valas comuns enchidas com cadáveres de soldados, o plano onde os corpos jazem despedaçados e onde o sangue se mistura na lama, terra devastada saída de um inferno de Bruegel o velho ou de Bosh diante da qual a própria Morte, "like a deepening moan", se junta à lamentação do sujeito, "cai" com ele: "My soul looked down from a vague height, with Death,/ As unremembering how I rose or why,/ And saw a sad land, weak with sweats of dearth,/ Grey, cratered like the moon with hollow woe./ And pitted with great pocks and scabs of plagues"[42].

Após a catástrofe das duas Grandes Guerras Mundiais, o elegista, segundo Maulpoix, vê-se obrigado a fazer da elegia "le lieu d'une enquête parmi les indices d'une Histoire perdu", e por conseguinte "le processus de création poétique qui s'engage alors", ensina, "s'efforce de redefinir une articulation et une posture vis-à-vis de l'intolérable et du desastre"[43]. Para tal houve que transformar a poesia elegíaca na "arte de perder" de que fala Elisabeth Bishop no seu poema "One art" (cuja primeira estrofe diz algo semelhante ao "amor por aquilo que desaparece" expresso pelos versos de Yeats mais acima citados):

> The art of losing isn't hard to master;
> so many things seen filled with the intent
> to be lost that their loss is no disaster. [44]

A elegia transforma-se num consentimento da perda – como se as próprias coisas quisessem ser perdidas –, numa "apologia da despossessão", num "canto de adesão à mortalidade"[45]. Na impossibilidade de reconstruir o edifício em ruínas da História no estaleiro de um eu também ele em ruínas, também ele fracturado, a elegia passa de poema de pranto a poema de renúncia. Pese embora o desconcertante alheamento da poesia portuguesa em face do desastre humano e ético do séc. XX, o que é certo é que ela não deixou, como as suas congéneres europeias, de se refundar enquanto "arte de perder". Dir-se-ia que ao poeta europeu da segunda metade do séc. XX resta tornar-se num elegista a tempo inteiro, num enunciador da perda e da derrota, resta-lhe "ser a voz da ruína", nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, pois "no

---

[42] Idem, p. 44.
[43] MAULPOIX , Jean-Michel – *Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine*, op. cit., p. 151 e p. 148.
[44] BISHOP, Elisabeth – *Geografia III*. Trad. de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa, Relógio D'Água, 2006, p. 62.
[45] MAULPOIX, Jean-Michel – *Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine*, op. cit., p. 150.

deserto da civilização que sucedeu a Hiroshima, às multinacionais, ao terror do Estado, houve alguns seres pacientes que, entre os escombros, procederam à recolha dos materiais mais perecíveis, tão frágeis que poderiam resistir, pela sua própria fragilidade, ao vendaval aniquilante a que se dobravam para não quebrar"[46]. Tendo desistido do Ideal, da Beleza e do Sublime, dos grandes gestos e das "grandes" palavras, tendo abdicado do seu sacerdócio e descido do seu pedestal, o poeta-elegista apresenta-se agora "comme un survivant crépusculaire (…) travaillant dans la proximité de la mort"[47], e a elegia converte-se em anti-elegia, pactuando com a perda e abdicando de consolar. Partiu-se da autobiografia enquanto "história meditativa pessoal" apontada por A. F. Potts como característica de uma "arte elegíaca" oitocentista e chega-se, nas últimas décadas do séc. XX, a um ofício de recolecção e arquivamento de indícios e despojos num álbum de pequenas memórias. Ofício que releva do impulso, que se diria museológico, de preservar a memória daquilo que se extinguiu ou que se encontra em vias de extinção. O trabalho do elegista contemporâneo oscila subtilmente entre o trabalho de preservação e o trabalho de campo: ora veste a pele de um catalogador (de imagens guardadas com o desvelo de bilhetes-postais ou perecíveis como polaróides) ora de um arqueólogo por entre os vestígios quer da sua memória quer da memória colectiva. E nesse trabalho não pode senão mover-se e arrepiar caminho por entre as ruínas da tradição poética em que se inscreve, qual criatura asténica agarrando-se à sobrevivência crepuscular de que nos fala Maulpoix ("c'est une poésie de 'restes', ou *un reste de poésie*"[48]), com o paradoxo de que a negatividade elegíaca se exaspera na medida em que ela mesma em simultâneo se constituiu e se confinou como discurso da decepção e como discurso decepcionado: enquanto lugar de pura negatividade. O que deixou caminho aberto à instauração da elegia *da* linguagem e *da* palavra, em suma, a uma elegia *da* poesia que conquista uma posição dominante na época contemporânea, detectável, desde logo, no *locus* em que se converteu a asserção poética de que "as palavras estão gastas", de que "as palavras já foram todas usadas" ou de que "a poesia é inútil". Não deve espantar, perante tal cenário, a fuga da elegia rumo à literaridade. Ao deplorar a perda da própria poesia, a elegia já não se entende senão como anti-elegia, isto é, poema onde se cumpre o luto do lirismo, até porque que uma elegia da poesia nos

---

[46] MAGALHÃES, Joaquim Manuel – *Arte mendicante*. Apud OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima Aurora: (obra poética II)*. Lisboa, Gótica, 2001, pp. 139-140.
[47] Idem, p. 151.
[48] MAULPOIX, Jean-Michel – *Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine*, op. cit., p. 152.

conduz, em última análise, a uma elegia do próprio sujeito lírico, que passa a ser também ele um resto, uma sombra de si mesmo, mera casca vazia. A própria temporalidade é colocada em questão, pois, como explica Maulpoix, "l'idée commune ne s'impose plus que le temps efface ou emporte, mais que tout demeure au contraire terriblement intact et qu'à cela *tient* la souffrance. Au cher souvenir se substitue la présence obsédante d'objects qui contresignent la persistance de la disparition. Le temps cesse d'être une épaisseur, une profundeur, pour devenir une surface"[49]. É sobre esta superfície literal e objectiva que vai passar a incidir o olhar desenganado e descrente do elegista. Nela, o presente aparece como que intacto, congelado – uma vez que se nega o valor evocador do passado e se recusa o valor redentor do futuro –, mostruário de objectos de ligação que povoavam o quotidiano dos mortos e assombram agora, inalterados, o quotidiano dos sobreviventes.

A contradição entre a negação da morte na vida quotidiana estudada por Philippe Ariès e a obsessão por ela na literatura em geral e na poesia em particular leva Ramazani a conjecturar se tal não configurará uma postura consciente de resistência à amnésia e ao afastamento da morte do convívio com os vivos, visando criar, na poesia, um espaço para o luto erradicado da vida real. Na verdade, dispensamos hoje a um amigo que morre pouco mais que um breve instante de reflexão para logo regressarmos à azáfama mundana repelindo a morte do nosso pensamento. Realidade que Fernando Namora nos resume num par de versos: "Morre, amigo, que tenho pressa/ de ir à lida"[50]. A urgência com que vivemos o presente não deixa tempo nem espaço à meditação sobre a morte. Ao contrário, portanto, da impessoalidade da morte hospitalar, do obituário e da notícia necrológica, a elegia estaria no século XX a assumir cada vez mais os detalhes íntimos "e particularizadores que dão carne a pessoas e acontecimentos"[51], funcionando assim como força de contra-ataque face ao vazio do obituário – que coisifica os mortos até ao seu aniquilamento – numa espécie de regresso ao "poema de muertos" medieval mas despojado do lado cerimonioso, dramático e encomiástico. Por aqui se percebe, por outro lado, como a elegia fúnebre não pode ser compreendida à margem de um quadro de responsabilidade ética. A elegia fúnebre aparece-nos, desde sempre, confiada com a missão – no sentido mais propriamente ético – de honrar,

---

[49] Idem, p. 154.

[50] "Segunda ode a um defunto" (NAMORA, Fernando – *Marketing*. 5ª ed. Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p.134).

[51] RAMAZANI, Jahan – Op. cit., p. 18.

dignificar e humanizar os mortos, quer os mortos privados, os "nossos" mortos, quer os mortos sem nome, varridos para a vala comum da História e condenados ao esquecimento. Dela se afere, portanto, uma atitude humana perante a perda do *outro*. Se a questão ética do luto se pode resumir, com a ajuda de Comte-Sponville, como a tarefa de ultrapassar sem esquecer e de aceitar sem trair[52], a questão ética da elegia não se posiciona muito longe – ela é afinal a poesia do luto – obedecendo, na época contemporânea, ao imperativo de dignificar sem idealizar, de testemunhar sem hiperbolizar, de recuperar sem trair, de preservar sem mitificar. Problemática equacionada de forma explícita em muitas elegias contemporâneas e aí ora mantida enquanto dúvida meramente enunciada, ora deixada inconclusa, ora resolvida, caso em que o elegista chega pelos próprios meios ao entendimento do que deve ser a sua missão, o seu imperativo ético, como acontece na "Elegia múltipla" de Herberto Helder onde o sujeito procura "com toda a inspiração" do seu passado "estar à altura dos mortos"[53]; ou como acontece nas elegias de A. M. Pires Cabral no que às perdas privadas diz respeito, assim em 1976 – "Os mortos são n-/ossos. Que responsabilidade."[54] – como em 2008: "Embalsamar os meus mortos/ para que perdurem.// Não tenho feito outra coisa/ nem dado outros passos/ senão em redor disto.// O único valor acrescentado que sei dar à vida.// O resto – ou é já húmus/ ou a ameaça dele"[55]; e, no que respeita às perdas colectivas, aos mortos esquecidos da História e à necessidade de resgatá-los ao anonimato e ao esquecimento lembrando-os num acto de resistência à injustiça da amnésia, tal como em Nuno Júdice quando este fala dos "que morrem sem nome" e "caem de noite, invisíveis,/ na traseiras da vida", para exortar: "Lembrai-os agora,/ os esquecidos da História,/ os que se juntam em bando na fronteira/ intransponível, e que vagueiam/ na terra de ninguém que lhes roubou a língua"[56].

Este desígnio ético confronta o elegista com decisões complexas ao nível do próprio discurso, uma vez que se ele vê colocado perante duas opções fundamentais (com uma série de graduações e cambiantes de permeio): a de tender para a sobriedade, para o registo enxuto e desapaixonado que veicula o desassombro do testemunho distanciado mas rigoroso, ou, no extremo oposto, a de apostar numa dramaturgia da

---

[52] COMTE-SPONVILLE, André – *Impromptus*, op. cit. p. 121.
[53] HELDER, Herberto – *Ou o poema contínuo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 58.
[54] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 107.
[55] PIRES CABRAL, A. M. – *As têmporas da cinza*. Lisboa, Cotovia, 2008, p. 35 ("Os meus mortos").
[56] JÚDICE, Nuno – *A fonte da vida*. Lisboa, Quetzal, 1997, p. 45 ("Os mortos").

morte através da expressão subjectiva e comprometida de uma dor idealizada e adjectivada que visa provocar uma reacção sentimental no destinatário. Com a agravante de que em diversas épocas a elegia – lembre-se o caso do ultra-romantismo – cedeu com enorme frequência à tentação do *stilum miserorum* (que Dante reservara à elegia no *De vulgare eloquentia*) e da retórica das lágrimas. Na elegia da segunda metade do séc. XX, pelos motivos já expostos (de entre os quais não é de somenos o da recusa do registo lacrimatório), a primeira opção é a preponderante. Mas nenhuma das opções se furta ao dilema final, estritamente ético, de saber até que ponto, ao assumir a responsabilidade de lamentar e "cuidar" dos mortos, o elegista não está a promover, no fim de contas, uma estetização da morte[57]. Isto se não podemos considerar que escrever uma elegia implica sempre em certa medida estetizar a perda e a morte.

Essa estetização da morte, no seio da literatura europeia da segunda metade do séc. XX e no quadro de um "obscurecimento do sentido da Morte que é antes de tudo obscurecimento da experiência da vida" e que radica num "empobrecimento espiritual", constitui talvez a preocupação nuclear de Eduardo Lourenço no seu ensaio *A Europa e a morte*, publicado em 1959[58]. Tal enfraquecimento e depauperização da *meditatio mortis* parece alastrar de uma sociedade mercantilizada e infantilizada (graças ao período de paz e prosperidade do pós-Guerra) para a literatura e o para o pensamento europeus. Como escreve Eduardo Lourenço, "o que era outrora sabedoria vivida e comum, transfigurada e transvivida pelo ascetismo cristão, metamorfoseou-se em refrão obsessivo, em vaga negra nas páginas mais representativas dos escritores e filósofos europeus"[59]. Se outrora o homem europeu enfrentava a certeza da morte "exaltando o poder do seu lado luminoso sobre o tenebroso", quinze anos após Hiroshima assiste-se a um estranho acordo entre a "evaporação da morte" (que condensava nos arrabaldes da vida e aí era artificialmente mantida longe de cidadãos mergulhados na absorvente tarefa da felicidade e na perseguição de um paraíso material) e a "substantivação da morte" levada a cabo pelos escritores europeus que, cedendo à "tentação niilista", põem em marcha um "novo romantismo" que Lourenço considera "um verdadeiro triunfo da

[57] Porque como lembra Ramazani, "whether public or familial, professional or personal, all elegies stylize mourning to some degree, permiting something less than the effusion of real passion" (RAMAZANI, Jahan – Op. cit., p. 31).
[58] LOURENÇO, Eduardo – *Ocasionais I*. Lisboa, A Regra do Jogo, imp. 1984, pp. 25-35.
[59] Idem, p. 27.

Morte sobre a Vida"[60]. Eduardo Lourenço não imaginaria, à época, que esse "refrão obsessivo" que vampiriza a morte seria levado ao limite por um poeta nascido três anos antes da Revolução de Abril de 1975: Manuel de Freitas.

Estreando-se em 2000, com extensa obra produzida na primeira década do séc. XXI e um impacto na poesia escrita depois de si tão difícil de ignorar como de avaliar, Manuel de Freitas instaura um novo romantismo negro que, à semelhança de todos os "romantismos", sejam negros ou luminosos, se afigura estetizante, formular e propício ao surgimento de epígonos. Um sobrevoo permite-nos colher, de entre as duas dezenas de títulos por si publicados, versos ou locuções exemplificativas: "Sim, a morte. Haverá/ outro assunto?"; "Perder – eis a nossa vocação, a única (…)"; "Onde se lê eu deve ler-se morte"; "(…)talvez/ a nossa única vocação/ seja mesmo morrer"; "quanto no estômago se confundiam/ a certeza de ninguém e a vocação da perda"; "(…) os mortos não me largam;/ têm morrido bem, regularmente"[61]. Esta tanatologia, esta "perspectiva da morte", revela-se a perspectiva da criação poética que, tendo absorvido e interiorizado todo o repositório de derrotas (quer recentes quer longínquas) do passado mas nenhum dos triunfos – uma vez que, estando todas as coisas destinadas ao apagamento, as entende *ab ovo* como nados-mortos – transforma essas derrotas nas suas próprias derrotas anunciadas, nos seus limites insuperáveis. Este niilismo não pode ser lido, no entanto, sem levar em conta que corresponde a uma perda do sentido da existência no vazio espiritual contemporâneo – na sua crise simbólica e ética – e do papel do poeta no quadro contemporâneo de uma vida assediada pelo prospecto de uma felicidade mercantil e pela ideia de progresso transformado no "refrão obsessivo" e consumível de um mundo de insaciável hedonismo, um mundo de aparências que cumpre ao poeta desenganar nos termos em que o fazem, por exemplo, João Luís Barreto Guimarães (num poema com o adequado título de "Botox") ao concluir que "na armadilha do tempo/ ninguém tomba por engano:/ não se expurga a pele por décadas

[60] Ibidem. É aos contemporâneos que promoveram esta vitória da morte sobre a vida, quer-nos parecer, que se referem os seguintes versos do poema (datado de 1976) com que Fiama Hasse Pais Brandão inaugura o seu *Área Branca*: "os meus ossos de poeta,/ sem nenhuma crença herética,/ senão a de que a morte teve noções/ diversas e que a noção mais cruel/ foi a que a assemelhou tanto/ à vida, que os meus contemporâneos/ a sentem como a ser assistida/ imediatamente pela sua consciência"(BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – *Obra breve: poesia reunida*. Pref. Eduardo Lourenço. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 277).

[61] Respectivamente, nos livros *[Sic]* de 2002, p. 17 e p. 34, *Terra sem coroa*, 2007, p. 38, *A flor dos terramotos*, 2005, p.11, *O coração de sábado à noite*, 2004, p. 15, e *Blues for Mary Jane*, 2004, p.7 (cf. Bibliografia no final do volume).

quanto muito/ dano a dano”[62], ou Paulo Teixeira na sua “Carta para W. H. Auden”, retratando indivíduos contemporâneos obcecados com o corpo mas esquecidos do espírito, “levados no fluxo das sensações,/ entre rótulos, etiquetas/ e outros objectos de veneração/ (…)/ enquanto no outro lado do mundo/ prossegue a narrativa da fome”[63]. Mais do que um acordo entre o extravio da *meditatio mortis* dos quadros mentais dos cidadãos europeus e a “substantivação da morte” na literatura, podemos ver nesse “romantismo negro” da poesia portuguesa da última década uma tentativa de denunciar, por via da hipérbole, da reiteração e da circularidade tanatológica, precisamente esse afastamento da morte para longe dos vivos que vai de par com o ilusionismo das conquistas e posses materiais, *vanitas vanitorum, omnia vanitas*. Algo que é bem ilustrado pelos seguintes versos de um dos expoentes dessa recente opção estética, Jorge Gomes Miranda, os quais retomam, além disso, o conhecido *topos* de que “nascemos para a morte”:

> Também nós nascemos
> para a morte,
> não apenas a ontológica e heideggeriana
> morte,
> mas a que, de modo cirúrgico,
> é servida diariamente em doses mínimas[64].

Novo romantismo negro, da noite e das vielas, das tascas e dos subúrbios crepusculares, que não dispensa, de resto, um “lado luminoso” na sua adesão a uma espécie de *carpe diem* sem euforia e sem *pathos*, ao qual não é alheio, sequer, uma espécie de magia nascida das coisas simples e mundanas (diríamos melhor dos vícios simples e mundanos) e da embriaguez elegíaca que é emanação quase dissipada – não tanto a embriaguez inspiradora quanto a ressaca – daquela que Hölderlin associou para sempre à taça erguida entre cantos e risos em “O pão e o vinho”[65], naquilo que podemos apelidar de “elegias de taberna” e cujos exemplos acabados serão a “Elegia voraz de vinho tinto com mistura” e “Rua da Regueira, uma elegia breve”, de Manuel de Freitas[66].

---

[62] GUIMARÃES, João Luís Barreto – *A parte pelo todo*. Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2009, p. 42.
[63] TEIXEIRA, Paulo – *O anel do poço*. Lisboa, Caminho, 2009, pp. 91-92. “Diários de um eu hipertrofiado,/ (…)/ao desenhar deltóides no espelho” (Ibidem).
[64] MIRANDA, Jorge Gomes – *A hora perdida*. Porto, Campo das Letras, 2003, p. 63.
[65] “Sorrimos um pouco, ao terceiro/ gin, como quem renasce para a morte”. FREITAS, Manuel de – *[sic]*, op. cit., p. 52.
[66] FREITAS, Manuel de – *Todos contentes e eu também*. Porto, Campo das Letras, 2000, p. 69 e p. 70.

A atenção aos detalhes da morte, ao rasto e às sobras deixadas pelos mortos no quotidiano dos vivos veio, assim, substituir o *pathos*, o *mélos*, a dramaturgia da alma, a inquirição acerca do paradeiro dos mortos, o ímpeto metafísico e a qualidade reparadora pretendida pela tradição. A matéria-prima da elegia é agora a "pequena história" das perdas privadas, domésticas e anónimas, pelo que ela acompanhou, aqui, a evolução das mentalidades e das práticas sociais, e também nela as "pequenas mortes silenciosas substituíram e anularam a grande acção dramática da morte"[67]. É sobretudo neste sentido de reacção contra as convenções do passado que se pode falar da elegia contemporânea como anti-consolatória e anti-elegíaca. Nem sequer se trata, como em Baudelaire, da "mort des pauvres", mas agora de uma morte "pobre" e no contexto de uma vivência urbana e de classe média. Aquilo que Joaquim Manuel Magalhães, no acima citado prefácio a *Décima aurora* de António Osório, baptizou de "arte mendicante", variante plausível da "art of losing" de Elisabeth Bishop. Naturalmente, são tantas as expressões da perda e tantas as maneiras de cuidar dos mortos na poesia quantas as vozes poéticas, pelo que até o próprio Ramazani reconhece, em jeito de conclusão, a partir do estudo das elegias de Seamus Heaney e Thom Gunn, que "further, modern poets often smuggle into their elegies a surprising array of ancient elegiac tropes, structures and even consolations, so I supplement my narrative of generic dislocation with a subplot of generic perpetuation"[68]. No caso de uma série de poetas contemporâneos esta "subtrama" de continuidade da elegia leva a melhor sobre a narrativa do seu deslocamento em relação ao seu cânone, continuidade expressa de forma lapidar por Robert Hass nos dois versos iniciais do seu poema "Meditation at Lagunitas"[69]:

> All the new thinking is about loss.
> In this it resembles the old thinking.

Que parece sublinhar as palavras de Jean-Michel Maulpoix de que a elegia moderna é constitutiva da própria experiência poética, não mais se limitando a ser um veículo para exprimi-la.

---

[67] ARIÈS, Philippe – Op. cit., p. 57.
[68] RAMAZANI, Jahan – Op. cit., p. 10.
[69] HASS, Robert – *The apple trees at Olema: new and selected poems*. New York, Harper Collins, 2010, p. 79.

A concepção de uma morte "pobre", doméstica e familiar (tal como a linguagem que muitos escolheram para vertê-la), só parece ser válida, no caso concreto da elegia portuguesa, a partir da ruptura ocorrida na transição dos anos 60 para os anos 70. Com efeito, até ao movimento denominado *Poesia 61*, inclusive, a elegia portuguesa tende a elidir o particular, a rejeitar ou evitar a referencialidade e o detalhe, a preferir o invisível ao visível, não perdendo de vista, a partir de finais dos anos 30, o paradigma das *Elegias de Duíno* de Rainer Maria Rilke que então começam a ser traduzidas, admiradas e glosadas entre nós desde os anos 40. Mas esse novo tratamento da perda, do luto e do desengano, anunciado em Jorge de Sena, José Gomes Ferreira e Vasco Graça Moura é já perfeitamente visível em Manuel António Pina, que estreia em 1974. Pese embora a co-habitação com poetas que se mantêm fiéis ao *pathos* elegíaco como é o caso de António Manuel Couto Viana, José Agostinho Baptista ou Jorge Gomes Miranda.

Quer no quadro do modernismo (com a excepção de Alfredo Guisado, autor de algumas bizarras elegias prenunciadoras do surrealismo) quer no quadro das sobrevivências tardias do subjectivismo romântico, são mais os elementos de continuidade que de descontinuidade na elegia portuguesa, a qual herda boa parte das estratégias e do repertório elegíaco do passado, embora despida do *ethos* religioso (salvo no caso de Vitorino Nemésio), esvaziada de sagrado e de sobrenatural (a partir de Pascoaes e do "saudosismo"), o que traduz, de resto, a fundamental ruptura operada na contemporaneidade. Se a elegia do séc. XX reagiu aos novos elementos e paradigmas do humano ao mesmo tempo que pôs em causa a sua tradição estética, a verdade é que não reagiu, em Portugal, tão inequivocamente como se poderia pensar. Não aconteceu com a elegia aquilo que aconteceu com a ode, sua parente, transformada por Fernando Pessoa, via Álvaro de Campos, na força motriz da engenharia poética que veio modernizar a poesia portuguesa[70]. A elegia portuguesa será tímida na revisão do cânone, e encontraremos, ao longo de todo o séc. XX, elegias de contornos convencionais ou conservadores. Dado o estatuto de obra-prima da poesia elegíaca do séc. XX de que

[70] Na verdade, poderíamos argumentar que as *Odes* de Ricardo Reis estiveram para a sobrevivência e relevância da elegia no início do séc. XX, tal como as *Odes* de Álvaro de Campos estiveram para o modernismo e o futurismo. O que nos leva à ideia de Ricardo Reis como uma espécie de anti-Álvaro de Campos, este celebrando o advento de um mundo novo alimentado pelas máquinas febris (de uma beleza "totalmente desconhecida dos antigos"), ao mesmo tempo que aquele lamentava a perda de um mundo antigo embalado pelas flautas pastoris. Em Ricardo Reis, onde se lê *odes* deve ler-se *elegias*. Como já Eduardo Lourenço sugeria ao escrever que "a consciência como actividade ou acto *nadificante* tem em Reis a sua elegia, a mais triste e melancólica das elegias que o tom épico da ode não consegue disfarçar" (LOURENÇO, Eduardo – *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2.ª ed. Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 66).

gozam as *Elegias de Duíno* de Rainer Maria Rilke, e uma vez que é inequívoca a influência por elas exercidas em toda a poesia europeia, Portugal incluído, não podemos deixar de nos deter com algum cuidado sobre elas com vista a tentar perceber o que assimilaram e o que rejeitaram da elegia dos séculos precedentes, bem como aquilo que trouxeram de novo, em particular até finais dos anos sessenta, período a partir do qual outros modelos poéticos (e elegíacos) – sobretudo anglo-saxónicos – vieram a dar cartas no nosso país.

2. O modelo elegíaco rilkiano e o seu eco em Portugal.

A recepção de Rilke na poesia portuguesa moderna e contemporânea encontra-se competentemente estudada. Cumpre destacar, desde logo, o estudo da autoria de Arnaldo Saraiva intitulado *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, bem como o trabalho de investigação de Maria António Hörster que culminou com a apresentação à Faculdade de Letras de Coimbra, em 1993, da tese de doutoramento *Para uma história da recepção de R. M. Rilke em Portugal* (1920-1960), da qual o seu artigo na *Biblos* funciona como uma súmula[71]. O influxo de Rilke na cultura portuguesa começou por ser tímido[72]. Hörster fala-nos de "uma primeira fase de penetração difusa" de 1926 "até cerca de 1937-40"[73]. Com a excepção de uma breve referência de António Ferro[74], os nossos modernistas parecem tê-lo ignorado, fenómeno que Arnaldo Saraiva explica com a possibilidade de "poucos escritores portugueses se terem dado conta, antes de 1942, da importância de Rilke, até porque dele conheceriam poucos textos, e alguns dos textos que eventualmente conhecessem não fossem dos mais significativos"[75]. A verdade é que a partir de 1942, data da tradução por Paulo Quintela (principal porta de entrada de Rilke em Portugal e incontestável mediador entre a poesia rilkiana e a poesia portuguesa) da colectânea *Poemas I*, recebida com entusiasmo pela geração dos *Cadernos de Poesia*, Rilke transforma-se numa figura tutelar da poesia portuguesa, no "escritor de língua alemã mais amplamente conhecido nos meios intelectuais portugueses e com mais profundo impacto na literatura portuguesa do séc. XX"[76], seguido de perto por Hölderlin de cuja *einsamkeit* elegíaca Rilke é o assumido herdeiro e continuador. O apogeu de Rilke na poesia portuguesa dá-se nos anos 40, deixando marcas em poetas como Sophia de Melo Breyner, Eugénio de Andrade, Rui Cinatti ou Jorge de Sena, e nos anos 50, segundo Arnaldo Saraiva a "mais intensa fase rilkiana" da nossa poesia, impressionando vivamente os poetas que então colaboravam

---

[71] Cf. *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, op. cit., vol. 4, pp. 807-814.
[72] Tímido, e tardio, se tivermos em conta que o poeta falece em 1926 e que as primeiras traduções pela mão de Paulo Quintela, saídas no n.º 2 da *Revista de Portugal*, datam somente de 1938. A tradução da "Primeira Elegia de Duíno", por sua vez, é publicada em 1939 no n.º 8 da mesma revista, dezassete anos depois da conclusão das *Elegias de Duíno* e dos *Sonetos a Orfeu*, em 1922 (cf. SARAIVA, Arnaldo – *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto, Edições Árvore, 1984, 30 p.).
[73] HÖRSTER, Maria António – *Biblos*, op. cit., vol. 4, p. 808.
[74] Num estudo crítico datado de 1926, como ensina Arnaldo Saraiva (SARAIVA, Arnaldo – *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, op. cit., p. 10).
[75] Idem, p. 9.
[76] Ibidem.

nas revistas *Árvore* e *Távola Redonda*, como Alberto de Lacerda, Ana Hatherly, Fernando Guimarães ou Fernando Echevarría. Isto apesar de a tradução integral das *Elegias de Duíno* e dos *Sonetos a Orfeu* datar apenas de 1969[77].

A influência de Rilke fez-se sentir, num momento ou noutro, em praticamente todos os poetas portugueses de relevo: António Ramos Rosa, Herberto Helder, Ruy Belo, Fiama Hasse Pais Brandão, Vasco Graça Moura, Manuel António Pina ou Nuno Júdice, para além dos nomes já citados. Ainda que tornadas mais raras as suas aparições (ao nível do superestrato) o poeta de Duíno não deixará de aparecer na poesia publicada nos anos oitenta, por exemplo, na poesia elegíaca de Paulo Teixeira: no poema "Conhecimento do Apocalipse", do livro homónimo de 1988, e de forma explícita no poema intitulado "Rilke sobre as falésias do Adriático", do livro *A região brilhante*, publicado no mesmo ano[78]. Cruzamo-nos, no livro de estreia de José Tolentino Mendonça, *Os dias contados*, de 1990, com um breve "Epitáfio para R. M. Rilke"[79], e já em pleno século XXI, Inês Lourenço fala-nos "das sandálias dos deuses/ aos anjos de Rilke"[80]. Cabe sublinhar dois dos livros que melhor assimilaram a estética consagrada pela elegia rilkiana, as *Elegias de Londres* de Alberto de Lacerda e o importante *Sobre os Mortos* de Fernando Echevarría – com datas, respectivamente, de 1987 e de 1991– e que por esse motivo merecerão que neles nos demoremos com algum cuidado.

Não menos importantes para a história da recepção de Rilke se afiguram as inúmeras páginas dedicadas ao célebre poeta austríaco por estudiosos da envergadura de, entre outros, Vitorino Nemésio, David Mourão-Ferreira, Jorge de Sena ou Eduardo Lourenço, o qual escreveu, referindo-se à poesia dos anos 40 e 50, que "a presença de Hölderlin e Rilke nas traduções capitais de Paulo Quintela tiveram neste capítulo uma influência acaso só comparável à da irradiação ímpar de Pessoa"[81]. Mas a vaga de epigonismo desencadeada pelas leituras de Rilke não tardaria a provocar danos. Maria Hörster nota que "na década de 60, se persiste, a moda de Rilke mostra porém sinais de declínio"[82]. Os maneirismos angelistas dos émulos de Rilke irão suscitar remoques em verso e em prosa, os quais, descontextualizados, se confundem amiúde com remoques

---

[77] RILKE, Rainer Maria – *As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Trad. de Paulo Quintela. Porto, Editorial Inova, 1969, 188 p.
[78]TEIXEIRA, Paulo – *Conhecimento do apocalipse*. Lisboa, & Etc., 1988, p. 31; Idem – *A região brilhante*. Lisboa, Caminho, 1988, p. 79.
[79] MENDONÇA, José Tolentino – *A noite abre meus olhos: poesia reunida*. Posf. de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 36.
[80] LOURENÇO, Inês – *A enganosa respiração da manhã*. Porto, Asa, 2002, p. 13 (no poema "Oxímaro").
[81] Apud SARAIVA, Arnaldo – *Para a história da leitura de Rilke…*, op. cit., p. 18.
[82] HÖRSTER, Maria António – *Biblos*, op. cit., p. 812.

ao próprio Rilke. Jorge de Sena é talvez o primeiro, como assinala Arnaldo Saraiva, a dirigir o seu estro satírico contra a moda dos "anjos" e das "rosas" na poesia, insurgindo-se, em 1961, contra a proliferação de "rilkinhos"[83], repulsa que não o levou a confundi-los com o próprio Rilke, nem o impediu de intitular um poema do seu livro *Peregrinatio ad loca infecta*, em 1969, de "Os Vivos e os Mortos ou Homenagem a Rilke". Mas outros poetas, a partir de finais dos anos 60 e sobretudo nos anos 70, em tempos de descrença na transcendência do poema e na aura sacramental do poeta, de procura do visível e de recusa do invisível, sentiriam necessidade de se demarcar do magistério rilkiano e do seu *umschlag*, esse súbito e afirmativo transbordo ou abertura do coração[84]. É o caso de poetas como Alberto Pimenta ou Armando Silva Carvalho, que lograram esse distanciamento recorrendo à alusão irónica. E até Mário Cesariny, no "Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano – X", em 1981, reage contra o que entende ser uma abordagem seráfica e hierática da perda de que Rilke seria o principal orquestrador: "faltas tu faltas tu/ falta que te completem/ ou destruam/ não da maneira rilkeana vigilante mortal solícita e obrigada"[85]. Prova segura do contínuo interesse pela poesia de Rilke são as traduções saídas nos anos 90, destacando-se as de Maria Teresa Dias Furtado (*Elegias de Duíno*, 1993) e de Vasco Graça Moura (*Os Sonetos a Orfeu*, 1994), que gozaram e gozam, com sucessivas reimpressões ou reedições, de grande sucesso.

Com este breve excurso pretendemos sugerir que a poesia elegíaca do séc. XX, quer em Portugal quer noutras literaturas nacionais, não pôde ignorar o modelo das *Elegias de Duíno*, composições que se afirmaram não só como a obra capital da constelação rilkiana como sem dúvida a mais traduzida, lida, estudada e glosada, determinando um antes e um depois na elegia moderna e contemporânea que se fará sempre, daí em diante, na recusa ou na adesão a esse edifício elegíaco: à sua sombra ou à sua luz, nas suas franjas ou no seu núcleo. Particularmente notório na poesia elegíaca posterior a Rilke é o eco da famosa interrogação – somente conjecturada porque abortada na certeza do silêncio como única resposta – aos anjos da "Primeira Elegia" de Duíno, "interpelação do impossível" que visa, mais que tudo, a "reinscrição do indivíduo no terrestre"[86]. Ela ressoa, por exemplo, desde a angústia patente no poema

[83] SARAIVA, Arnaldo – *Para a história da leitura de Rilke…*, op. cit., p. 22.
[84] LATIMER, Dan – Op. cit., p. 18.
[85] CESARINY, Mário – *Manual de prestidigitação*. 2.ª ed. rev. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 85.
[86] Cf. MAULPOIX, Jean-Michel – *Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine*, op. cit., p. 19.

XX de "Celebração" (1941-1942) de José Gomes Ferreira ("Toda a noite, toda a noite/ andei a gritar aos poços/ a solidão de ser verme/ – para ouvir depois nos ecos/ o silêncio da terra a responder-me"[87]) a um dos últimos poemas escritos por Eugénio de Andrade – que procurara arrumar Rilke na estante dos encontros juvenis – publicado em *Os Lugares do Lume* ("mas os anjos/ são tão distraídos! Deles não há// nada a esperar, a não ser fogo de palha"[88]), passando pelo Vitorino Nemésio do poema "Áspera Vida - I", onde o sujeito afirma a angústia da sua orfandade cósmica ("Eu, dejecto de estrela e desperdício de anjo"[89]) ou pelo Carlos de Oliveira da "Colagem: com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke", que parafraseia a interrogação de Rilke colocando o acento na negatividade das palavras para enunciar uma elegia do lirismo: "e no entanto/ se eu chamasse/ quem dentre os homens me ouviria/ sem palavras?"[90]. Angústia perante a altura insuperável entre a terra e o céu, entre o abismo insondável que separa a ruidosa criatura humana do mutismo do cosmos, que, embora Rilke tenha subtraído ao monopólio divino e metafísico, não inventou do zero (como vimos na nossa excursão histórica pela evolução da elegia), e que Pessoa, por exemplo, coloca em cena num poema datado de 1910, "para além do silêncio das estrelas/ onde nem rareado chega o grito/ da nossa dor"[91]. Comprovando a resistência de Rilke à passagem do tempo e das modas, iremos encontrar em 1999 a sua célebre pergunta citada num poema de Manuel António Pina a traduzir não a orfandade cósmica mas a orfandade do poeta contemporâneo – essa criatura infeliz de tão hiper-consciente – em face da própria literatura, pois nem as suas palavras lhe pertencem já e a sua solidão existencial só pode ser dita através do que já foi dito: "Mãe, afastei-me demais, perdi-me// no meio das palavras minhas e palavras alheias,/ 'quem, se eu gritar, me ouvirá entre as legiões dos anjos?'// E nem isto me pertence"[92]. Ou, um ano depois, glosada em Fernando Pinto do Amaral na sua "Elegia de Muzot": "´Quem, se eu gritar', será capaz de ouvir-me/ sob o sangrento sol da tarde exausta,/ Agora que as palavras estão mortas/ para sempre?"[93]. O "quem se eu gritar?" inaugura também um soneto de Manuel Alegre que leva o nome de

[87] FERREIRA, José Gomes – *Poesia II*. 4.ª ed. Lisboa, Portugália, 1972, p. 161.
[88] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 572
[89] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 66.
[90] OLIVEIRA, Carlos de – *Trabalho poético*. Lisboa, Sá da Costa, D. L. 1978, vol. 2, p. 8.
[91] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*. Ed. de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 72.
[92] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 235.
[93] AMARAL, Fernando Pinto do – *Poesia reunida: 1990-2000*. Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 398.

"Rainer Maria Rilke"[94] e onde percebemos como a aura do poeta de Duíno enquanto zelador de uma morte vital e inspiradora mediada por anjos e amadurecendo no interior dos frutos ainda persiste na recta final do séc. XX, bem como o estatuto de poeta órfico, descodificador do sagrado, tocado pela graça e dizendo o indizível que Rilke encarnou como nenhum outro. Ainda mais recentemente, num poema de *Requiem* (2005), Jorge Gomes Miranda replica à interrogação rilkiana: "Há um bunker lá em cima,/ onde deve estar Deus,/ quem se eu gritasse ouviria o meu grito?"[95]. O magnetismo da pergunta rilkiana estende a sua influência até mesmo à ficção contemporânea, como se vê pelo romance de Yvette K. Centeno publicado em 1962, *Quem, se eu gritar?*, encabeçado por uma epígrafe dos famosos versos.

Parece-nos útil, em consonância com o acima exposto, procurar caracterizar de forma sumária a elegia rilkiana com o objectivo de sublinhar as suas principais chaves e averiguar da sua repercussão na poesia elegíaca portuguesa. Inúmeras características das *Elegias de Duíno* solidificariam em *topoi* disseminados por todo o espectro da poesia elegíaca ocidental, e a poesia portuguesa não constitui excepção.

*

Do ímpeto de racionalizar, domesticar e interpretar aquilo que é por si mesmo destituído de racionalidade – a Natureza à qual o ser humano continuamente se extrai por via do pensamento directo – só pode advir, no entender de Rilke, angústia e medo. Mas não menos estragos e infelicidade resultam de um pensamento indirecto como é o das religiões instituídas, que mergulham os homens no temor, na culpa e na superstição. Assim, e ao contrário do que a poesia de Rilke possa aparentar, não é um qualquer idealismo que está em causa mas sim um subtil materialismo. É bem sabido como Rilke se insurge contra o mundo *interpretado* ("explicado", na tradução de Paulo Quintela): "(…) os bichos perspicazes reparam já/ que nós não estamos muito confiados em casa/ neste mundo explicado"[96]. Se Lucrécio fazia a apologia do "silêncio da natureza", Rilke vai detectar o íntimo e primordial rumor da natureza a que o indivíduo se faz surdo,

---

[94] ALEGRE, Manuel – *Obra poética*. Pref. de Eduardo Lourenço. 2.ª ed. Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 626.

[95] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 80. Já antes, num poema de 2004 (de *Pontos luminosos*. Lisboa, Averno, 2004, p.57), deparáramos com uma reminiscência rilkiana em Jorge Gomes Miranda – não da famosa interrogação, mas da ideia da "Abertura" como superação do eu mortal e individuado: "E se a morte for antes uma abertura?".

[96] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 35 ("A primeira elegia").

quando, na verdade, não deveria senão procurar escutá-lo e amplificá-lo dentro de si por via da *einkehr* (o regresso a si no trabalho da contemplação interior), sobretudo porque esse rumor secreto é também onde se afirmam e onde *estão* os mortos. A tarefa do poeta consiste, então, em prestar-se a ser um canal de comunicação entre a Natureza (e dos mortos que existem nela) e o ser do homem, em operar a *verwandlung*, "transformação do exterior no imanente"[97]. Tarefa que não se compadece, de todo, com a ingénua expressão dos sentimentos que a maioria dos poetas entende ser sua missão, ideia verificável nos seguintes versos de um poema anterior às *Elegias de Duíno*, o "Requiem por uma amiga" (1908): "(…) Oh velha maldição dos poetas,/ que sempre se lamentam quando deviam dizer,/ que sempre julgam o próprio sentimento/ em vez de lhe darem forma; que ainda supõem/ que tudo o que neles é triste ou alegre/ o sabem e o podem lastimar ou celebrar/ num poema"[98]. Trata-se, outrossim, de canalizar e enformar aquele fluxo uterino que corre da fonte primeva e materna da Natureza e que se expande por todos os seres, vivos *e* mortos, atravessando-os, homogéneo e indiferenciado. De tal modo que tudo reflui *para* tudo e *em* tudo: a morte e a vida fecundam-se mutuamente, fundam-se uma na outra. Nesta perspectiva, os mortos não morreram mas vivem naqueles que lhes sobreviveram, fundamente implantados no seu mais impronunciável âmago, a sua mais invisível, pura e íntima ressonância.

Está em jogo uma aprendizagem e uma *praeparatione ad mortem* nas antípodas da concepção cristã. Nas *Elegias de Duíno* encontramos uma teoria da existência humana e da Natureza que, para além de profundamente anti-cristã, remete a um estádio pré-cristão. Não espanta por isso que Rilke eleja, para divindade inspiradora e tutelar da sua poesia, Orfeu, deus da metamorfose, "boca da natureza", esse deus cuja morte sempre reactualizada na Natureza, ao contrário do Deus cristão – que aliás Rilke em sintonia com o seu tempo "matara" no poema "Horto das Oliveiras"[99] – "não cessa de ser tornar-se"[100]. A concepção cristã da alma como um pássaro cego encerrado na cripta de um corpo infeliz e miserável que a morte vem libertar e transportar para um mundo

---

[97] LATIMER, Dan – Op. cit., p. 18.

[98] RILKE, Rainer Maria - *Poemas I*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1967, 2.ª ed., p. 193.

[99]De *Novos poemas* (1908-1909): "Eu já não Te encontro. Não dentro de mim./ Nem dentro dos outros. Nesta pedra não./ Não consigo encontrar-Te. Estou sozinho" (*Poemas I*, op. cit., p. 207)

[100]Nas palavras de Dan Latimer: "instead of this anti-natural god of transcendence, spirituality, and seraphic permanence, Rilke offers the god of the metamorphosis, Orpheus, who, at least for Rilke, is like Linos (…) the representative of the dynamic cycles of nature (LATIMER, Dan – Op. cit., p. 51). Como não vislumbrar no famoso "Green god" de Eugénio de Andrade um legítimo descendente do Orfeu de Rilke que encarna a sensualidade harmónica e o movimento ondeante e rumoroso - vegetal - da força mesma da vida?

supra-terreno, rumo às arcadas celestes e a um Deus seráfico, acabrunha e diminui a dignidade da existência humana. A perspectiva da imortalidade e da imaterialidade, inexperienciadas em vida, roubam os mortos à Natureza e lançam-nos para fora dela, abrindo um abismo insuperável entre o reino dos mortos e o reino dos vivos. Assim afastados dos mortos outrora próximos, protectores e familiares, os vivos passam a vê-los como coisas dignas de lástima, espectros sonâmbulos e apátridas, ou até entidades repugnantes e ameaçadoras que urge manter longe da vista e do coração. Em consequência, a própria natureza torna-se suspeita de contaminação uma vez que é na terra que os cadáveres – rejeitados invólucros da alma – jazem e apodrecem por entre miasmas e emanações funestas. Um aspecto assustador e feio vem substituir-se à intimidade telúrica que reinara em tempos remotos, e é assim que "suavemente nos vamos desacostumando do que é terreno, como nos alheamos/ brandamente dos seios maternos"[101]. Contra isto, Rilke vem conceber os mortos como uma energia que cresce por dentro dos vivos que irão por sua vez alimentar, ao morrerem, essa energia continuadora: "um rumor rola agora daqueles mortos jovens para ti"[102], fluxo supratemporal que Rilke refere com o deíctico "isto":

> *isto*: que nós amámos *em* nós, não *um* ser único, futuro, mas
> o que está em inumerável fermentação; não um filho isolado,
> mas os pais, que como ruínas de montanhas
> repousam nas profundas de nós; mas o seco leito de rio
> de mães de outrora"[103]

"Isto": não o individual mas a unidade indivisa e originária. A morte surge assim como a mais sagrada função da *terra mater*: cabe-lhe assegurar a continuidade da invisível transformação e renovação da vida:

> Terra, não é isto o que tu queres: *invisível*
> ressurgir em nós? – Não é o teu sonho
> ser um dia invisível? – Terra! invisível!
> Que missão impões tu, se não transformação?
> Terra, amada, eu quero. Oh! crê, não eram precisas
> mais as tuas primaveras para me conquistar para ti –, *uma* só,
> ai, uma única é já demais para o sangue.
> Inominadamente eu te pertenço, resoluto, já de longe.
> Tu tinhas sempre razão, e a tua inspiração santa

[101] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 38.
[102] Idem, p. 37 ("A primeira elegia").
[103] Idem, p. 46 ("A terceira elegia").

é a morte confiada[104].

Para Rilke, o valor da morte reside não no desaferrolhar do cadeado que mantém a alma cativa do corpo, mas sim no facto de que ela anula o *principium individuationis*, "todos aqueles mesquinhos e cautelosos egotismos atormentados pela razão"[105], cancelando o solipsismo da consciência (cristã, carregada de culpa e aflição em face do destino individual) alheada dos ritmos e ciclos naturais e inibidora da comunhão com os mortos cujo segredo as civilizações antigas detiveram mas que os homens, imaturos, desaprenderam. A morte vem pôr diante de nós a possibilidade da "Abertura", pura exterioridade, "puro espaço ante nós, para o qual as flores/ se abrem infinitamente"[106], onde, como lemos na "Oitava elegia", "a morte fica para trás de nós" e todas as dissonâncias e antinomias se dissolvem e reduzem a nada, "pois perto da morte já não se vê morte/ e olha-se fixamente *lá pra fora*, talvez com um grande olhar de bicho"[107]. O enunciado desta verdadeira utopia que servirá de matriz a muitas outras utopias elegíacas encontra-se no início da "Oitava Elegia":

> Com todos os olhos vê a criatura
> o Aberto. Só os nossos olhos estão
> como invertidos e de todo postos à volta dela
> como armadilhas, em círculo à volta da sua saída livre.
> O que *está* lá fora, só o sabemos da face
> do animal; pois já a criança pequena
> nós a voltamos e a obrigamos a olhar para trás
> para o mundo das formas, não para o Aberto, que
> é tão profundo na face do animal. Livre da morte.
> A *ela* só nós a vemos; o animal livre
> tem sempre atrás de si o seu declínio
> e Deus ante si, e quando se move, move-se
> em Eternidade, como as fontes correm.[108]

Giorgio Agamben, na sua exegese de *A essência da linguagem*, cita uma passagem da obra de Heidegger que "se lê junto com a 'Oitava Elegia' de Duíno de Rilke, com a qual está em íntimo diálogo"[109], e aproxima a palavra *umgebung* empregue pelo filósofo alemão – traduzível por "circum-dar-se" ou "dar-se todo em redor" – com

---

[104] Idem, p. 76 ("A nona elegia").
[105] LATIMER, Dan – Op. cit., p. 12.
[106] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p.69.
[107] Idem, p. 79.
[108] Idem, p. 69.
[109] AGAMBEN, Giorgio – Op. cit., p. 90.

o "Aberto" de Rilke. Nesta elegia, segundo Agamben, "ao animal que, 'com todos os olhos vê o Aberto', contrapõe-se o homem, que vê apenas 'Mundo'; e enquanto que o ser é, para o animal, 'infinito' e 'incompreendido', e existência num 'Em-nenhum-lugar sem não' (*nirgends ohne nicht*), o homem só pode 'estar de-frente' num 'Destino'"[110]. Animais e plantas existem circundados pelo ser mas sem o interromper e sem experimentá-lo (está-lhes vedada a linguagem), ou melhor, *inexistem*, nesse estado de "alegre inconsciência" da morte: a "Abertura". Pois o animal não possui consciência do seu ser, da sua existência, e, por conseguinte, do transitório e da duração: ele nada tem para trás de si nem diante de si, e consequentemente não experimenta nem a perda do que ficou para trás (o passado) nem o medo do futuro, que é o medo da morte:

> (…) o seu ser é para ele
> infindo, sem limites e sem olhar
> para o seu estado, puro, como o seu olhar avante.
> E onde nós vemos futuro, ali vê ele o Todo
> e a si no Todo e sarado para sempre.[111]

Destituído de linguagem e desse modo impossibilitado de se representar a si mesmo diante de si mesmo (oposto a si mesmo e oposto ao Todo), o animal não possui a faculdade da morte e nele se realiza, em toda a plenitude, a utopia elegíaca. A Natureza nasce restaurada a cada novo ciclo anual, animais e plantas renascem no idêntico, no *Mesmo*. Já nós, seres humanos, "nós não amamos, como as flores, com um só ano/ atrás de nós"[112], mas somos aquilo mesmo que nega o Todo, que se opõe à Natureza, "nós não somos concordes. Não somos, como as aves/ migradoras, unânimes. (…)/ Florir e secar é-nos a um tempo consciente"[113], o que faz de nós criaturas dentro "da visão terrífica", mergulhados na duração, atentos à irrefreável passagem do tempo na certeza angustiante de sermos empurrados cada vez mais e sempre na direcção da morte: "Nós, perdulários das dores./ Como nós as prevemos, olhando para a triste duração,/ a ver se não acabam talvez"[114]. A condição do homem é a de um ser que parte, que incessantemente se despede contaminando de perda e despedida tudo aquilo que toca: "Quem é que assim nos virou, de tal forma/ que, em tudo o que façamos, estamos

---

[110] Idem, p. 90. Traduzido por "nunca nenhures" em Paulo Quintela (op. cit., p. 69).
[111] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 70.
[112] Idem, p. 45.
[113] Idem, p. 47.
[114] Idem, p. 77.

sempre na atitude/ de alguém que parte? (…)/ assim vivemos nós, sempre a despedir-nos”[115].

Há porém uma idade do homem em que este existe na “Abertura”, incluído no Todo e na ignorância da morte: a infância. Daí que Rilke coloque lado a lado crianças, animais e plantas. A criança que morre não chega a conhecer a duração e a morte: ao morrer ela remergulha no puro espaço “lá fora” de que já era feita e do qual não se distinguia. Criatura do “Aberto”, a criança que morre “*é*-o”. Próximos da eternidade das crianças estão aqueles que morreram jovens, e, “estranhamente perto dos que morreram jovens está o herói. Durar/ não lhe importa. Ascender é para ele existir; sem cessar/ de si mesmo se arranca e entra na constelação mutável/ do seu perigo constante”[116], quer dizer, no rapto heróico, e sendo a queda (a morte) condição mesma dessa heroicidade, o herói supera o seu ego, a sua particularidade, e mergulha no Todo universal. Perto do estado da infância e do estado heróico andam os amantes, outro motivo rilkiano recorrente. Porém, a relação amorosa pressupõe a alteridade no *outro*, o desdobramento em amante e ente amado, e, portanto, a divisão. Em face disto não espanta a natural inclinação do indivíduo para debruçar-se sobre a amurada do passado e olhar para trás e para longe, para a sua infância, que lhe surge como paraíso perdido: “ó horas da infância,/ quando atrás das figuras havia apenas mais do que apenas/ passado, e o futuro não estava à nossa frente”; “Oh fosse eu,/ fosse eu um menino e pudesse voltar a sê-lo ainda”[117]. Até porque a infância é indissociável da figura da Mãe que nas *Elegias de Duíno* surge enquanto figura divina e mítica identificável com Ishtar, Deméter ou Perséfone, *terra mater* – representante da sabedoria das antigas culturas matriarcais e detentora do segredo dos ciclos da vida, da morte e da ressurreição, capaz de iluminar desse conhecimento arcaico a noite soturna e suspeita que a civilização monoteísta instaurou no lugar da noite uterina e benfazeja:

> Mãe, *tu* fizeste-o pequeno, foste tu que o começaste;
> para ti é que ele era novo, arqueaste sobre os seus olhos
> novos o mundo amigo e afastaste o mundo alheio.
> Mas, ai!, onde vão os anos em que tu simplesmente
> com tua figura esbelta lhe barravas o caos ondulante?
> Muitas coisas lhe escondeste assim; o quarto nocturno e suspeito
> fizeste-lho inofensivo; do teu coração cheio de refúgio

[115] Idem, p. 71.
[116] Idem, p. 60.
[117] Idem, p. 49.

juntaste um espaço mais humano ao seu espaço-noite.[118]

O grande óbice à realização da utopia enunciada nas *Elegias de Duíno* são as falsas vitórias civilizacionais proclamadas pelas religiões monoteístas que tornam impossível a nossa reconciliação com a morte e que são indissociáveis do triunfo duradouro da cultura patriarcal sobre as culturas matriarcais arcaicas (que marcam indelevelmente as elegias de Rilke), com a consequente "substituição da intimidade telúrica com o *material* pelo desenvolvimento *espiritual*", do instinto e do inconsciente pelo individualismo, da aceitação da natureza pela transcendência, da imersão curativa do eu numa infância eterna pela rebeldia e inquietude prometeicas[119].

Podemos dizer que a grande dúvida ou dilema que atravessa as *Elegias de Duíno* é a de saber "em que momento é que cessa o princípio individual e o universal começa"[120], qual o rasto que deixamos na unidade universal, se é que algum rasto verdadeiramente deixamos e, caso deixemos, se esse rasto pode ser detectado e seguido pelos vivos: "sabe então a nós/ o espaço cósmico em que nos dissolvemos"[121]? Tais inquietações poderiam ser colocadas em forma de pergunta aos anjos, arcanos imobilizados nos interstícios entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, se esses anjos estivessem à escuta (mas o sujeito poético sabe desde a "Primeira elegia" que não estão). Na verdade, tais anjos, tão debatidos pela crítica literária e glosados pela poesia europeia, assemelham-se mais aos próprios seres humanos, na sua impotência e pequenez cósmicas, que a entidades sobrenaturais, e não andam longe de outros anjos famosos, os de Walter Benjamin, "criados para que, depois de terem cantado o seu hino diante de Deus, silenciem e desapareçam no nada"[122], sendo de supor que ambos, Rilke e Benjamin, se tenham inspirado na mesma lenda talmúdica.

Segundo Jean-Michel Maulpoix, a meditação na finitude humana operada por Rilke resulta numa apologia da despossessão e numa apologia da pobreza a partir do momento em que o sujeito reconhece a morte como o seu bem mais próprio:

> Il ne s'agit pas cette fois d'un chant funèbre ou mélancolique, mais d'un véritable ouverture de la parole à l'angoisse. Le poème élégiaque ne

---

[118] Idem, p. 64.
[119] Cf. LATIMER, Dan – Op. cit., p. 38.
[120] Cf. Idem, p. 36.
[121] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 40.
[122] Citado por Jürgen Habermas em "Crítica conscientizante ou salvadora: A actualidade de Walter Benjamin" (HABERMAS – *Sociologia*. Org. de B. Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo, Ática, 1980, p. 172).

> s'éléve plus a partir d'un deuil sentimental plus ou moins circunstancié [...]. D'emblée, au contraire, il se dresse, il s'insurge comme parole interrogative, interrogatrice [...]. Le poète interroge. Il se pose comme celui qui questionne, avant d'être celui qui célèbre ou qui déplore.[123]

Com Rilke, a morte passa a ser aquilo que separa o ser humano da Natureza e que o individua, que o isola consigo mesmo.

Da nossa excursão através das *Elegias de Duíno* podemos inventariar uma série de motivos, como sejam a continuidade dos mortos nos vivos enquanto ressonância íntima e impronunciável; o estatuto idílico das crianças, dos animais (amantes, heróis, etc.) e de todos os seres que vivem na ignorância da própria morte na "Abertura", esse outro mundo sem futuro pela frente e sem passado na retaguarda; o renascimento cíclico da Natureza por oposição à morte definitiva do homem; os anjos hieráticos e silenciosos outrora intermediários entre o divino e o humano, entre outros motivos que a poesia elegíaca portuguesa, como teremos oportunidade de ver, incorporou e resolveu com originalidade.

[123] MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*, op. cit., p.212.

Capítulo I

A contemplação. A focagem clarificadora do olhar elegíaco. A espacialização do olhar e a sua projecção a partir de um ponto elevado. A contemplação como saída de si mesmo. A diluição das fronteiras entre os vivos e os mortos. A perda da *vita contemplativa*.

1. Contemplar.

A Natureza é só uma superfície.
Na sua superfície ela é profunda
E tudo contém muito
Se os olhos bem olharem.

RICARDO REIS

A elegia liga-se intimamente a um modo especializado de olhar o mundo: a contemplação. Contemplar, na elegia, não é redutível ao mero olhar casual e nem sequer se pode identificar com o olhar de um observador apenas curioso ou interessado que se limita a colher semelhanças superficiais. Não está em causa meramente olhar, mas olhar *bem*, olhar como se olha em Ricardo Reis: "a Natureza é só uma superfície./ Na sua superfície ela é profunda/ E tudo contém muito/ Se os olhos bem olharem"[1]. O olhar que se expande e prolonga, o olhar dono daquela "nitidez elegíaca" com que António Osório teme contemplar a mulher "exposta à janela em Amesterdão", qual Vermeer, sob pena de fixá-la para sempre numa imagem de perda[2], ou aquele "ver intenso/ que,

[1] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 160 (na ode que inicia com "Para os deuses as coisas são mais coisas").
[2] "De relance, seminua, a vi.// Temeria eu fosse/ Vermeer e a contemplasse/ com nitidez elegíaca (…)?". De *O lugar do amor* (1981). OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima Aurora*, op. cit., p. 128.

contemplando, assiste/ a estar-se contemplando desde dentro" de Fernando Echevarría[3]. Trata-se, na verdade, de um modo de ser, de um modo de estar: a vida contemplativa, que se opõe à vida activa e produtiva. Numa conferência de 1953 intitulada "Ciência e meditação", Martin Heidegger detém-se sobre o verbo grego θεωρεῖν cujo substantivo correspondente é θεωρία, de onde deriva "teoria". Decompondo esse verbo, obtém dois termos: θέα (a aparência, o aspecto sob o qual uma coisa se dá a ver) e ὁράω, que significa olhar uma coisa, captá-la à luz do olhar, isto é, contemplá-la. De onde resulta, segundo Heidegger, que θεωρεῖν significa olhar o aspecto sob o qual a coisa presente aparece. Ao modo de vida que se consagra a essa actividade, a esse exercício, a essa disciplina que recebe os seus caracteres de θεωρεῖν, "os Gregos chamam βίος θεωρητικός, o modo de vida daquele que contempla" – o modo mais elevado uma vez que devota os seus esforços à "não ocultação da coisa presente" e portanto à descoberta da verdade, ao desengano – do qual "difere o βίος πρακτικός, o modo de vida que se devota à acção e à produção"[4]. Os Romanos, continua Heidegger, "traduziram θεωρεῖν por *contemplari*", que quer dizer "separar alguma coisa, colocá-la num sector e cercá-la" e o substantivo "θεωρία por *contemplatio*"[5]. O ponto de partida da elegia é justamente a *contemplatio* entendida como focagem intensa, exercício e disciplina de um olhar incisivo e separador, estudo aplicado daquilo que se dá a ver ou que o sujeito dá a ver a si mesmo, pois tanto se pode eleger como objecto contemplado algo que é exterior ao sujeito, aquilo que está diante de si (a paisagem, as ruínas, o rosto amado, um corpo sem vida), como o próprio sujeito, aquilo que ele revê na sua memória olhando para dentro de si mesmo, aquela contemplação interior que encontramos, por exemplo, em Pascoaes: "Olho meu próprio ser, como quem olha/ o fundo de um abismo"[6]; ou em Pessoa: "E há só em mim, se me perscruto, / Como que um grande largo só/ Numa cidade ruína e luto,/ De quem os deuses não têm dó"[7]. Detectamos em Manuel António Pina uma singular *contemplatio* marcada pela intersecção do olhar do amante com o olhar da amada, quando aquele descorporiza e traslada os seus órgãos visuais, numa epifania óptica, para o corpo amado que tem diante de si feito espelho no

---

[3] ECHEVARRÍA, Fernando – *Poesia: 1987-1991*. Porto, Afrontamento, 2000, p. 81.
[4] HEIDEGGER, Martin – *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret. Paris, Gallimard, 1958 (Collection Tel; 52), pp. 57-58. Tradução para o português nossa.
[5] Idem, p. 60.
[6] PASCOAES, Teixeira de – *Para a luz/ Vida etérea/ Elegias/ O doido e a morte*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 264 ("Elegia da solidão").
[7] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*. Ed. de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 154.

qual se contempla, Narciso enamorado da imagem de si mesmo que é em simultâneo a imagem desse outro onde se dissolve, como dois focos de luz que se anulassem virados um contra o outro:

> Se me olhas sou eu que me contemplo
> longamente através do teu olhar
> e moro em ti e sou eu o lugar
> e demoro-me em ti e sou o tempo.[8]

O modo de ser do sujeito da elegia é o modo de vida daquele que contempla, a *vita contemplativa* em lugar da *vita activa*. De tal modo que Afonso Lopes Vieira, na "Elegia" que inaugura as suas *Canções do vento e do sol*, dá como tarefa fundamental dos poetas o "fitar" e o "contemplar" aquilo que existe para aí descobrir o rasto do que deixou de existir: os poetas "são poetas porque têm/ nos olhos a recôndita agudeza/ que vem de fitar o além,/ e de amorosamente contemplarem/ nas coisas que inda são, o que elas eram"[9], convidando-nos a ler em tais versos a sua definição pessoal de elegia. Ruy Belo identifica essa tarefa, na sua "Meditação anciã", com o sentido mesmo da vida, "que se qualquer sentido tem a nossa vida/ é só no fundo ver passar o tempo/ pensar alguma coisa olhar as folhas/ enquanto a noite súbita não desce" – ver, pensar, olhar – e quando a noite acaba por descer, proceder por fim à sua "sondagem silenciosa"[10]. Sondagem do visível com o intuito de nele discernir o invisível, exploração, no existente, dos restos e despojos do inexistente – isto é, dos mortos, ou das marcas da finitude universal – pesquisa, "nas coisas que inda são" do "que elas eram", contemplar é também olhar de novo, e olhar de novo é fazer ressurgir, o que leva essa operação a comungar do valor cognitivo ou epistémico de um conjunto de predicados onde se incluem recordar, rememorar, lembrar ou evocar. Para o imperador e filósofo estóico Marco Aurélio, a faculdade de olhar de novo permite ao sujeito contemplativo não apenas sondar ou analisar mas *reviver*: "Il t'est permis de revivre. Regarde à nouveau les choses que tu as vues, car c'est là revivre" (VII, 2)[11]. Schopenhauer acrescenta, por sua vez, que a "beatitude da contemplação (…) derrama sobre tudo o que é passado ou longínquo um encanto tão prestigioso" e apresenta-nos os objectos contemplados "numa luz tão favorável" que leva inclusive a que nos enganemos a nós mesmos, pois quando

---

[8] Em "Cuidados Intensivos" (1994). PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 208.
[9] VIEIRA, Afonso Lopes – *Canções do vento e do sol*. Lisboa, Ulmeiro, 1983, p. 11.
[10] BELO, Ruy – *Todos os poemas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 540.
[11] AURÉLE, Marc – *Pensées pour moi-même*, op. cit., p. 99.

olhamos de novo as coisas, quando as recordamos contemplando a nossa memória, "quando nos representamos os dias – há muito tempo desaparecidos – que passámos num lugar afastado, são só os objectos que a nossa imaginação evoca, e não o sujeito da vontade que, nessa altura como hoje, carregava consigo o peso das suas incuráveis misérias: elas são esquecidas visto que elas foram desde então muitas vezes renovadas"[12]. Tal beatitude contemplativa pode assemelhar-se a um arrebatamento. Não a uma embriaguez propriamente vínica mas a uma embriaguez oracular contraída no estudo da luz "caindo sobre a terra" da "Elegia diurna" de Nuno Júdice (que é também a luz que se derrama nas encostas dos versos e onde a "busca do indício futuro" se faz perscrutando as entranhas da ave divinatória do poema): "Abro os olhos para este dia, demasiado claro. Deixo que a luz/ me doa por dentro da alma, esvaziando-me de emoção; e/ ofereço este conhecimento inútil a uma exploração/ de poços – ignorante de infinito"[13].

A contemplação condiciona uma particular espacialização do sujeito, uma sua localização num ponto do espaço em relação aos objectos ou entidades contemplados, e recorre, para isso, a localizadores e organizadores espaciais que veremos repetidos em inúmeras elegias ao longo do séc. XX. O sujeito da elegia não é um sujeito reactivo ou performativo, mas passivo e reflexivo: ele não actua sobre os fenómenos, não se dedica ao βίος πρακτικός, apenas os estuda e analisa. O ponto de vista perceptivo inicial da enunciação detém na elegia um peso considerável ao mesmo tempo que tende para uma certa rigidez cenográfica, de que é exemplo a contemplação nas horas do crepúsculo, altura em que, lemos num poema da secção "Elegíacos" de *Cenas Vivas* de Fiama Hasse Pais Brandão, "o mundo cala-se. Nos crepúsculos, sobretudo. Há horas em que o olhar/ se expande, alheio, (…)"[14]. Devemos referir, ao lado do crepúsculo, a noite elegíaca sobre a qual nos detivemos no capítulo dedicado à elegia romântica e que não perde, na elegia moderna, a sua capacidade magnetizadora, desde a "noite, matéria da morte" do poema 5 de *Eu, comovido a oeste*, noite à qual o sujeito pede que lhe inspire a sabedoria de ser "como a rosa, que é só decência e apego/ a uma modesta cova"[15], a Fiama, que toma emprestada a voz de Pascoaes para dizer que "a noite é uma vala crematória/ onde está sepulta e incolor a Antiguidade", ciente "de que o nocturno/ é um

[12] SCHOPENHAUER – *O mundo como vontade e representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Porto, Rés-Editora, [1987], p. 259 (Livro terceiro – 38).
[13] JÚDICE, Nuno – *As regras da perspectiva*. Lisboa, Quetzal Editores, 1990, p. 81.
[14] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 620.
[15] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol.1, p. 226.

idioma" apurado, entre outros emissários, pelo poeta de *Verbo escuro*[16], passando pelos "jardins nocturnos" de Vasco Graça Moura "propícios a elegias que se engendram no vento"[17].

Papel preponderante para aferir e caracterizar o ponto de vista do sujeito elegíaco cabe aos verbos que suportam as percepções e os pensamentos, pois a elegia assenta sobretudo numa focalização perceptiva e numa focalização cognitiva ou epistémica. Entre os verbos mais comuns contam-se verbos perceptivos como "ver", "olhar", "contemplar", "sondar", "fitar", "perscrutar", ou cognitivos (ou epistémicos) tais como "saber", "conhecer", "descobrir", "pesquisar", "reconhecer". Daqui se conclui que a caracterização do objecto contemplado merece do sujeito da elegia um forte investimento. E o mesmo se pode dizer não só da localização do sujeito (em relação ao referente tanto quanto referida à situação do próprio sujeito no discurso) mas igualmente no que toca à sua movimentação e deslocação através do espaço.

O sujeito contemplativo da tradição elegíaca encontra-se na clássica situação de repouso a partir da qual projecta o seu olhar sobre, por exemplo, uma paisagem natural, um conjunto de ruínas, um céu crepuscular, ou sobre um defunto num velório ou numa missa de corpo presente, ou sobre um túmulo, ou sobre o cadáver de um soldado num campo de batalha, objectos a decifrar, perscrutar, sondar, explorar, descobrir ou pesquisar, entre outros predicados[18]. Posicionamento no espaço que se prende com uma exigência de solidão, com a necessidade da *taciturna silentia* apologizada por um Lucrécio, com o *topos* do *fugere urbem*, essa auto-exclusão do convívio mundano, essa retirada – *regressus* – do seio da sociedade e do ruído dos homens em busca da *beata solitudo, sola beatitude*.

O sujeito elegíaco move-se através do espaço, ou em torno do objecto da sua contemplação, com vagar. Ele deambula, vagueia, caminha, rodeia. Se nos detivermos na "Elegia da solidão" de Teixeira de Pascoaes, vemos como aí o sujeito *erra* por "ermos de abandono" ou "ao luar, em ermo cemitério"; que ele *interroga* "o silêncio e a noite rumorosa"; que ele *contempla*, "comovido, os píncaros da serra"; que ele *vê* "estrelas nadando em charcos de água", e que *vê* "o fumo de rústicas lareiras"; que ele *vai*, "a sós" consigo, "por esse mundo além"; que ele *anda* "entre turbas de espectros"

[16] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 222.
[17] MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1997-2000*. Lisboa, Quetzal, 2000, p. 282.
[18] "assim, pousando os olhos tristemente/ nas pedras tumulares as decifrámos", lê-se na "elegia" de Vasco Graça Moura inserida em *O mês de dezembro e outros poemas* (1976). MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1963-1995*. Apresentação de Fernando Pinto de Amaral. Lisboa, Quetzal Editores, 2007. p. 152.

entregue à própria solidão existencial, e que assim *persegue* "um anjo fugitivo"[19]. E outro tanto se pode constatar no "Canto heróico":

> Contemplo a roxa curva do horizonte.
> Sobre ela pairo, em fumo. Sou distância,
> íntima cruz a erguer-se em tosco monte.[20]

Reconhecemos neste terceto o *topos* do sujeito elegíaco que lança o seu olhar – e com esse olhar o seu espírito como que num súbito rapto ou fuga alada (ou "empedernido voo") – a partir de um plano elevado (uma falésia deitando sobre o mar, um pico montanhoso, uma coroa de um monte) e sobranceiro à vida mundana que prossegue, alheia, na sua azáfama[21]. Segue-se um encadeamento de percepções visuais: "*vejo*, lívida e morta, a minha infância", "*vejo* a inocência, às mãos da crueldade", "*vejo* um pequeno anjinho (…)", "à altura do meu rosto, *vejo* o medo/ que nos ermos crepúsculos me empece", visões que concorrem para a conclusão de que Deus, que fez do sujeito angustiado um prisioneiro da dúvida e do conflito, transformou tudo quanto este ama "em desfeita *visão* de nevoeiro"[22]. Pese embora a antiguidade deste *topos* (vem pelo menos desde Safo) e o seu apogeu na elegia do período romântico que lhe valerá inclusive, mais tarde, inúmeras sátiras, encontramo-lo no séc. XX num poeta da importância e da actualidade de Herberto Helder:

> Eu próprio levanto minha exígua cabeça de vivo,
> procuro colocar-me num ponto irradiante
> da terra, olhar de frente
> com toda a inspiração do meu passado, e estar
> à altura dos mortos, na zona
> esplêndida e vasta
> da sua nobreza – receber essa espécie de força
> indestrutível
> que envolve a cabeça montada sobre os dias e dias,
> de que as rosas bebem o jeito aéreo e a boca
> a delicadeza misteriosa.[23]

---

[19] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., pp. 260-266.
[20] Idem, p. 247.
[21] Vale a pena citar José António Saraiva, que descreve assim o voo contemplativo: "a circunferência do eu alarga-se, projecta-se sobre as coisas (…) e tudo se perspectiva em fuga para o longe" (SARAIVA, António José – Op. cit., pp. 114-115).
[22] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 247 e ss. Itálicos nossos.
[23] Na "Elegia múltipla – I" (HELDER, Herberto – Op. cit., p. 58).

O poeta entende ser sua responsabilidade estar à altura dos vivos, quer dizer, servir a sua memória, honrar essa "força indestrutível". Essa "altura" ocorre aqui com o duplo sentido de dever para com os mortos e de localização do sujeito num eixo vertical que serve também de escala à eticidade. Pelo que a situação do sujeito contemplativo da elegia num ponto elevado deve ser entendida como o seu emergir "altivo" acima da "baixa" existência mundana, acima da sociedade que baniu a meditação da morte, comprometido em simultâneo com a ética e com o afastamento físico, rumo ao recolhimento meditativo. Para tal ele procura "colocar-se num ponto irradiante/ da terra" e "olhar de frente", isto é, procura a profundidade, a distância, a focagem clarificadora, a contemplação intensa que permita sondar a morte, o seu mistério inspirador, mesmo que o resultado da *contemplatio* possa ser, como nos seguintes versos de Fernando Pessoa, um redobrado sentimento de impotência e penúria existencial perante a impossibilidade de aprender o sentido da vida: "Sempre, na fuga ligeira da hora que morre/ A mesma desilusão/ do mesmo olhar lançado do alto da torre / Sobre o plaino vão!"[24].

O entendimento do sujeito da elegia como sujeito que contempla atravessa toda a poesia universal. Em pleno séc. XXI vamos encontrar essa concepção em Jorge Gomes Miranda: "Cansados de gritos e de luz inclemente,/ os olhos encontram repouso na contemplação/ do vosso destino/ esfumando-se ao fim da tarde,/ ó nuvens, que me acompanhais no regresso a uma casa moribunda"[25]. Surge confirmado o tradicional valor consolatório e apaziguador da contemplação, que, nestes versos, encontra no destino das nuvens, que é esfumarem-se, um correlato do destino humano. Detecta-se nas elegias de Jorge Gomes Miranda uma recuperação neo-romântica do *topos* de que vimos falando, a que não falta sequer a ideia do corpo que se suspende, que se esquece no transporte contemplativo: "Apesar do corpo se perder na/ serena contemplação/ de um horizonte de escarpas,/ rochas tenebrosas,/ mar/ desfeito de palavras e a caminho do teu rosto"[26]. Neo-romantismo presente também na recuperação do *pathos* elegíaco e mesmo de uma solenidade e dramaturgia oitocentistas. Caso exemplar a este respeito é o do poema "Farol", que resgata a contemplação extática do mar qualificado de "insone e desgrenhado" – quase sublime, quase *horribilis*. A estratégia passa por identificar a missão do sujeito, a qual requer não palavras solares e "femininas" mas sim "as que

[24] PESSOA, Fernando – *Poesia, 1918-1930*, op. cit., p. 147.
[25] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 22.
[26] Idem, p. 88.

exigem/ um alento viril" para a "ária de um canto a formar-se", com a firmeza (estóica) do farol "que nunca se mostrou timorato/ diante do rugido das ondas", inabalável à face do mar e constante no seu ofício de sinalizar o caminho, do mesmo modo que o sujeito, ao exprimir a perda da mãe, não pode vacilar na sinalização do seu *pathos*[27]. Não falta sequer o deíctico "aqui", clássico marcador espacial da enunciação elegíaca, apontando para a localização do sujeito na própria enunciação e posicionando-o nesse consagrado palco romântico do promontório, de que o Alexandre Herculano d'*A harpa do crente* ou mesmo o Frei Agostinho da Cruz situado nas falésias da serra da Arrábida são actores maiores:

> Aqui, a este promontório cheguei,
> para depor não as pedras,
> os escolhos,
> mas as amargas oferendas,
> uvas fora da estação[28].

Promontório, cume, pico, precipício, ou falésias, como as que servem de título a uma elegia de Paulo Teixeira publicada também já no séc. XXI, destino de uma viagem de errância elegíaca onde a voragem do tempo, como que a querer-se satisfazer o desejo de Lamartine de que o seu curso se suspendesse, "parecia imobilizar-se/ nesse instante em que o horizonte/ com o seu fausto lembra um cenário de ópera/ para as nossas tragédias mais íntimas"[29]. É aliás possível identificar e inventariar, na elegia, toda uma cenografia e repertório de adereços. Bem como uma cronologia, uma cartografia, uma geografia. Não sendo essa a ambição deste estudo, falaremos a título exemplificativo de dois adereços comuns: as ruínas e o castanheiro (enquanto exemplo de árvore elegíaca associada à carga simbólica das árvores do conhecimento). Num poema de Pessoa datado de 1915 ainda encontramos o sentido trágico que se desprende da contemplação das ruínas (mesmo que já se deplore o desuso dessa *contemplatio*), e, em particular, do tema tão glosado pela poesia oitocentista da contemplação dos lugares onde se ergueram ou exerceram o seu poderio impérios hoje reduzidos a pó, ou se edificaram cidades sumptuosas das quais pouco ou nada resta: "Nossa memória antiga andou connosco/ pelos vestígios e as sepultas ruínas/ com o sentido trágico das sombras/ escrita em sua

[27] Idem, pp. 86-87.
[28] Idem, p. 22.
[29] TEIXEIRA, Paulo – *Autobiografia cautelar*. Lisboa, Gótica, 2001, p. 32.

boca dolorida”[30]. Muito depois, em 1994, Nuno Júdice publicará um dos seus livros mais importantes, *Meditação sobre ruínas*, mas no poema que dá título ao livro as ruínas são as de uma casa vazia, somente povoada por escombros, e não de um qualquer templo ou cidadela imperial. A meditação é abortada quando se enuncia que “percebia-se, por entre os arbustos/ que invadiam tudo, uma vista que teria sido digna/ de um quadro romântico”[31], pelo que o ímpeto contemplativo e meditativo não chega verdadeiramente a nascer. Se as ruínas desempenharam na literatura e na arte uma função essencialmente alegórica – função exemplificativa “de servirem de cenário pitoresco à transitoriedade da pompa”[32] e explicativa do presente e do futuro como sucessivo acumular dos restos do passado – elas surgem aqui como outra coisa: como alegoria da própria elegia. A casa vazia e abandonada é a casa abandonada da elegia, o seu cadáver. Não é tanto uma meditação sobre ruínas quanto uma meditação *em* ruínas. O mesmo não se pode dizer do “Solar em ruínas” de A. M. Pires Cabral, que segue o protocolo clássico da descrição de ruínas ao começar por apontar a sua localização (“além”), seguindo-se a evocação dos tempos áureos (“teve lustres acesos nos salões”), a locução adversativa introdutora do estado actual (“ei-lo porém decaído do fausto”), o elencar dos restos (a que não faltam “as heras que comem do granito/ a pedra-de-armas”) e, por fim, o mergulho no derradeiro olvido providenciado pelas “fundas fendas do rio”[33].

Compreende-se o valor inestimável, para a elegia, não só da árvore mas da vida vegetal que já vimos enquanto componente estruturante dos mitos arcaicos de morte e ressurreição de deuses agrícolas. Com a sua estrutura completa, sólida e de uma longevidade muito superior à humana conferindo-lhe um valor testemunhal inigualável, a árvore oferece um vivo contraste com a brevidade da vida do homem. Como escreve Robert Dumas no seu *Tratado da árvore*, esta “a árvore, apesar da guerra que os homens lhe fizeram, sai vencedora da prova do tempo: na terra, antes do homem, estará na terra, depois dele”[34]. Mas a elegia também encontrará no movimento ascendente e na

---

[30] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*, op. cit., p. 302.
[31] JÚDICE, Nuno – *Meditação sobre ruínas*. Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 127.
[32] *Apud* BENJAMIN, Walter – *Origem do drama trágico alemão*, op. cit., p. 193. Em lapidar aforismo, Benjamin escreve que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (Ibidem).
[33] PIRES CABRAL, A. M. – *Douro: pizzicato e chula*. Lisboa, Cotovia, 2004, pp. 19-20.
[34] DUMAS, Robert – *Tratado da árvore: ensaio de uma filosofia ocidental*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 75. O autor confere um significado elegíaco à árvore não só pelos abundantes exemplos de elegias com árvores, mas inclusive pelo tipo de adjectivação empregue, falando-nos, por exemplo, de bétulas “curvadas em poses elegíacas”.

verticalidade da árvore uma qualidade consolatória: as raízes mais fundamente mergulhadas na terra física, inquilinas dos mortos, suportam o tronco transportador de seiva à altura das copas recortadas contra o céu espiritual. Não obstante, Manuel Resende, no seu "O Sol Incendeia", nega à árvore não só o valor consolatório e o estatuto de símbolo de regeneração atribuídos pela tradição elegíaca, como o próprio valor testemunhal. De facto, "(…) em vão a ciência procurará nelas o rasto dos/ desastres humanos;/ as árvores são grandes, trabalham à escala dos séculos,/ são calendários abstractos", pelo que as leituras históricas que a ciência pretende proporcionadas pelas secções transversais de uma árvore serrada são, na verdade, "o que nós lá pomos": indiferentes aos sucessos e insucessos da História "as árvores trabalham para esconder os golpes,/ têm o seu programa de crescer a todo o custo,/ duma maneira ou doutra, e baralhar os rastos"[35]. O que parece corroborar o argumento de Robert Dumas utilizado a propósito de uma elegia de Georges Perec, de que a árvore, perante os dramas humanos, não só "mantém-se impávida na sua misteriosa perseverança" como "opõe aos nossos delírios de interpretação a simples evidência da sua presença"[36], algo que os elegistas declinaram no tema da indiferença da Natureza perante o destino humano. Na primeira parte deste estudo tivemos a oportunidade de nos determos no castanheiro de Guerra Junqueiro. Nas duas últimas décadas elegias de Fernando Echevarría, A. M. Pires Cabral ou Jorge Gomes Miranda voltaram a convocar o castanheiro para a meditação sobre a transitoriedade. O "Castanheiro" de Fernando Echevarría (um dos seus poucos poemas com título) é aquele que convida à contemplação e à meditação acerca da inexorável sucessão das gerações humanas que se abrigaram à sua sombra e beneficiaram das suas dádivas, *genius loci* junto ao qual "quase que se ouve evoluir o espírito./ E as gerações que por ali passaram"[37]. Em A. M. Pires Cabral, porém, o "castanheiro em terra ardida" colhido pelas chamas tragadoras da actividade ou da delinquência humana simboliza a firmeza estóica – o "castanheiro ferido pelo fogo/ mantém a dignidade quando tudo o resto/ a perdeu já no escarninho/ gume das labaredas" – mas também o destino inglório que o homem predador dá a tudo o que é vulnerável ou que perdeu a serventia – "fraccioná-lo-ão como fazem a tudo/ o que nos lembra a nossa pequenez" – incapaz de, seguindo o exemplo do poeta, colher

[35] RESENDE, Manuel – *O mundo clamoroso, ainda*. Águeda, Angelus Novus, 2004, pp. 52-53.
[36] DUMAS, Robert – Op. cit., p. 80.
[37] Do livro *Geórgicas*. In ECHEVARRÍA, Fernando - *Obra inacabada*. Pref. Maria João Reynaud. Porto, Afrontamento, 2006, p. 551.

uma lição de humildade a partir da contemplação do castanheiro, "rei que deixou cair a coroa/ e não consegue apanhá-la do chão"[38]. Lição também colhida no "Castanheiro" de Jorge Gomes Miranda, com "porte de navio" e de "paciência oriental/ extirpando o veneno, o ódio,/ lançado pelos que rastejam no lamaçal"[39].

A localização espacial do sujeito contemplativo relativamente àquilo que contempla é dada, amiúde, pela referência deíctica ao seu rosto e ao seu olhar. De modo que a contemplação se mede por graus de proximidade ou afastamento do foco irradiador constituído pelo sujeito que contempla – com o seu olhar projector a canalizar o espírito projectista – recorrendo-se deícticos espaciais que podem ser advérbios, grupos nominais, adjectivos ou determinantes possessivos, entre outros. Na "Elegia da solidão" de Pascoaes a luz divina "toca *a minha* fronte", mas logo "*o meu olhar* maldito afasta" *de si*, quer dizer repele para longe, "aquele ser divino"; alternam-se grandes planos do rosto com repentinos mergulhos no longe do horizonte, o olhar contemplativo é um ser vivente, enérgico, flexível, ascensor e mergulhador em igual medida: "*à altura do meu rosto*, vejo o medo", "*de longe*, aspectos de alma que nos falam;/ *de perto*, brutas formas de penedo!"; a "procissão das lágrimas" está "*diante de mim* passando"[40]. Fiama Hasse Pais Brandão, numa elegia de *Cenas Vivas*, diz-nos que sempre viveu "*à beira* da paisagem", "chamando-a *para mim*, na *minha íris*", e a paisagem reflectida "estava/ sempre *em mim*, *nos* olhos, *na* boca"[41].

Encontramos em muitas elegias de Pascoaes a mesma errância contemplativa e meditativa que encontráramos nas *Elegias* de Hölderlin, de mistura com a escola da noite, dos túmulos, do luar ou do sujeito feito "fantasma errante" que vimos em Thomson, em Gray, na elegia romântica em geral, num Herculano, num Soares de Passos. Há todo um cortejo de locuções e escolhas lexicais que nos remetem para o plano do onírico, do sobrenatural, do vago, do mórbido, do ilusório, do quimérico, sejam as "formas inertes", os "relevos de imagem ilusória", a "vã figura", a "emanação de mística tristeza", a "fria cova", os "longes de pinhais", as "névoas, brancas túnicas de mágoa", os "negros voos aflitos", as "trevas misteriosas", etc., ou o reiterado uso de "penumbra", "quimera", "ilusão", "além", "Infinito", "noite", "silêncio", "segredo", "nada", "rumor", "lívido", "cismar", "sombra", "espectro". Tais elementos, apesar de as

[38] PIRES CABRAL, A. M. – *As têmporas da cinza*, op. cit., pp. 19-20.
[39] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 73.
[40] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 32.
[41] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., pp. 633-634.

Elegias terem sido publicadas em 1912, ancoram a poesia elegíaca de Pascoaes numa estética anterior ao séc. XX e ao modernismo, posicionam-na antes de um Gomes Leal, em cuja obra inquietações e angústias semelhantes são trespassadas de ironia mefistofélica e iconoclastia nietzschiana, posicionam-na no palco onde Lamartine havia encenado as suas *Harmonies poétiques et religieuses* e Victor Hugo *Les contemplations* [42]. Repare-se que o "sempiterno idílio sepulcral" que o sujeito habita e por onde divaga, na oitava estrofe, lê-se como a decomposição de um certo entendimento de elegia em dois dos seus atributos fundamentais: o idílico (que se prende com a infância pastoral da elegia) e o sepulcral (que representa uma especialização da elegia fúnebre). Mas dá-nos também a singular concepção de elegia que Pascoaes alimentou e que já referimos na introdução, pois no oximoro "idílio sepulcral" são forçadas a conviver a aspiração a um Ideal com a atracção pelo abismo, a ascensão e a queda, a luz e as trevas, o bem e o mal, Eros e Thanatos. Um certo passadismo no plano estilístico não impede que se descubra nas elegias de Pascoaes o poder da contemplação elegíaca focada e intensa, capaz de tornar o mundo transparente e deixando ver, no seu âmago, e para além dele, a única verdade universal, indestrutível e eterna, a morte: "(…) fico a ver/ como através da morte, a Natureza"[43]. Depois da morte, oferecendo-se assim ao olhar contemplativo do sujeito, à sua sabedoria, o que se vê não é então um qualquer "outro" mundo, mas, através dela, na sua entranha, no coração mesmo da morte, a Natureza, destino final de todos os mortos. Vemos como a morte, para a contemplação elegíaca, não é opaca, mas permeável, cognoscível. Para Hegel, segundo a leitura da sua *Fenomenologia do espírito* levada a cabo por Kojève, é pela contemplação passiva do Sábio (ser temporal e temporário na condição de homem consciente da sua finitude) que nasce a revelação – de natureza discursiva e dialéctica e logo inicialmente negativa – do Infinito, da Totalidade do Ser. Só mediante esse esforço contemplativo o indivíduo deixa de ser aquilo que nega a Natureza[44].

A focagem intensa abre caminho à mais radical das operações ontológicas: a do apagamento ou dissolução do eu, a da superação da individualidade e da negação de todas as oposições. A saída de si mesmo experimentada por aquele que se aplica na

---

[42] Particularmente notória, a dívida das elegias de Pascoaes à "harmonia" romântica, na "Elegia da solidão": "Como eu adoro tudo quanto existe!/ Rezo, de joelhos, vendo a tarde triste,/ Pintada a sangue, em longes de pinhais./ Vendo estrelas nadando em charcos de água,/ O oiro, caído ao chão, das árvores outonais" (*Elegias*, op. cit., p. 263).
[43] Idem, p. 246.
[44] Cf. KOJÈVE, Alexandre – *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris, Gallimard, 1992, pp. 550-551.

contemplação, e por aí acede a um estado semelhante ao do Nirvana budista, mergulho (ou subida) da consciência no nada, levou Montaigne a deter-se nessa desconcertante semelhança entre a contemplação e a morte: "l'étude et la contemplation retirent en quelque façon notre âme hors de nous, et l'embesognent à part du corps, qui est quelque apprentissage et ressemblance de la mort"[45]. Semelhança recuperada por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação* e posta em relação com uma estética do sublime, a que a elegia – em particular a do romantismo oitocentista – não é estranha. A saída ou o arranque de si mesmo, o transe de descorporização proporcionado pela contemplação, que a coloca nas proximidades da morte, são experimentados, em Teixeira de Pascoaes, graças a "olhos íntimos", etéreos, e quase sobrenaturais não só na capacidade de decifrarem e revelarem esse mundo escondido dos mortos mas também na fusão que permitem entre tal mundo e o sujeito: "Quando os meus olhos íntimos, num sonho,/ Esse mundo ideal conseguem ver,/ Fico tão deslumbrado que suponho/ Haver morrido já, sem o saber!// Eis-me no reino etéreo da memória./ E entre imagens fantásticas me vejo,/ Como anímica imagem ilusória.// E não existo em mim. Sou oração"[46].

O êxtase ou nirvana elegíaco corresponde à sede de infinito que vimos na elegia romântica, mas é ainda experimentado pelo sujeito da elegia contemporânea. Tomemos o caso da "Elegia Diurna" de Nuno Júdice: "A luz, no entanto, mantinha/ o seu furor – idêntico ao desejo de horizonte que o empurrava/ para fora da sua vida"[47]. Para Schopenhauer, o mundo que se oferece ao nosso olhar, que nos *constrange* a contemplá-lo, "nunca deixa de nos arrancar, nem que seja por um instante, à subjectividade e à sujeição da vontade", ele "arrebata-nos e transporta-nos para o estado de conhecimento puro", o qual nos subtrai à angústia existencial "duma maneira tão perfeita, tão completa como o sono e o sonho: felicidade e infelicidade dissipam-se, o indivíduo é esquecido; já não somos o indivíduo"[48]. O sujeito é, como em Echevarría, "quase que inexistente, e em silêncio"[49]. E em Ricardo Reis o modo de vida contemplativo arranca

[45] MONTAIGNE – Op. cit., p. 67.
[46] Poema intitulado "Memória" (PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 257).
[47] JÚDICE, Nuno – *As regras da perspectiva*, op. cit., p. 81.
[48] SCHOPENHAUER – *O mundo como vontade e representação*, op. cit., p. 258 (Livro terceiro – 38). Não somos os primeiros a convocar Schopenhauer para lançar luz sobre a dissolução da individualidade na poesia elegíaca. António José Saraiva já o fizera no seu estudo da *Menina e Moça* e das *Éclogas* de Bernardim Ribeiro (cf. SARAIVA, António José – Op. cit., p. 114 e ss).
[49]ECHEVARRÍA, Fernando – *Poesia: 1987-1991*, op. cit., p. 203.

o sujeito da sua condição de ser individuado e submerge-o num estado em que não mais se distingue o sonho da realidade, o presente do passado:

> Em tudo quanto olhei fiquei em parte.
> Com tudo quanto vi, se passa, passo,
> Nem distingue a memória
> Do que vi do que fui[50].

[50] REIS, Ricardo – *Poesia*, op. cit., p. 111. Porém, a contemplação natural em Ricardo Reis que torna o sujeito das suas odes indistinto das coisas contempladas, opõe-se ao racionalismo da contemplação científica, que detém um valor negativo: "Contemplação estéril e longínqua/ das coisas próximas, deixemos que ela/ Olhe até não ver nada/ com seus olhos cansados" (Idem, p. 140).

2. A desocultação do mundo dos mortos.

Na contemplação, como vimos, sujeito contemplador e objecto contemplado confundem-se a ponto de aquele se desmaterializar, desintegrando-se em pura distância. Sobre o horizonte, pairando, o sujeito do "Canto Heróico" de Teixeira de Pascoaes faz-se "fumo": "sou distância"[51]. Na transformação do contemplador na coisa contemplada abre-se a possibilidade da abolição de todas as fronteiras – até mesmo dessa derradeira fronteira: o limite imponderável que separa o reino dos mortos do reinos dos vivos. A contemplação elegíaca assim entendida não se limita a esbarrar na superfície da realidade. Não podemos deixar de discernir em várias das elegias de Pascoaes a revelação da entidade escondida para além do acidente, ou, por outras palavras, de um mundo oculto para além – e visível através – do mundo real. Tal poder não é dado, porém, aos "pobres olhos materiais" que Teixeira de Pascoaes diz "nas brutas formas vãs crucificados", mas antes a "olhos íntimos", a olhos espirituais, a "olhos de alma que descobrem/ Asas de anjos, relâmpagos de Deus", capazes de ver para além das aparências[52].

Em *Sobre os mortos*, um dos mais importantes livros de elegias da poesia portuguesa das últimas décadas, Fernando Echevarría desenvolve um programa de desocultação e de *anagnorisis* assente não num valor sobrenatural ou místico, como em Pascoaes, mas no esforço da inteligência e no estudo fenomenológico. Através da sua concepção de "epifania de acto" o autor intelectualiza o olhar contemplativo na linha de Fernando Pessoa e do seu axioma poético "o que em mim sente sta' pensando", do qual nos oferece uma versão especializada pois isola, dos sentidos, o que permite ver, para intelectualizá-lo: "é ver que pensa"[53]. Parafraseando Pessoa, diríamos que no autor de *Sobre os mortos* "o que em mim vê está pensando". Encontramos em *Sobre os mortos* uma apologia e um exercício metódico e disciplinado da *contemplatio* enquanto acto cognitivo e perceptivo em simultâneo – herdeiro de uma "feliz antiguidade" e de uma sabedoria ancestral que "traz o halo de ter passado a morte"[54] – capaz de se aperceber da interpenetração do mundo dos vivos e do mundo dos mortos acontecendo num limiar ou

[51] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 247.
[52] Idem, p. 252.
[53] ECHEVARRÍA, Fernando – *Poesia, 1987-1991*, op. cit., p. 202.
[54] Idem, p. 137.

fronteira cuja localização é ignorada pelos vivos mergulhados nos seus afazeres, mas que a contemplação paciente e aturada consegue localizar. A linha de fronteira entre ambos os mundos é posta a vibrar pela percepção epifânica, projectando o seu timbre subtil entre "poente e alva". Nessa vibração, nessa "frequência acessível a quem estuda os mortos"[55], "nesse desabamento de fronteira/ a que os defuntos parecem convocar-nos"[56], os mortos tornam-se transparentes para os vivos da mesma maneira que os vivos são transparentes para a morte, de modo que vivos e mortos se entreolham e iluminam de luz esclarecedora e desenganadora.

Algo de similar acontece nas *Elegias* de Pascoaes. Neste, porém, a permeabilidade entre vivos e mortos é possibilitada pelo canal sobrenatural constituído por um sujeito que está no centro da vidência, e a própria subjectividade é o vector, o agente da *anagnorisis*. Ora, nas elegias de Echevarría o sujeito está ausente, cedendo lugar a um "nós" indeterminado, a uma fenomenologia e a uma teoria da percepção que não são veiculadas através de um sujeito particular, de uma biografia, mas dizem respeito a uma qualidade objectiva da espécie humana. Ao passo que aqui a relação de força entre sujeito e objecto é equânime, ambos se encontrando no mesmo plano e como que deslizando um para o outro, coabitando de mútuo acordo "num horizonte de contiguidade", em Pascoaes há uma clara preponderância do sujeito sobre o objecto, e a coabitação é violenta, angustiada, dramática, conseguida à força de uma singular transubstanciação. Dilacerado pela dor, o sujeito é que arrancando-se ao mundo dos vivos transpõe a fronteira que separa a vida da morte, transformando-se em aparição, em espectro que se assombra a si mesmo e descrê da própria realidade de modo a poder deambular por entre espectros e servir-lhes de médium. De aquém da morte o sujeito passa, nas elegias de Pascoaes, para além da morte. O que convida a apelidar a elegia de Pascoaes de "elegia sobrenatural"[57]. O sujeito desmaterializa-se em espectro de si mesmo ou adquire uma "segunda vida transcendente" somada ou sobreposta à "primeira", aquela que é própria a todo o ser humano: "Minha segunda vida transcendente/ Nasceu da tua ausência"[58]. Nas *Elegias*, resultado da meditação sobre a morte de um sobrinho (Pascoaes dedica o livro à mãe da criança, sua irmã), em lugar da transformação da perda real em perda ideal teorizada por Schiller, temos a assimilação

[55] Idem, p. 200.
[56] Idem, p. 139.
[57] O próprio poeta exprime na sua elegia final o anseio de "ser/ O Sobrenatural e a Natureza" (PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 266).
[58] Idem, p. 253 ("A tua imagem").

da pessoa morta ao sobrevivente que experiencia a perda: não enquanto memória ou sequer íntima ressonância (como em Rilke), mas assimilação permitida pela descorporização do sobrevivente que ontologicamente desocupa o próprio corpo constituindo-se hospedeiro daquele que morreu, veículo material para a reencarnação do defunto, invólucro oferecido à sua "vida nova" – assimilação essa possibilitada pela disciplina da *contemplatio*, pela focagem intensiva e concentrada do objecto perdido:

> De tal modo meu ser se concentrou
> Na visão da criança que além dela
> Não vejo passarinho ou luz ou estrela,
> límpido espaço, idílica paisagem!
> Dir-se-á que o seu espectro reencarnou
> Em mim, que não sou mais que a sua imagem[59].

Este curioso processo de inversão surge equacionado de forma explícita na elegia intitulada "O que eu sou" e resumido na pergunta essencial (e na resposta a essa pergunta) que subjaz à poesia elegíaca de Pascoaes – "Mas quem morreu?":

> Vives agora em mim a vida nova.
> E eu já não vivo em ti.
> Mas quem morreu?
> Foste tu que baixaste à fria cova?
> Oh, não! Fui eu! Fui eu![60]

Não é o mundo que é engano ou aparência, mas o próprio sujeito arrancado à sua realidade pela dor da perda: "Eu é que sou o espectro, a sombra escura,/ De falecidas formas mentirosas…"[61]. A ponto de a irrealidade dos mortos contaminar de irrealidade a realidade dos vivos, no que se diria uma reformulação do tema "a vida é sonho" como "a vida é aparição". A alteridade e dispersão do eu não se traduz nas *Elegias* de Pascoaes pelo "ser outro", ou por "ser-se o outro", mas por ser-se "o espectro do outro". Se em Mário de Sá-Carneiro "eu não sou eu nem sou o outro", em Pascoaes "eu não sou eu, sou o morto".

O livre-trânsito entre o real e o irreal, a circulação desimpedida na fronteira entre o reino dos vivos e o reino dos mortos faz, em Pascoaes, com que o sujeito seja mais humano na morte, e os mortos menos mortos na vida:

---

[59] Idem, p. 226 ("No crepúsculo").
[60] Idem, p. 229 ("O que eu sou").
[61] Ibidem.

Sinto que às vezes choras minha irmã,
No teu sombrio quarto recolhida…
É que ele vem rompendo a sombra vã
Da morte, vem surgindo à luz da vida.[62]

O morto surge à luz da vida e o sobrevivente surge nas trevas da morte, "o filho, a rir, de face carinhosa,/ e a mãe, sozinha e pálida, a chorar"[63], num estranho e "alto idílio" em que mãe e filho comunicam através da fronteira da morte, a mãe presente e o filho ausente, cada um em seu reino, impossibilitados de se unirem mas olhando-se mutuamente dos respectivos domínios, em puro *pathos*, no enlevo místico da oração.

Se temos um *pathos* da vidência e uma descorporização mediúnica em Teixeira de Pascoaes, temos em Fernando Echevarría percepção, captação e processamento da frequência dos mortos, do seu halo, do seu ruído branco, do seu latejar, na senda de Hölderlin e, sobretudo, na senda de Rilke. Echevarría concebe a elegia enquanto estudo dos mortos e explana em vários poemas o seu método, que tem por base a suspensão do tempo (pedido por Lamartine no seu conhecido apelo "Ó temps! suspends ton vol") na imersão contemplativa: "o tempo vive, quando os homens, nele,/ se esquecem de si mesmos,/ ficando, embora, a contemplar o estreme/ reduto de estar sendo"[64]. Suspensão do tempo identificada com um estado primevo, *ante quare de vulva*: "é então que o tempo volve/ àquele silêncio antecongenital"[65] que tanto pode ser o da morte como o do incriado. Embora seja impossível ao ser humano arrancar-se ao curso do tempo, este fica na percepção temporariamente suspenso porque assimilado ao espaço, à exterioridade pura que invade o próprio eu e o situa num "horizonte de contiguidade" com o existente e o inexistente, o visível e o invisível – o tempo torna-se "imemorável tempo/ esquecido do turbilhão das águas"[66]. Focado em si mesmo, o indivíduo supera-se e reduz-se a mera vibração acústica, a oco instrumento de repercussão adaptando a sua frequência à frequência resultante do convergir, nesse ponto focado em que se tornou, dos ritmos, padrões e texturas do mundo natural de que os mortos fazem parte. Da convergência da frequência do indivíduo com a frequência dos mortos amplificada na Natureza resulta um único tom harmónico. O eu devém mera vibração que pode,

[62] Idem, p. 240 ("Idílio").
[63] Ibidem.
[64] ECHEVARRÍA, Fernando – *Poesia: 1987-1991*, op. cit., p. 131.
[65] Idem, p. 137.
[66] Idem, p. 203.

assim, vibrar em uníssono com a vibração dos mortos num processo que a acústica moderna definiria como de "feedback".

Se o sujeito se dilui e se desmaterializa de modo a tornar-se transparente junto à fronteira entre os dois mundos a que os mortos o convocam, estes, para corresponderem, são densificados pelo estudo contemplativo, que, "deixando-os idênticos", é como se "os visse/ densos de espírito. E dum peso que age"[67]. No plano onde os mortos existem "virgens/ num horizonte de contiguidade", e ao qual se acede pelo "árduo/ discernimento" que "extirpa o exercício/ da categórica noção do espaço,/ abrindo-o à antiguidade primordial do espírito"[68], reconhecemos, sem dúvida, a "Abertura" rilkiana, que não é um éden ou reino celestial, plano supraterreno de sentido cristão, mas um lugar idealizado por Rilke por oposição à metafísica cristã, um lugar simultaneamente extrínseco e contíguo a todos os lugares, mais próximo dos multiversos da moderna astrofísica que do Céu do cristianismo, e onde os mortos se escondem joviais e latejantes:

> E há-os joviais. Que brincam quando,
> ao fundo das tapadas, o moliço
> range. E os silvados
> coam sebes vetustas de cochichos.
> Ao os ouvir, paramos.
> E o perfume de secura e sítio
> pára também ao alto
> do ralar do verão no eucalipto.
> Então, os mortos que brincavam, calam.
> Querem também ouvir-nos
> para saber a que distância estamos
> da transparência que os esconde. E isso
> para, por trás dos silvados,
> voltarem à alegria de ter sítio.[69]

Convertidos em *genii loci*, em ariscos silvanos ou esquivos sátiros fazendo latejar a natureza atentamente contemplada pelo sujeito errante, os mortos existem, aqui, numa versão pessoal da *Arcadia*, alegoria de um mundo Ideal. Pelo que "morrer é só sair a um bosque/ a dar sobre aberturas de clareiras"[70], a "um quintal de trinos/ por onde os

[67] Idem, p. 142.
[68] Idem, p. 154.
[69] Idem, p. 186.
[70] Idem, p. 178.

mortos brincam com as aves", bosque ou quintal que, longe de corresponder ao Paraíso cristão, "espreita por trás do paraíso"[71], sítio profano e pagão.

Trata-se de um estado contemplativo e autocontemplativo fugaz, difícil, instável, algures na subtil intersecção de dois planos, onde o ser humano se esquece de si mesmo sem deixar de ser ele mesmo, onde a inteligência contemplativa "acolhe/ o esquecimento da fronteira santa/ que palpita, contudo: sem que se saiba aonde"[72]. O olhar contemplativo "rasga/ uma cesura de pupila ao longe,/ nesse lugar, entre poente e alva,/ de onde esse espaço novo se levanta/ a revelar o pulso ao que se esconde"[73]. Percepcionável "nos limites da inteligência" através da intensa focagem contemplativa, esse lugar assim desocultado onde se revela "o pulso ao que se esconde", *anagnorisis* da "fronteira santa", permanece no entanto intangível, infixável "entre poente e alva", de modo que "frequentarmos os mortos é irmos vendo aonde/ possamos anular essa fronteira"[74]. Esse estudo que visa descobrir como anular a fronteira é, em *Sobre os mortos* de Fernando Echevarría, a incumbência mais nobre e necessária do elegista.

[71] Idem, p. 159.
[72] Idem, p. 135.
[73] Ibidem.
[74] Idem, p. 178.

3. A perda da *vita contemplativa*.

Num mundo escravizado aos imperativos da velocidade e da produção a *vita contemplativa* caiu em desuso, quando não é alvo de desconfiança, e prefigura-se o seu provável desaparecimento. O que explica o aparecimento de um subtipo de elegia que versa a perda da própria *contemplatio*, isto é, da faculdade ou da possibilidade de um modo de vida contemplativo, ou ainda do poder clarificador e descodificador da contemplação. A perda da beatitude contemplativa é objecto de um dos poemas da secção "Elegíacos" de *Cenas vivas* de Fiama Hasse Pais Brandão com o ilustrativo título "O bucolismo deixará de ser um canto". Os seus primeiros versos definem o modo de vida contemplativo e a relação de verdade e integridade (e de integração) entre sujeito e paisagem contemplada:

> Sempre vivi à beira da paisagem,
> pensando-a como ser, vendo-a,
> chamando-a para mim, na minha íris.
> Reflectida, a paisagem estava
> sempre em mim, nos olhos, na boca
> com uma história no tempo, hora a hora.
> Benigna ou mortal, era ela própria,
> era mundo, antigo e breve, terrestre,
> leito de homens, para viver pascendo
> ou para morrer, como ela mesma era
> morta e transformada eternamente.[75]

Agora, porém, perdeu-se a faculdade da contemplação, descartou-se como obsoleto o retiro solitário e meditativo: "Mas hoje sei que os homens insanos,/ em vez de amarem o corpo da matéria/ no olhar e na fragrância das paisagens,/ o depredaram, como se apenas/ nos quisessem deixar de herança o mundo vivo/ dos monstros vindos da nossa antiga pátria, a Grécia"[76]. As sociedades tecnocráticas não só abdicaram da *contemplatio* como destroem, pela sua actividade predadora, a Natureza: "O grande Minotauro hoje chama-se Chernobyl". A noite elegíaca, a noite de Novalis que outrora recebia de braços abertos os espíritos meditativos em resposta a necessidades imemoriais, é irrecuperável não só porque deixou, hostilizada pelo espírito moderno, de subtrair o ser humano ao mundo diurno e povoado para expô-lo aos influxos e ao

[75] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., pp. 633-634.
[76] Idem, p. 634.

mistério insondável das trevas, mas também porque a escuridão foi vencida pela civilização do tungsténio e do néon, pelo halo imorredoiro projectado até sobre as ruas e espaços mais isolados e marginais das modernas povoações humanas:

> Que atributos tem para nós a noite
> agora que por todo o lado avança
> a electrificação rural?

Pergunta Paulo Teixeira em "A noite de Novalis"[77]. É a tecnologia que derrota, em última análise, o *pathos* elegíaco nocturno: "as estrelas ardem latentes e sem chama/ sobre a mancha de sangue dos semáforos", "a noite agora é um tubo de luz/ por onde segue, em horas de afluência,/ o longo besouro do tráfego"[78]. Quando Jorge de Sena escreve o seu "Elogio da vida monástica", em 1965, esse modo de vida já não pode ser, no mundo moderno, a velha *vita contemplativa*, já não pode ser essa "aposentadoria honrosa, olhada com respeito" em que se enquadrava a salvação da alma na *praeparatione ad mortem*. Hoje:

> Hoje, não há mais mundo
> de que uma pessoa possa retirar-se.
> O mundo se retirou de nós. E a solidão
> é como um convento gigantesco em que,
> na rua, nos transportes colectivos, na cama,
> olhamos a vizinhança com a mesma convicção
> com que os carmelitas descalços ao cruzarem-se no claustro
> mutuamente se saudavam dizendo
> que era preciso morrer.[79]

Não só as sociedades contemporâneas oferecem cada vez menos a possibilidade da fuga consoladora ao caos urbano, à velocidade da *vita activa*, como vemos aparecerem novos espaços e modalidades contemplativas. Os seres humanos, agora "monges laicos cuja morte sobrevém/ de uma qualquer maneira estúpida e sem graça", passam a contemplar-se exclusivamente uns aos outros na monotonia das suas rotinas quotidianas, ao passo que a contemplação clássica configurava quase sempre uma situação fora do normal, de fuga à rotina, ao mecanicismo e ao minimalismo a que também a existência humana está sujeita. Alguns poetas vão encontrando, em tal contexto, o retiro possível. Um deles, senão por vezes o único, é o apartamento a altas horas da noite. A "Elegia de

---

[77] TEIXEIRA, Paulo – *O anel do poço*, op. cit., p. 95.
[78] Idem, p. 95.
[79] SENA, Jorge de – *40 anos de servidão*. 2.ª ed. rev. Lisboa, Moraes editores, 1982, pp. 101-102.

candeeiros" de Pedro Mexia ilustra bem o novo espaço contemplativo ocupado pelo sujeito elegíaco. A errância do sujeito em tal confinamento urbano vê-se reduzida ao automatismo de deslocações de alguns metros no exíguo tabuleiro doméstico, diariamente repetidas e idênticas em apartamentos idênticos e em prédios de habitação idênticos, e veio ocupar na elegia contemporânea o lugar das longas caminhadas ao ar livre, sem destino preciso, no seio da natureza, outrora indispensáveis à meditação elegíaca:

> É muito tarde. Vou em círculos
> sucessivos e concêntricos
> apagando as luzes a caminho
> da cama. Visto do prédio em frente
> o espectáculo será uma elegia de candeeiros
> subitamente extintos mas num suspense
> compulsivo entre uma divisão e outra[80]

Este apagar das luzes "a caminho da cama" denota uma perda do corpo comunicativo e actuante acompanhado de um desengano face às expectativas de felicidade depositadas nesse corpo que, ao adormecer por fim na escuridão do apartamento, adormece numa região contígua à morte. Distopia do corpo retomada num breve poema do mesmo livro, "Trovão". Nele, porém, ao invés das sucessivas luzes apagadas pelo morador como quem apaga corredores interiores até que se instalem as trevas, tudo se acende com os relâmpagos da trovoada ofuscando "as coordenadas do quarto" e revelando, num instantâneo, os "pobres" adereços que povoam a solidão urbana. Electrificadas pelos raios, as paredes "têm emoções" em vez do sujeito[81]. A prosopopeia desistiu de animar as árvores, as nuvens, o vento ou os penedos, e dedica-se agora a instilar vida em tectos, paredes, candeeiros e outras estruturas arquitectónicas ou peças de mobiliário.

Outra nova espécie de retiro, outro lugar de escape, afigura-se a tasca, a taberna ou o café, onde o *fugere urbem* se faz não para fora da urbe, para a periferia ou para o campo, mas ainda mais para dentro, rumo àquilo que, nas cidades, permaneceu relativamente à margem do progresso tecnocrático, espaços fósseis onde subsistem ritmos vivenciais de outras épocas, o que proporciona, no centro do labirinto, e pela entrega à embriaguez, o esquecimento de si e da liberdade mortífera da individualidade numa "espécie de destino, uma coisa/ feroz e lasciva que dá connosco a praguejar, a beber muito/ comendo os amargos tremoços que nos engordam a alma", lemos na

[80] MEXIA, Pedro – *Senhor fantasma*. Lisboa, Oceanos, 2007, p. 55.
[81] Idem, p. 63.

"Elegia voraz de vinho tinto com mistura" de Manuel de Freitas[82]. Desaparecido o canto proporcionado pela embriaguez santa de Hölderlin, resta uma embriaguez desenganada e sem melopeia. Em tal retiro meditativo a *contemplatio* só pode incidir sobre o formigar dos transeuntes vindos, no caso, "do Alto de São João, imperturbável cemitério/ presidindo ao desaguar inútil do rio, do corpo,/ da vida esboroada em que ambos se fundem", e dessa fusão entre o corpo e o rio desprende-se ou um despropósito existencial ou o propósito de o corpo se abandonar, numa "tasca singela", ao curso involuntário do rio, ao "modo mais fácil de ver o dia/ perder-se"[83], do mesmo modo que na "Rua da Regueira, uma elegia breve", a embriaguez convivial, "triste alegria cúmplice", campeia na "glória quase perfeita de esquecer o mundo/ numa rua que se afunila extremamente para o Tejo", labutando no arranque de si mesmo rumo à inexistência e ao nada[84].

Por outro lado assiste-se hoje à mercantilização da paisagem não enquanto fonte de beatitude contemplativa mas película de interesse superficial e destinada ao olhar turístico. Se "as paisagens foram um cenário merecido,/ delimitando uma presença nossa no mundo"[85], hoje "a falésia já não é pira, relicário,/ solidão e bebedeira de luz no poente"[86]. A perda do olhar contemplativo traduz-se numa incapacidade de experimentar o assombro perante a Natureza. Já pouco ou nada resta dos tempos em que "aos olhos era dado alcançar o infinito/ no céu hialino, longe do espelhismo das cidades", lê-se em Paulo Teixeira[87]. Tendo em conta que a elegia na sua forma mais arcaica – desde os tempos do pranto por Maneros dos egípcios – foi um canto acompanhado pela flauta, não causará estranheza que o toque de finados venha não de sinos, mas da longínqua flauta pastoril, as flautas de Ovídio e de Pessanha que ameaçam calar-se para sempre:

> (…) e a paisagem torna-se aparência,
> somente simulacro e armadilha,
> e o bucolismo deixará de ser um canto,
> pois a flauta cala o seu trilo de esperança.[88]

---

[82] FREITAS, Manuel de – *Todos contentes e eu também*, op. cit., p. 69.
[83] Ibidem.
[84] Idem, p. 70.
[85] Poema "As paisagens" (TEIXEIRA, Paulo – *As esperas*. Lisboa, Caminho, 1997, p. 43).
[86] TEIXEIRA, Paulo – *Autobiografia cautelar*, op. cit., p. 52.
[87] Ibidem.
[88] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 634.

Em tais versos reconhecemos a infância agrícola da elegia, bem atestada nos inúmeros mitos centrados em deuses vegetais, tutores das colheitas, tão antigos quanto a própria civilização. Detivemo-nos com algum pormenor, no início deste estudo, sobre o mito de Pã e Siringe, cuja versão mais difundida no Ocidente foi a de Ovídio nas suas *Metamorfoses*, e vimos como é indissociável de Pã, e das origens da elegia, um instrumento musical em particular: a flauta (à qual Siringe emprestou a primeira designação), cujo som é produzido através do sopro numa cana oca, ecoando um assobio cavo, lamentoso e disperso, análogo, se tal nos é permitido, à vacuidade da própria condição humana, e que seria tangida por inumeráveis pastores e rústicos sempre que houve lugar ao pranto amoroso ou à lamentação fúnebre, pelo menos desde os *Idílios* de Teócrito, de que se nutririam as *Bucólicas* e as *Geórgicas* de Virgílio para propagarem o pranto acompanhado à flauta a toda a poesia europeia, portuguesa incluída. Lembremos, bem a propósito, o "só, incessante, um som de flauta chora"[89] de Camilo Pessanha, no dealbar do século XX, flauta "viúva, grácil, na escuridão tranquila", e por isso associada à perda e ao luto, ainda que tranquilo, sem verdadeiro objecto, e que nos chega de longe, modulando a própria distância, choro que a si mesmo se sustenta pois não o produz um flautista individualizado mas, "perdida voz que de entre as mais se exila", a própria paisagem, ou até a própria poesia (ou a própria a elegia), enquanto emblema e sopro de uma tristeza universal que se transmite, vertida em "dor que sem razão deplora", a toda uma linhagem da poesia portuguesa novecentista que culminará em Eugénio de Andrade, o qual associa, no poema XL de *Branco no branco*, o "longo e fino trilo/ talvez de flauta" a uma "morte solar", entre imagens de feno ceifado e de uma calhandra que sobe festejando, alado signo de nostalgia, "o que resta do dia"[90]. Ao longo de todo o século XX outros elegistas lamentariam a perda da natureza, da vida contemplativa, ou do espaço campestre e rústico que lhe era particularmente propício, ou da possibilidade do canto bucólico, simbolizando-a por meio do enfraquecimento, da ausência ou da extinção da flauta elegíaca, fazendo-a soar uma última vez "na escuridão tranquila". A começar por Fernando Pessoa que, numa "Canção" datada de 1924, retoma o trilo perdido e longínquo da flauta de Pessanha:

---

[89] PESSANHA, Camilo – *Clepsydra*. Posf. e fixação do texto de António Barahona. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003, pp. 62-63.
[90] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 374.

Trila na noite uma flauta. É de algum
Pastor? Que importa? Perdida
Série de notas vaga e sem sentido nenhum,
Como a vida.[91]

Melodia precedida em dez anos por Ricardo Reis, onde as propriedades hipnóticas do trilo incessante e contínuo da "flauta antiga do deus durando", da flauta de Pã, deus patrono da elegia, são descritas mediante uma série de predicados no gerúndio: "A flauta calma de Pã, descendo/ seu tom aguado no ar pausado,/ deu mais tristezas ao moribundo/ dia suave"[92]. Tal melodia que "sorrindo chora", feita de ar modulado, o mesmo ar que a vida inspira e expira, o mesmo ar que as próprias canas – antes de unidas pelo deus caprino, e antes mesmo do advento do Homem – modulavam ao sabor do vento soprado pela boca da natureza, parece ser captada a partir de um fluxo interminável cujo sopro inaugural se perde na noite dos tempos. Na consciência de que "tudo vai de viagem", Vitorino Nemésio lamenta na sua "Pastoral" o desaparecimento de um ideal de tranquilidade e silêncio no seio da natureza desenganada: "Já o pastor não toca/ sua gaita ou siringe"[93] e não mais produz, igual a Pã soprando nas canas, o som delicado semelhante a um queixume, o *sonum tenuem similemque querenti* das *Metamorfoses* de Ovídio.

Não se pense que o modo de vida rústico de pastores e lavradores foi sempre servido na poesia elegíaca como alegoria de uma existência amena, beatífica e em sintonia com a Natureza, ou como objecto de perda. A elegia saberá lamentar a dureza da vida no campo e a miséria daqueles que vivem do cultivo da terra, e não reprime, na "Elegia do cavador" de Afonso Duarte, publicada no livro *Rapsódia do sol-nado* (1916), um tom de revolta que raramente dá a conhecer. Com efeito, a Natureza não se oferece na "Elegia do cavador" nem como objecto de contemplação nem como estância curativa onde o indivíduo desgastado e desgostado com a sociedade dos homens possa recobrar forças e aceder à *tranquilitas animi*. Desde logo, é um cavador curtido pelo sol inclemente, "de corpo feito num vime", que aí verte o seu pranto, e não um pastor idealizado fazendo-se acompanhar pela flauta: "Deus do céu venha a meu rogo,/ que a enxada já mal se ferra:/ grita o sol dardos de fogo/ e eu ando farto de terra!"[94]. A vida que lhe coube em sorte mais parece a de um escravo, e o trabalho não a melhora, antes

[91] PESSOA, Fernando – *Poesia, 1918-1930*, op. cit., pp. 227-228.
[92] REIS, Ricardo – *Poesia*, op. cit., p. 32.
[93] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 104.
[94] DUARTE, Afonso – *Obras completas: I – obra poética*. Lisboa, Plátano Editora, 1974, p. 62.

lhe prolonga as agruras, até que a cava, o cavador e o seu desespero se confundem num só movimento. É a "triste consciência" do cavador antes da "alegre inconsciência" da ceifeira de Fernando Pessoa.

Não se pode afirmar que a partir da década de 70 a paisagem campestre tenha desaparecido como objecto de contemplação na poesia portuguesa. A *terra mater* de A. M. Pires Cabral "ainda dói" e "ainda emociona" – a questão é que num mundo contemporâneo hostil a modos de vida tradicionais, e onde venceu em toda a linha a matriz da civilização urbana, mesmo para um sujeito poético que ainda se posiciona diante da natureza campestre para meditá-la e contemplá-la, essa *terra mater* "já é só um resíduo de alvoroço"[95].

A descoberta da identidade inerente à *contemplatio*, outrora feita em silêncio e em retiro, deslocou-se na época moderna para o teatro do debate e do "confronto dialéctico", transitou do silêncio individual para o ruído social e desembocou no apagamento dessa identidade. De tal modo que em João Luís Barreto Guimarães o passeio dos vivos volve-se "o passeio dos mortos", espectralizados os passeantes na romaria apagada e cinzenta do passeio dominical à beira-mar que cumprem, "pálidos" e "frios", quase que por obrigação protocolar ou resposta mecanizada[96]. Mortos-vivos acompanhados de perto pelos " insectos ondulando/ ao som das lentas horas fatigadas" da "Elegia de Lisboa" de Fernando Pinto do Amaral, onde o espírito meditativo já não deambula por bosques, prados ou lagos, mas antes se abandona a um novo tipo de errância na "unreal city" eliotiana, "sob a penumbra imensa/ dos guindastes irreais"[97]. Encontramo-nos agora numa Europa de criaturas desvitalizadas e transparentes, homens dissolvidos na informe multidão suburbana, viajando clandestinos na própria existência, detectáveis, em José Tolentino Mendonça, pela marca da "solidão como um zumbido/ imerso, inactual, impreciso/ semelhante ao dos bosques vedados onde já não se colhe/ as castanhas, a lenha morta", e contra cuja materialidade corporal conspiram "todos os textos", salvaguardas da transcendência[98]. Assiste-se ao desaparecimento do tempo morto que convidava à meditação, ao abdicar do *regressus* em favor de um retrocesso da espiritualidade individual no limbo comum e alienante das modernas sociedades de consumo e no tacticismo do espaço público. Mais do que isso, o solitário dado à

[95] PIRES CABRAL, A. M. – *Arado*. Lisboa, Cotovia, 2009, p. 14.
[96] GUIMARÃES, João Luís Barreto – *Luz última*. Lisboa, Cotovia, 2006, p. 41.
[97] AMARAL, Fernando Pinto do – Op. cit., p. 393 et passim.
[98] MENDONÇA, José Tolentino – Op. cit., p. 187.

contemplação e à meditação começa a merecer um estatuto de excluído ou de marginal[99].

O cepticismo relativo à *contemplatio* enquanto faculdade dos seres humanos "amorosamente contemplarem/ nas coisas que inda são, o que elas eram", suscita, em Fernando Guerreiro, uma interrogação que deve ser lida à luz do título do poema onde é formulada ("Os poetas do lago"): "Conduzir-nos-á a contemplação da natureza a um fim/ que nos surja, por entre as nuvens, como a faiscante/ desocultação de um sentido?"[100]. A resposta parece ser negativa atendendo à pergunta dirigida por Ruy Belo ao destinatário da "Meditação anciã": "Como dizer-te que não há coisas por detrás das coisas?"; ou à conclusão de Manuel António Pina de que "o Mistério não pode ser ocultado nem revelado"[101]. Mas a dúvida de Fernando Guerreiro é inseparável de uma reflexão teórica acerca da tradição poética da *contemplatio* à beira dos lagos – que o célebre "Le Lac" de Lamartine transformou numa moda e numa convenção estética – bem como acerca da própria ideia de literatura. A *contemplatio* elegíaca não desoculta porque o dom da poesia não é, para o autor de *Gótico*, aquilo que fora para Teixeira de Pascoaes: o de possibilitar o acesso ao invisível ou a uma realidade outra. Antes pelo contrário, a poesia, agora infinitamente consciente do seu corpo canónico e das limitações da linguagem que procurou sem sucesso superar ao longo de séculos, não pode senão retorizar a Natureza, transformá-la em seu artefacto.

[99] Cf. Michel Serres que analisa esta problemática no quadro daquilo a que chama "a morte do ego", entendida como perda do ímpeto individual no seio dos consensos públicos (SERRES, Michel – *Hominescence*. Paris, Le Pommier, 2001, pp. 279-289).
[100] GUERREIRO, Fernando – *Gótico*. Lisboa, Black Son, 1999, p. 71.
[101] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 73 ("Aquele que quer morrer").

Capítulo II

A meditação e a aprendizagem da morte. Elegia e estoicismo. A elegia como poema da meditação na morte e na perda em geral. A *meditatio mortis* como identificação com aquele que vai morrer. Especular, investigar e interrogar a perda.

Sou um universo que medita

FERNANDO PESSOA

Sou para o meu pensamento
um cadáver a esperar

Idem

A *meditatio* latina consistia num exercício espiritual – no sentido de um mergulho em si mesmo – com a finalidade de suportar a certeza da morte, ou, como ensina Foucault em lição do seu curso de 13 de Março de 1982, na apropriação do valor exemplar de um pensamento – verdadeiro conquanto gravado no fundo de reserva moral do espírito e sempre actualizável – de maneira a fazer dele um princípio de acção: "il s'agit dans la *meditatio*, non pas tellement de penser à la chose elle-même, mais de s'exercer à la chose dans laquelle on pense"[1]. É esse o sentido da Epístola XXIV em que Séneca procura fazer ver a Lucílio que o homem sábio e corajoso tem o dever não de fugir da vida (pelo suicídio) mas de *sair* dela com a dignidade e sobriedade que as circunstâncias permitirem, pondo em prática o conhecimento filosófico adquirido e meditado, esquivando tanto quanto possível o turbilhão das paixões. A *meditatio* aplicava-se e ganhava sentido no quadro de uma *praeparatione ad mortem*, quer de ordem secular e estóica quer de ordem cristã. Para os filósofos estóicos, que receitavam

[1] FOUCAULT, Michel – *L'Herméneutique du sujet: Cours ao Collège de France (1981-1982)*. Paris, Seuil/Gallimard, 2001, p. 340.

viver bem para morrer bem, aprender a viver para aprender a morrer, a morte devia ocupar o cerne do esforço mental do homem, e este devia tê-la sempre presente no pensamento de modo a estar preparado para a hora incerta, mas certa, da sua chegada: *mortem semper cogita*, pois "se algum obstáculo nos pode impedir de viver bem, nenhum nos poderá impedir de bem morrer" (XXVII, 5)[2]. Neste quadro de pensamento a *meditatio* é aquela actividade conducente à *tranquilitas animi*, ao conhecimento e à sabedoria[3]. Tivemos oportunidade de citar Platão para quem toda a filosofia consistia, no fundo, em aprender a morrer, tal como depois em Montaigne cujo título do capítulo XX dos *Essais* é "De como filosofar é aprender a morrer"; bem como Camões – que ao platonismo tanto deve – dizendo ter já o riso e o pranto "no sentido meditados" antes mesmo que aconteçam.

O impacto do estoicismo na elegia não esmoreceu na época moderna, acompanhando o rejuvenescimento da moral estóica no nosso tempo enquanto pragmática e pensamento, ou enquanto conjunto de directrizes morais à disposição de indivíduos cada vez mais descrentes no sagrado e na transcendência. O verso de Pessoa "saibamos sentir-nos Fim"[4] ou o de Ricardo Reis "aprendamos/ que a vida passa"[5], bem como o seu famoso dístico "Senta-te ao sol. Abdica/ E sê rei de ti próprio"[6], outra coisa não ecoam senão a aprendizagem da morte e a estratégia de relativização da individualidade recebidas dos estóicos (e não tanto, como por vezes se tem escrito, de Epicuro). Os constrangimentos e angústias do ego pouco importam para o homem que entende que a finalidade da sua existência é viver de acordo com a Natureza – idêntica à razão ou equivalente a uma espécie de Deus racional – diluindo-se a individualidade numa perspectiva universal. O que implica aprender a viver tanto quanto aprender a morrer. Aqueles que vivem atormentados pelos infortúnios e pelo medo da morte "ao mesmo tempo que não querem viver, não sabem morrer", escreve Séneca a Lucílio[7]. Mas o influxo da Stoa já conduz Jorge de Sena, no seu "Tríptico", a um cepticismo quanto às reais virtudes da *meditatio*: "Deixar tudo, aprender a deixar tudo, tornará a

[2] SÉNEQUE – *Lettres à Lucilius*, op. cit., p. 103.
[3] Aquela que Jorge Gomes Miranda atribui a Tarkovski no poema "Andrei Tarkovski em Paris": "[…] na época/ em que finalmente alcançavas/ aquilo a que os estóicos chamavam serenidade" (MIRANDA, Jorge Gomes – *O caçador de tempestades*. Lisboa, & Etc, 2004, p. 44).
[4] ECHEVARRÍA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*, op. cit., p. 158.
[5] REIS, Ricardo – *Poesia*, op. cit., p. 33.
[6] Idem, p. 40.
[7] SÉNEQUE – *Lettres à Lucilius*, op. cit., p. 39 (IV, 5).

morte mais fácil?/ Ela virá de uma maneira ou de outra”[8]. E Manuel António Pina toma a voz de Gallion para escrever uma “Consolação de G. a Paulina”, a esposa de Séneca, concluindo-se que apesar do sereno desprendimento do grande filósofo sentenciado a suicidar-se, o amor da vida (que é o medo da morte) suplanta toda a conduta destinada a morrer bem: “Porque é tão difícil, Paulina, morrer em tom menor,/ sem tragédia e sem justificações,/ sem procurar inutilmente a salvação da vida”[9]. Dura, senão inumana, se afigura a arte de perder, apesar de Elisabeth Bishop escrever que “a arte de perder não é difícil de se dominar”[10].

A elegia é um *poema da meditação sobre a morte* (ou sobre a perda em geral). De tal forma que o mais célebre e influente livro de elegias da primeira metade do séc. XIX se chamou *Méditations poétiques*, tornando-se árduo a partir daí destrinçar a designação “meditação” da designação “elegia”, ou surgindo amiúde o termo “meditação” com o valor de “elegia”. Refiram-se, a título de exemplo, a “Meditação” de Políbio Gomes dos Santos ou a “Meditação anciã” de Ruy Belo. Meditar sobre a perda envolve levantar hipóteses, articular especulações e formular interrogações acerca do sentido de dada perda, da sua razão ou desrazão, e incorporá-la na experiência biográfica do indivíduo que dessa aprendizagem sairá melhor prevenido – desenganado – para o próximo e inevitável embate.

O exercício da meditação, produto da tendência reflexiva e contemplativa natural ao ser humano (embora nem sempre desenvolvida), permite reduzir o particular ao geral, retirando conclusões acerca da condição humana a partir das experiências concretas do indivíduo, abrindo caminho à superação do drama pessoal pela sua desproporção face ao sofrimento universal. A contemplação do destino comum da morte, cair do pano que a todos irmana, teria assim o condão de despertar, de mistura com sentimentos de angústia e desânimo, a piedade. Mas “o duro trabalho da meditação”, como lhe chamou Rosalía de Castro[11], não se pode reduzir à extracção de verdades universais. Vale a pena quanto a isto transcrever a seguinte passagem de Foucault: “l’exemple évidemment le plus célèbre [de la méditation] c’est la méditation de la mort. Méditer la mort (*meditari*, *meletan*) au sens où les Latins et les Grecs l’entendent, ça ne veut pas dire: penser que l’on va mourir. Ça ne veut même pas dire: se convaincre que l’on va effectivement

[8] SENA, Jorge de – *Visão perpétua*. Lisboa, Moraes Editores, 1982, p. 201.
[9] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 196.
[10] BISHOP, Elisabeth – Op. cit., p. 63.
[11] Apud COELHO, Jacinto do Prado – “As duas faces de Rosalía”. In *Ao contrário de Penélope*. Lisboa, Bertrand, 1976, pp. 149-165.

mourir. Ce n'est pas associer à cette idée de la mort un certain nombre d'autres idées qui en seront les consequénces, etc. Méditer la mort, c'est se mettre soi-même par la pensée dans la situation de quelqu'un qui est en train de mourir, ou qui va mourir, ou qui est en train de vivre ses derniers jours. […] Comprenez bien d'ailleurs que cette idée de la méditation, non pas comme jeu du sujet avec sa pensée mais comme jeu de la pensée sur le sujet"[12]. A meditação na morte vai além da mera tomada de consciência da perda e implica uma experiência de identificação com aquele que vai morrer, sendo que esse alguém pode ser, naturalmente, o próprio sujeito (um vez que aquele que medita na morte também morrerá). Não por acaso, a aspiração maior do sujeito da "Elegia da dor" de Anrique Paço d'Arcos é "viver a própria morte antes de a morte vir"[13].

Talvez em nenhum outro poeta português contemporâneo seja tão perceptível a experiência de identificação – ou de intersecção – do sujeito com aquele que vai morrer como em Manuel António Pina. O título do seu livro de 1978 é, afinal, *Aquele que quer morrer*. Mas é porventura num poema como "Cuidados intensivos" (do livro homónimo de 1994) que tal processo surge mais claro e imbuído de preocupações éticas. No contexto de um sujeito que se "mete na situação de alguém que está a morrer, ou que vai morrer", a identificação sugerida e hipotética é com um anónimo, um desconhecido fora do campo de visão:

> No quarto ao lado alguém
> a noite passada morreu,
> provavelmente eu.[14]

Tampouco sabemos com segurança a quem atribuir a propriedade do coração doente ("miocárdio ventricular esquerdo") que motiva ou a visita ou a permanência nos "cuidados intensivos" do título, pois "eles não sabem/ que o seu coração pulsa,/ ferido, no meu coração"[15]. O hesitar da identidade logra conferir à morte "provável" do sujeito um halo de irrealidade, como se a própria morte não lhe pertencesse: "a minha própria morte pairava/ entre ti e mim indecisamente"[16]. Esta alteridade tanatológica, vincada na elegia contemporânea, é no entanto bem mais antiga. Zoso Royo, monge zen nascido no Japão em 1192, apesar de ter meditado sobre os ensinamentos de Buda durante 84 anos,

---

[12] FOUCAULT, Michel – *L'herméneutique du sujet*, op. cit., p. 340.
[13] PAÇO D'ARCOS, Anrique – *Poesias completas*. Introd. José Miguel Júdice; estudo crítico por António Cândido Franco. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [D.L. 1993], 302 p. p. 105.
[14] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 191.
[15] Idem, p. 190.
[16] "Farewell happy fields – IV" (Idem, p. 173).

não está certo de que a sua identidade coincida com a sua morte: "He ponderado las enseñanzas de Buda/ durante 84 largos años./ Ahora las puertas se me cierran./ Nadie ha estado nunca aquí./ Quién es, pues, el que va a morir?/ (…) El viento entre los pinos/ suena como una lira./ Sin yo y sin otro,/ Quién oye su son?"[17]. Questão que se poderia colocar nos termos de Pascoaes: "Mas quem morreu?".

A *meditatio* aparece-nos irmanada com a *contemplatio* – e com a especulação, e com a interrogação. A ponto de nem sempre ser tarefa fácil distinguir entre si estas operações cognitivas e perceptivas. A fronteira entre contemplação e especulação afigura-se particularmente ténue se levarmos em conta a livre inter-comutação dos vocábulos latinos *contemplatio* e *speculatio*: "acção de observar, em particular, a partir de um ponto elevado" ou de "perscrutar algo sumária e atentamente"[18]. Mais tarde os filósofos medievais interpretaram o predicado "especular" como "modo de reflectir" ou acto de reflectir contemplativamente, e o adjectivo homógrafo *specularis* (de *speculum*, *speculi*: espelho) como qualificativo de "aquilo que reflecte a luz". Meditar a morte (como vimos no estudo da elegia barroca) consiste em olharem-se os vivos no espelho oferecido pelos mortos para aí descobrirem a imagem da própria morte, o reflexo da morte – *speculum mortis*. Na filosofia medieval, de acordo com Ferrater Mora, "distinguiu-se entre especulação, contemplação e meditação. Mediante a contemplação, considera-se Deus como é em si mesmo; mediante a especulação, considera-se Deus tal como se reflecte nas coisas criadas, tal como a imagem se reflecte no espelho; mediante a meditação, põe-se a alma em tensão para alcançar a contemplação"[19]. Dito isto, conclui-se que entre esta tríade de operações existia originalmente uma diferença de grau e não uma diferença propriamente qualitativa. A especulação viria depois a confundir-se com o "especulativo", entendido como movimento autofágico e tautológico da razão, cedo desprezado à conta da fama de improdutividade, até ao advento da "razão especulativa" indispensável ao conhecimento teórico na filosofia kantiana e depois ao "pensamento especulativo" de Hegel, único capaz de conciliar as oposições e tensões dialécticas. Repare-se que para Kant o conhecimento teórico especulativo se refere a um objecto que não pode ser alcançado mediante nenhuma experiência: Deus. Mas também há que referi-lo à morte uma vez que o indivíduo não

---

[17] *Poemas japoneses a la muerte: Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte.* Antologados, prologados y comentados por Yoel Hoffmann. Traducción de Eduardo Moga. 4.ª ed. Barcelona, DVD Ediciones, 2004, p. 112.
[18] Cf. MORA, José Ferrater – *Dicionário de filosofia*. Lisboa, Dom Quixote, 1978, 4.ª ed., pp. 131-132.
[19] Idem, p. 132.

pode aplicar o exame da razão à própria morte, cuja experiência lhe é inacessível ao coincidir com o desaparecimento da possibilidade mesma de toda a experiência (pois na morte tudo cessa, inclusive a razão). Pode, porém, *especular sobre* a morte. Pode inquiri-la. Investigá-la. É o que sucede na elegia. O étimo latino de especulação passa a ser outro: *investigatio*. Porém, enquanto *investigatio* a especulação aproxima-se da *interrogatio*. De Rilke e do seu "Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens/ dos anjos?"[20]. E à semelhança de Rilke, Pessoa, "universo que medita" e que, segundo Jacinto do Prado Coelho, "tomado da angústia de intuir o mistério [do ser], interroga", sendo que "toda a sua obra exprime a interrogação ou as respostas possíveis a essa interrogação, ou ainda a melancolia de saber que não há resposta"[21]. Por sua vez, a errância contemplativa e solitária do sujeito elegíaco deixa-se povoar de perguntas que lhe servem de combustível, numa dinâmica entrópica deslindada pelos seguintes versos de Fernando Echevarría:

> Trazemos as perguntas respondendo
> ao ritmo de as formularmos.
> Cada uma dá conta do que temos
> pela consciência do vagar andado.[22]

O silêncio e o espaço no qual o sujeito se desloca servem de plataforma a tal entropia interrogativa. O vento, em diálogo com os requebros da luz, "retoma perguntas, como em eco/ das respostas que chegam quando andamos"[23].

Pertinente na época moderna como na antiguidade, tendo percorrido um longo caminho desde as elegias latinas clássicas a J. R. R. Tolkien, passando por Jorge Manrique, por Shakespeare ou pelo bardo fictício Ossian, o velho topos interrogativo do *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* é retomado, entre outros exemplos possíveis, no "Mortos, onde estais?"[24] de José Gomes Ferreira, no "Que é das auras passadas?"[25] de Vitorino Nemésio, no puro "onde estás?"[26] de António Osório em "Mãe que levei à terra", ou no "onde estão as festas de anteontem, os risos e os espelhos,/ se bem que

---

[20] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 35.
[21] COELHO, Jacinto do Prado – *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 3.ª ed. refundida e acrescentada. Lisboa, Verbo, 1969, p. 81.
[22] ECHEVARRÍA, Fernando – *Obra inacabada*, op. cit., p. 655.
[23] Idem, p. 656.
[24] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*. 2.ª ed. Lisboa, Portugália, 1971, p. 72.
[25] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 29.
[26] Do livro *A ignorância da morte*, de 1978 (OSÓRIO, António – *Barca do Mundo I*: *A raiz afectuosa; A ignorância da morte*. Pref. Eugénio Lisboa; posf. Robert Bréchon. Lisboa, Quetzal Editores, 1999, p. 205).

baratos, retratos feéricos das nossas caras?" de Manuel Resende (aludindo à "Ballade des dames du temps jadis" de Villon).

A elegia é o poema onde se interroga a perda, a morte, e o próprio ser, ou, por outras palavras, os fundamentos ontológicos do ser humano. É Anrique Paço d'Arcos perguntando, em 1925:

> Mas para além do Além a própria vida
> O que será? E, ó dor indefinida,
> Eu que serei, quando passar de mim?[27]

É Eugénio de Andrade especulando, no seu derradeiro livro, acerca da natureza da morte, daquilo em que ela poderá consistir, daquilo que ela significa para o corpo e para a consciência daquele que morre:

> Também a transparência,
> claro rumor de tílias, morre
>
> quando se morre?,
> ou só morre a espessura dos dias,
> o peso do ar?[28]

É António Manuel Pires Cabral perguntando-se que espécie de rasto ou vestígio o sujeito poderá deixar no mundo uma vez extinta a sua vida:

> Que ficará de mim ao se apagar
> o tímido clarão que me habitou?
> Lembrarão que fui? Saberão a
> que nome respondi?[29]

Gastão Cruz captando na memória o eco das vozes já sem corpo que as possa reclamar e inquirindo sobre a "realidade" dos mortos, sobre o seu estatuto não ontológico:

> Porém que realidade é
> a dos mortos
> do coração da luz saídos certo dia?
> Existiram sequer? Existirão ainda?[30]

---

[27] PAÇO D'ARCOS, Anrique – Op. cit., p. 129.
[28] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 573,
[29] Poema "Senha" de *Solo arável* (PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 93).
[30] CRUZ, Gastão – *A moeda do tempo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 10.

Ou Manuel António Pina, em modo monologal – e do monólogo, enquanto diálogo consigo mesmo, locução interior, se vale a elegia de todos os tempos – no poema II de *Cuidados intensivos*, articulando a terrível hipótese: "E se nada (nem a morte nem a vida) permanece?"[31]. Na sequência "Yorick ri de quê?", António Manuel Pires Cabral retoma o arquétipo da *meditatio mortis* consagrado no célebre monólogo do último acto de *Hamlet* que vai de par com uma pose e uma imagem corporal: a do atormentado príncipe da Dinamarca que inquire a morte segurando na mão uma caveira humana – "here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibs now? Your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar?" (V.1) [32] – tão familiar à estética barroca, à tradição das *vanitas*, quanto o poeta meditando na margem aprazível dos lagos o foi para a estética oitocentista: "Que faz rir o bobo Yorick?/ Extremamente carcomido, circunscrito/ a uma caixa de ossos vagamente arredondada/ com alguns orifícios/ por onde se pode dizer que entrou a vida/ e agora não entram senão escaravelhos,/ lesmas, larvas, as extensas/ raízes de ervas daninhas/ - que fará rir este homem que foi?"[33]. O esboço de resposta, porém, inclina-se mais para o cinismo ou para a ironia do sábio estóico do que para a dedução de uma qualquer verdade geral: "Só se forem – digo eu – as impertinentes/ cócegas da eternidade.// Que também a mim algumas vezes/ têm feito rir antes do tempo"[34]. Cepticismo filosófico que se manifesta, em A. M. Pires Cabral, desde 1974, ano da sua estreia. O poeta sabe que as perguntas do seu "Discurso místico" – elegia religiosa com a desolação do Nordeste transmontano (onde "deus dorme") em fundo – são "perguntas de cartão"[35], e que a interrogação elegíaca apenas se limita a reconduzir aquele que interroga ao vazio e ao seu insanável isolamento, ainda que mais desenganado e por isso mais sábio (recompensado com o doloroso e triste prémio da sabedoria).

A descrença na meditação elegíaca e na pertinência da *investigatio* da perda faz-se sentir com especial relevo na poesia das últimas décadas do séc. XX e de início do séc. XXI. Paralelamente, uma maior consciência dos mecanismos da interrogação e especulação elegíacas levam um poeta como Jorge Gomes Miranda não só a interrogar os mortos ("Aí onde estás agora/ sofres acaso menos/ por teres nesta vida amado/ o

[31] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 192.
[32] SHAKESPEARE, William – Op. cit., p. 184.
[33] PIRES CABRAL, A. M. – *Arado*, op. cit., p. 73.
[34] Ibidem.
[35] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 67.

bem, a verdade?”) como a ponderar sobre qual será a pergunta certa, a mais eficaz, a de maior benefício consolatório para quem, como ele, exprime a dor da perda:

> De entre tantas interrogações como saber
> aquela capaz de nutrir de serenidade
> a paisagem do pensamento?[36]

Interrogação reformulada, no seu livro *O Acidente*, de forma lapidar:

> onde começa o amor,
> o poder do pensamento contemplativo
> sobre a morte?[37]

Se o modo interrogativo é central na articulação da elegia e das primordiais inquietações que a informam, a sua dinâmica não é a da pergunta que visa a resposta mas pelo contrário a da pergunta que se esgota no próprio movimento interrogativo, sabendo-se de antemão que não existe qualquer resposta. Alberto de Lacerda, na sua “Sétima elegia de Londres”, interroga o próprio sentido da pesquisa elegíaca, o porquê da natural inclinação do homem para a *investigatio*:

> Porquê
> o ímpeto
> de conhecer
> as pedras sucessivas do colar
> que os séculos formaram?[38]

Lacerda não possui, tal como nenhum poeta possui, resposta a estas interrogações fundadoras da natureza humana. O que não obsta a que elas nasçam naturalmente do exercício meditativo, porque, como se lê num verso de Armando Silva Carvalho:

> O nosso destino é perguntar.[39]

Diz-nos Heidegger que a humanidade “tem necessidade da meditação como de uma resposta que se esquece na clareza de uma interrogação incessante do ser […], interrogação a partir da qual, no momento apropriado, a resposta perde o seu carácter de

---

[36] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 83.
[37] MIRANDA, Jorge Gomes – *O Acidente*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 12.
[38] LACERDA, Alberto de – *Elegias de Londres*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 1987, p. 34.
[39] CARVALHO, Armando Silva – *Sol a sol*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 66.

questão e torna-se simples dizer”[40]. O sujeito da “Décima primeira elegia” de Alberto de Lacerda sabe, no entanto, jovem entre centenas de jovens assistindo “em 1945/ num cinema/ de Moçambique/[…] às *actualidades* desse dia:/ Belsen Dachau Buchenwald”, em que condições deve ser formulada a pergunta que só pode ser o acto mesmo de linguagem instaurador da interrogação, o lexema “porquê?”:

> A pergunta primeva
> só em silêncio
> silêncio total
> é formulada.[41]

E nós sabemos que a reposta é mais silêncio.

Em síntese, se resposta houvesse ao mistério da perda e da morte, a elegia teria de dar por encerrado o seu papel e o seu trabalho – sem interrogação não seria possível a elegia.

Tivemos oportunidade de ver no início deste capítulo como, para Foucault, na meditação da morte não se trata de pensar na morte enquanto ideia ou abstracção mas de o sujeito se exercer no objecto meditado, quer dizer, de se aplicar na vivência da morte, concepção devedora da aprendizagem defendida e praticada pelos filósofos estóicos. Exercitar-se na morte pressupõe uma identificação do sujeito com o estado ou a situação daquele que vai morrer ou que está em vias de morrer. A *meditatio mortis* não corresponde, em Foucault, a um “jogo” do sujeito com o objecto do seu pensamento ou com os objectos possíveis do seu pensamento, não se trata de um fenómeno da ordem da variação eidética – isto é, de um fenómeno dado do qual possamos extrair um núcleo de sentido invariável constitutivo do seu ser a que se chamaria *eidos* – mas sim ao jogo do pensamento sobre o sujeito, ao pensamento fazendo do sujeito o seu objecto, “c’est faire que, par la pensée, *on devienne* celui qui est en train de mourir, ou celui qui va mourir de façon imminente”[42]. Em resposta a Derrida, escreve Foucault que “dans la méditation, le sujet est sans cesse altéré par son propre movement; son discours suscite des effets à l’interieur desquels il est pris; il s’expose à des risques, le fait passer par des épreuves ou des tentations, produit en lui des états, et lui confere un statut ou une

[40] HEIDEGGER, Martin – *Essais et conférences*, op. cit, p. 79.
[41] LACERDA, Alberto de – *Elegias de Londres*, op. cit., p. 54.
[42] FOUCAULT, Michel – *L’herméneutique du sujet*, op. cit., p. 351 (Cf. nota 4.). Itálico nosso.

qualification dont il n'était point détenteur au moment initial"[43]. Significa isto que na *meditatio* o sujeito é remetido incessantemente a si mesmo, chega, através das provas a que ele mesmo se sujeita, à descoberta da sua identidade, e de cada vez que medita faz avançar essa descoberta. Aquilo que há de específico na meditação sobre a morte e que a distingue de "outras" meditações é o permitir ao indivíduo tomar consciência de si mesmo – ao eleger-se como objecto da própria *contemplatio* – a partir do ponto de vista da morte: ao actualizar a morte na vida[44]. De forma a melhor ilustrar este raciocino, Foucault socorre-se da *meditatio mortis* tal como era posta em prática pela filosofia estóica: como um exercício que consiste em considerar que a morte é certa e iminente e que, como tal, somos sempre colocados na contingência de quem está em vias de viver o seu derradeiro dia. Algo que se liga intimamente, como a seu tempo veremos, à elegia *ante mortem*. A *meditatio mortis*, em suma, permite ao indivíduo conhecer-se (ou reconhecer-se) a si mesmo ao recortar um instante presente no fluxo da existência, na duração, julgando-o e valorizando-o, retrospectivamente, em face do conjunto da vida (do passado) até esse instante. Escreve Foucault que "c'est donc la pensée de la mort qui permet cette rétrospection et cette mémorisation valorisante de la vie"[45]. Eis como a meditação conduz o sujeito à descoberta de si mesmo, descoberta que se declina com o verbo ser: "moro em ti e sou eu o lugar/ e demoro-me em ti e sou o tempo"[46], "também eu sou outro/ transportando um morto", descobre Manuel António Pina, em cuja poesia abunda a *anagnorisis*, que para Abbie F. Potts, autor do incontornável *The elegiac mode*, é a meta da elegia, a sua *forma*[47]. Ruy Belo sabe, no seu "Elogio de Maria Teresa", que para se recentrar na sua identidade o indivíduo deve primeiro descentrá-la – "fugir" de si próprio – e submetê-la às provas da *meditatio mortis*, chegando assim a um conhecimento do qual não era possuidor no momento inicial:

> Conheço outros retratos teus onde também estás viva
> um deles bem me lembro estava à minha espera em saint-malo
> uma tarde ao voltar do monte saint-michel

---

[43] FOUCAULT, Michel – *Dits et écrits: 1954-1988*. Ed. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris, Gallimard, 1994, vol. 2, p. 257.
[44] FOUCAULT, Michel – *L'herméneutique du sujet*, op. cit., p. 458.
[45] Idem, p. 460.
[46] PINA, Manuel António - *Poesia reunida*, op. cit., p. 208.
[47] Cf. POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., pp. 36-66. O segundo capítulo desta obra fundamental para o estudo da elegia responde pelo título "The form of elegy: Anagnorisis". Recorde-se que este conceito chave é corroborado por Alastair Fowler na sua obra de referência *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*: "a central notion of elegy: self-discovery. Elegy's meditation typically leads to recognition (*anagnorisis*)" (Idem, p. 207).

nesse verão bretão onde então procurava
justificação por mínima que fosse para a vida
numa das muitas fugas de mim próprio
que às vezes empreendo embora antecipadamente certo
de que só pela morte enfim me encontrarei comigo[48]

Na "Elegia" de Ruy Cinatti: "Sou no firmamento/ imagem dum rio./ Sou no meu retrato/ um homem a menos"[49]; ou mais recentemente, em Jorge Gomes Miranda: "Imagem de nenhum deus,/ invólucro temporário de/ um destino, sou"[50].

[48] BELO, Ruy – Op. cit., p. 331.
[49] CINATTI, Ruy – *Tempo da cidade*. Pref. Peter Stilwell. Lisboa, Presença, 1996, p. 62.
[50] MIRANDA, Jorge Gomes – *O acidente*, op. cit., p. 12.

Capítulo III

Eternidade da Natureza, brevidade do homem. Angústia do ser individuado. A utopia elegíaca como cancelamento do *principium individuationis*. A elegia da infância e o impossível regresso a casa. O berço e o túmulo.

1. Continuidade da Natureza e descontinuidade do homem.

Nascemos e morremos e é sempre o mesmo sol lá fora

RUY BELO

E Março tudo renova, menos o homem.

ANTÓNIO OSÓRIO

Qual é a causa da radical solidão do ser humano individuado que nos surge na elegia? Podemos dizer que através da *meditatio mortis*, que por meio do estudo da morte e da perda, o ser humano chega a uma aprendizagem da própria finitude. Ele reconhece-se na sua condição transitória e precária, reconhece a morte como o seu ser autêntico, aquilo que lhe é mais próprio, aquilo mesmo que o define como homem, aquilo que o individua. Apercebe-se, dolorosamente, que contamina de mortalidade tudo aquilo que olha e tudo aquilo que toca, que estende ao universo a sua mão efémera, procurando nos outros seres vivos, na Natureza, uma simpatia e uma solidariedade para com a sua condição fugaz que lhe são negadas. Apesar da tentação da prosopopeia, da animização e humanização de seres irracionais e até da matéria inanimada (que John Ruskin cunharia de "pathetic fallacy"), forçando-se a vida vegetal, animal e mineral a comungar no luto pela perda dos entes queridos, a verdade é que o homem esbarra na indiferença e no alheamento da Natureza: "Nascemos e morremos e é sempre o mesmo

sol lá fora”[1]. A consciência de si mesmo, da sua mortalidade e brevidade, a “mágoa de ter consciência da vida!”[2], nega-lhe o acesso à “alegre” inconsciência dos demais seres vivos: a mesma alegre inconsciência caracteriza a ceifeira de Pessoa apenas porque não se pode entender separada do campo e da lida mas em continuidade com a Natureza. A “alegria” vem da imunidade à mudança e ao transitório, a mesma imunidade de que beneficia uma simples flor pois “o que nela é florescer/ em nós é ter consciência”[3]. O contraste entre a brevidade do homem e a eternidade da Natureza já o assinalavam os ritos fúnebres da Antiguidade. Schopenhauer fala-nos dos sarcófagos dos Gregos e dos Romanos ornamentados com imagens de vida profusa e brilhante, com cenas de animais cuja finalidade era impressionar vivamente o espírito pelo “contraste entre a morte do homem encerrado no túmulo, que choramos, e a vida imortal da natureza”[4]. O ser humano percebe que o conhecimento da própria finitude lhe advém da consciência de si mesmo enquanto indivíduo dotado de linguagem, dom e maldição em simultâneo. Apenas através da linguagem é possível ao homem contemplar-se, pensar-se e conhecer-se, e assim, enquanto discurso consciente de si mesmo e da sua origem, conquistar a sua individualidade e liberdade (na historicidade, para Hegel), ao contrário dos animais, desprovidos de linguagem e, logo, de auto-consciência:

> Se o rouxinol falasse, não cantava.
> Ah, um bocado de inconsciência![5]

Mas a linguagem é também a faculdade da morte, a “fähigkeit des todes” da *Fenomenologia do espírito*, pois a liberdade do indivíduo pensar acarreta a escravidão de pensar a sua própria morte e de conhecer-se enquanto ser finito:

> Para emergirmos livres foi que a morte
> nos deu um medo que é nosso destino.[6]

O homem é o único ser que sabe que vai morrer. Reis di-lo-á assim: “só quem vive/ Uma vida com ser que se conhece/ Envelhece, distinto/ Da espécie de que vive”[7]. Aquilo mesmo que o individua – a linguagem e a morte – opõe-no à Natureza, que

---

[1] BELO, Ruy – Op. cit., p. 103.
[2] Que lemos no poema “Vendaval”, de Pessoa (*Poesia, 1918-1930*, op. cit., p. 76).
[3] PESSOA, Fernando – *Poesia 1931-1935 e não datada*, p. 46.
[4] *Dores do mundo: pensamentos e fragmentos.* Trad. Mário Augusto Guedes. Lisboa, Hiena, 1995, p. 85.
[5] PESSOA, Fernando – *Poesia:1931-1935 e não datada*. Ed. de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 16.
[6] Lê-se em “A morte, o espaço, a eternidade” de Jorge de Sena (*Poesia II*. Lisboa, Moraes,1978, p. 139).
[7] REIS, Ricardo – Op. cit., pp. 86-87.

quando não lhe é hostil e adversa, é-lhe indiferente. Ao passo que a Natureza é eterna, renovando-se e restaurando-se ciclicamente, ele, homem, a cada novo ciclo se aproxima mais do seu inevitável fim. O mesmo acontece àqueles que o rodeiam e que lhe são caros. Trata-se de um tema privilegiado da elegia de todos os tempos e lugares e de excepcional acolhida na elegia portuguesa, a qual foi especialmente sensível ao Sá de Miranda do soneto "O sol é grande, caem co'a calma as aves", com o seu "e tudo o mais renova, isto é sem cura"[8].

Naquela que é porventura uma das mais importantes elegias da poesia portuguesa da segunda metade do séc. XX, "A morte, o espaço, a eternidade", Jorge de Sena exprime de forma assertiva a negatividade inscrita na espécie humana:

> A morte é natural na natureza. Mas
> nós somos o que nega a natureza. Somos
> esse negar da espécie, esse negar do que
> nos liga ainda ao Sol, à terra, às águas.
> Para emergir nascemos. Contra tudo e além
> de quanto seja ser-se sempre o mesmo
> que nasce e morre, nasce e morre, acaba
> como uma espécie extinta de outras eras.[9]

Dotados de entendimento e auto-consciência somos seres exteriores e estranhos à Natureza, ignorantes do seu mistério. Não desconhecemos o instinto (embora o instinto seja aquilo que dispensa o pensamento e que não pode verdadeiramente ser conhecido) mas damos, perante as rosas, diz Ricardo Reis, "metade do sentido ao entendimento" e nisso reside a causa da nossa infelicidade:

> Pomos a dúvida onde há rosas. Damos
> metade do sentido ao entendimento
> e ignoramos, pensantes.
> Estranha a nós a natureza externa
> campos espalha, flores ergue, frutos
> redonda, e a morte chega.[10]

---

[8] MIRANDA, Sá de – Op. cit., p. 81. Não só nos casos conhecidos de Gastão Cruz ou Ruy Belo como também, por exemplo, no poema "Coisas mudáveis" de Eugénio de Andrade (*Ofício de paciência*, 1994), e no poema "Os sapos", de A. M. Pires Cabral: "Porque o mal de que padece a postiça/ voz com que escrevo isto é sem cura –/ e os sapos cantarão em cada Maio" (*Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 224). E tal como os sapos, também os insectos triunfarão sobre o homem, pois não se agoniam nem do inverno nem dos sessenta anos (Idem, p. 264).

[9] No livro *Metamorfoses*. SENA, Jorge de – *Poesia II*. Lisboa, Moraes, 1978, p. 139.

[10] REIS, Ricardo – Op. cit., pp. 101-102.

Como escreve Eduardo Lourenço, "o dado central da visão do novo heterónimo [Ricardo Reis], é sempre o mesmo: *ser consciente é ser infeliz*. Nós não podemos conhecer nem a beatitude moral dos animais para quem mesmo a morte é moradia, nem atribuir um sentido ao uso útil do nosso pensamento, quer dizer, à ciência, que não é mais do que uma refinada forma do esquecimento"[11]. Curiosamente, o "pagão" Ricardo Reis aproxima-se aqui da teologia cristã que também vê na ciência um factor de infelicidade. Ao contemplar, pelo conhecimento baseado na observação empírica e na crítica racional, uma morte fora da moldura mística e transcendental que enquadra a derradeira comunhão da alma com Cristo, a ciência faz aparecer a morte na tela do nada, ao passo que a religião cristã a louva enquanto chave divina que vem descerrar a terreal masmorra. O fruto colhido na ciência é o fruto da morte, lê-se na *Oração nas exéquias de D. Maria de Ataíde*, do Padre António Vieira, onde, paradoxalmente, se converge com o argumento da paleantropologia contemporânea de que a morte nasce, para o homem, com a autoconsciência: "Se buscarmos a primeira origem da morte, na árvore da Ciência pôs Deus o fruto da mortalidade: por onde os homens quiseram ser mais entendidos, por ali começaram a ser mortais"[12]. Donde a apologia, na Igreja, de uma ignorância santa, natural ao coração inocente (a mesma ignorância que Sócrates identificara outrora como fonte do mal). Num poema tardio, Fernando Pessoa ortónimo fará a inversão desse estigma colado ao conhecimento científico ao identificar a fonte de sofrimento com a revelação da "vera ciência" de Cristo[13].

Em busca do "bicho harmonioso", Vitorino Nemésio caminha armado de entendimento mas tal arma constitui um fardo terrível e ele avança com "a podridão, mais corrupta, do Homem", bicho desarmonioso, infeliz e só; generosa é a tarde que toma o sujeito contemplativo "aqui, diante do pinheiro", vagaroso e longo, e vago, "por pinho verdadeiro". Porém cedo vem o desengano: "Os meus pulsos, oh tarde, não são galhos:/ se, para eles, há uma questão de cova,/ não a há de raiz, haste ou de flor"[14].

Na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen a continuidade da Natureza contrasta vivamente com a descontinuidade do homem, criatura fraca e desprotegida a quem resta confiar-se ao embalo e ao olvido da morte. Perante a indiferença da Natureza o ser humano mais não é que um "rumor leve". E em Ricardo Reis um mero e

---

[11] LOURENÇO, Eduardo – *Fernando Pessoa revisitado*, op. cit., p. 51.
[12] VIEIRA, Padre António – *Morte e sepultura: oratória fúnebre*. Introdução, selecção, organização e notas de João Francisco Marques. Porto, Figueirinhas, 2009, p. 209.
[13] Cf. Infra, p. 333.
[14] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. I, p. 187.

trivial ruído: "não fazemos mais ruído no que existe/ do que as folhas das árvores/ ou os passos do vento"[15]. Nada do que é humano, nem mesmo os feitos dos heróis ou o poder imputado aos deuses, se pode medir com o Todo indiviso e perfeito da Natureza, acabando por desaparecer sem deixar rasto:

> Céu, terra, eternidade das paisagens,
> indiferentes ante o rumor leve,
> que nós sempre lhe somos. Vento breve,
> Heróis e deuses, trágicas passagens,
> cuja tragédia mesma nada inscreve
> na perfeição completa das imagens.[16]

Esta consciência de que o homem é um ser "no tempo dividido", um ser descontínuo, segmento recortado da Natureza e condenado a ser descontinuado em definitivo, esta noção de que a Natureza há-de continuar, eterna, para além do curto ciclo de vida do indivíduo, destinado ao esquecimento como se *nunca* tivesse existido – a floresta continuará "como se eu não estivesse morta"[17] – instila no sujeito elegíaco um sentimento de profunda amargura. Até porque o homem não está apenas consciente da sua consciência, da sua capacidade de articular a linguagem e de se dar através dela, mas também do seu corpo *através* da consciência, e logo da doença, da velhice – "hora a hora,/ pensando, envelhecemos"[18] – da ruína e da corrupção a que esse corpo está prometido:

> Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta
> continuará o jardim, o céu e o mar,
> e como hoje igualmente hão-de bailar
> as quatro estações à minha porta.[19]

Também o corpo do homem se opõe ao corpo total da Natureza – "o meu corpo/ foi projectado contra os corpos naturais"[20], escreve Fiama Hasse Pais Brandão, que situa a contemplação elegíaca no espaço privado de uma quinta, medindo a finitude do indivíduo pela escala das gerações que o antecederam contemplando aquilo mesmo que ele agora contempla e se habituou a contemplar ano após ano – os seres do mundo

---

[15] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 54.
[16] No poema "Céu, terra, eternidade". ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – *Obra poética*. Lisboa, Caminho, 1990, vol. 1, p. 53.
[17] Idem, p. 145.
[18] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 90.
[19] ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, op. cit., vol. 1, p. 145.
[20] BRANDÃO, Fiama Hasse Pias – Op. cit., p. 330.

animal e vegetal (os ratos, o limoal, a "romãzeira que está a secar", os "trevos bravos"), idênticos e *sempre novos*:

> Todos os que morreram aqui são contemporâneos
> dos cepos e dos troncos que anualmente
> regressam à vida. Mas as vozes não têm pequenos
> botões a florir, nem pausadas infrutescências.
> São vozes contemporâneas e, mesmo, amaram
> as parras, reverdecidas pela latada acima
> no seu tempo. Mas agora a Natureza
> morre e renasce, sem ser vista nem louvada
> pelas gerações de vivos que antecedem
> esta poeta, ela própria não de folhagem perene.[21]

Jorge de Sena abre a sua sequência "For whom the bells toll, com incidências do 'cogito' cartesiano", com versos que retomam a negatividade constitutiva do homem elaborada em "A morte, o espaço, a eternidade":

> Nós que não somos naturais, porque somos
> quem nega a natureza, não
> morremos nunca de animais a morte.[22]

Só o ser humano possui "uma vida com ser que se conhece", uma existência empírica que através do discurso não só revela o mundo empírico (apenas representável, apenas dado, na finitude do homem) como revela o mundo empírico a si mesmo. O contraste da unidade dos animais com a divisão do ser humano, a contemplação do animal *idêntico* e indiviso, não separado do Todo universal, percorreu um longo e profícuo caminho na elegia europeia, de Ovídio a Shakespeare. Um dos casos exemplares é sem dúvida o rouxinol da "Ode to a nightingale" de Keats, à qual Jorge Luís Borges dedicou uma importante "inquirição" (ou, se quisermos, uma *investigatio*). O argumento de Borges parte dos versos em que Keats capta o canto do rouxinol como sendo o mesmo canto ouvido por Rute, a moabita da Bíblia, nos campos de Israel há quase dois mil anos. O poder sugestivo desta imagem é evidente. Ao passo que o homem é sempre indivíduo antes de ser espécie (caso contrário não seria homem), entre um rouxinol e outro não haveria descontinuidade, mas continuidade de espécie no

---

[21] Idem, p. 660. Tal como em Sophia: "Outros em Abril passarão no pomar/ em que eu tantas vezes passei,/ haverá longos poentes sobre o mar,/ outros amarão as coisa que eu amei" (ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, op. cit., vol. 1, p. 145).

[22] SENA, Jorge de – *Poesia III*. 2ª ed. Lisboa, Edições 70, 1989, p. 69.

eterno retorno da Natureza, nesse tempo não linear em que o fim se está sempre a ligar ao começo "embora de um tempo a outro não se transmita memória nem conhecimento"[23]. É esse desconhecimento do tempo linear, essa falta de passado e logo de memória e conhecimento, o que faz com que seja "feliz" (livre do corpo, da morte e da perda) a inconsciência de outro rouxinol, o de Pessoa, acima escutado. Caso contrário o sujeito poético do seu poema datado de 5 de Fevereiro de 1931 não cobiçaria um pouco da inconsciência da ave que, se falasse, "não cantava" – e porque não fala não possui a faculdade da morte – nem invejaria, noutro poema, a condição da ovelha "que pasta entre a inconsciência do rebanho"[24]. O rouxinol concreto não se distingue, portanto, do rouxinol representante da espécie. Trata-se de um rouxinol representado como uma Ideia, um rouxinol platónico – não rouxinol mas Rouxinol: "Keats intuiu no obscuro rouxinol de uma noite o rouxinol platónico", pelo que "o rouxinol de Keats é, também, o rouxinol de Rute", antecipando-se um quarto de século, escreve Borges, a uma tese de Schopenhauer exposta no capítulo 41 de *O mundo como vontade e representação*, onde o filósofo alemão afirma ser "loucura" imaginar que o gato que há trezentos anos brincava e fazia travessuras no mesmo lugar onde presentemente vê um gato a divertir-se, seja "fundamentalmente outro", isto é, que ambos os gatos não sejam o mesmo[25]. Ignoramos até que ponto Fernando Pessoa conhecia esta passagem de Schopenhauer, mas não deixamos de reparar num gato que, como o do filósofo alemão, brinca num poema de Pessoa, feliz porque não se vê a si mesmo e não podendo por isso, ao contrário do sujeito, conhecer-se e negar-se:

Gato que brincas na rua
Como se fosse na cama,
Invejo a sorte que é tua
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais
Que regem pedras e gentes,
Que tens instintos gerais
E sentes só o que sentes,

[23] Cf. JASPERS, Karl – *Introdução ao pensamento filosófico*. Trad. de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. 4.ª ed. São Paulo, Cultrix, 1970, pp. 127-137. A "continuidade indefinida" em que "resultam os arbustos das sementes" que se lê num poema de Pessoa (PESSOA, Fernando – *Poesia 1918-1930*, op. cit., p. 22).
[24] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datados*, op. cit., p. 449.
[25] BORGES, Jorge Luís – Op. cit., pp. 134-135.

És feliz porque és assim,
Todo o nada que és é teu.
Eu vejo-me e estou sem mim,
Conheço-me e não sou eu.[26]

Nem o gato que Schopenhauer viu brincar mudou desde o gato que no mesmo sítio brincava há trezentos anos, nem o rouxinol de Keats (nem o de Pessoa) mudou desde o rouxinol de Rute, nem a abelha de Ricardo Reis mudou desde Cecrops. É Reis quem o diz:

A abelha que, voando, freme sobre
A colorida flor, e pousa, quasi
Sem diferença dela
À vista que não olha,

Não mudou desde Cecrops. Só quem vive
Uma vida com ser que se conhece
Envelhece, distinto
Da espécie de que vive.

Ela é a mesma que outra que não ela.
Só nós – ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! –
Mortalmente compramos
Ter mais vida que a vida.[27]

Uma abelha e outra são *o mesmo* tal como para Schopenhauer um gato e outro são *o mesmo*. Mais tarde, Rilke fará participar no *Mesmo*, no idêntico e indiviso da sua Abertura, os animais ao lado dos anjos. E ainda as crianças. As crianças platónicas, em continuidade com o Todo. É por isso que na elegia "O meu neto André", de Fiama Hasse Pais Brandão, o nome do neto "é um nome natural, inserto/ entre a taxinomia de animais e plantas". A entrada na idade adulta significará, porém, como o sujeito bem sabe, uma saída da Abertura rilkiana, uma extracção à unidade rumo à divisão: "Mas sei que ele está fadado para ser/ sapiente e separado da Natureza/ naturante […]"[28]. Talvez mais ominoso ainda do que a ideia do eterno retorno do animal enquanto o *mesmo*, seja, ao olhos conscientes do homem, a ideia da eternidade dos elementos: da água e do vento (mais que da terra, também por aqueles erodida e transformada). A certeza de que o vento que agora, neste instante, agita o arvoredo contemplado pelo sujeito não só é *o*

[26] PESSOA, Fernando – *Poesia, 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 14.
[27] REIS, Ricardo – Op. cit., pp. 86-87.
[28] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 674.

mesmo vento que outros homens há séculos ou milhares de anos contemplavam, como já agitava arvoredos (os *mesmos*) antes do ser humano existir para contemplá-los:

> Antes de nós nos mesmos arvoredos
> Passou o vento, quando havia vento,
> E as folhas não falavam
> De outro modo do que hoje.[29]

A partir do exame da hermenêutica do sujeito no quadro da analítica da finitude de Foucault, percebemos como a meditação da morte passa pela identificação do sujeito com aquele (ou aquilo) que vai morrer ou que está na iminência de morrer: identificação por assimilação, apropriação e incorporação, mas também por transferência do sentimento da finitude, por descentramento da consciência da mortalidade do sujeito e sua trasladação para outra entidade que pode ser, por exemplo, um animal. Busca-se o conforto relativo de se saber o homem inserido num destino biológico que afecta a totalidade dos seres vivos. São comuns as elegias motivadas pela perda de animais domésticos, também ditos de estimação. No fundo, elegias motivadas por "aquilo que nos lembra a nossa pequenez", que não se alimentam somente do que pela sua dimensão histórica e impacto para além da esfera privada nos esmaga, mas se prendem em igual medida – e porventura de forma mais pessoal – com os pequenos seres irracionais que povoam as nossas imediações e as nossas rotinas. A preferência dos elegistas parece recair no "melhor amigo do homem" (disputada nas últimas décadas pelo gato), o amigo sem alma mas dotado de coração a quem António Manuel Couto Viana dedica a sua "Breve elegia para um amigo leal"[30]. A morte de um cão recorda ao seu dono a fragilidade da vida – da vida em geral e da sua própria vida. O cão que morreu "tão caninamente" do "Requiem por um cão" de Ruy Belo faz o sujeito "pensar parar até"; a lição final é lacónica: "Que se passou? Um simples cão que era e já não é"[31]. E no entanto que de muito diverso se poderá dizer de um indivíduo desconhecido que findou a sua existência numa qualquer parte do mundo e numa qualquer época da História? Não é a morte de um homem, perdida no anónimo turbilhão da morbidade universal, algo de lacónico e irrelevante? A morte de um animal contém sempre em potência uma

[29] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 54.
[30] VIANA, António Manuel Couto – *60 anos de poesia: 1943-2003*. Pref. de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa, IN-CM, 2004, vol. 1, p. 454.
[31] BELO, Ruy – Op. cit., p. 340.

lição de humildade. Já o rato morto que Mário Cesariny encontra num parque tem o condão de despertar uma meditação mais intrincada e repassada de ironia:

> Este findou aqui sua vasta carreira
> de rato vivo e escuro ante as constelações
> a sua pequena medida não humilha
> senão aqueles que tudo querem imenso[32]

Na verdade, o rato morto desta elegia satírica de Cesariny serve a função de *vanitas*, espelha a insegurança do que é terreno, lembra, qual epitáfio romano de beira de estrada que exortasse o passeante a ponderar sobre o fim de todas as coisas, que são vãs a ambição e a cobiça, que nada se possui para sempre, que os bens e as posses e o exercício do poder e da violência sobre os outros se perdem no instante da morte, pois desse "Deus dos cemitérios pequenos", dessa porção de matéria inerte que, em decomposição, não deixará de inspirar repugnância, "quem poderá dizer/ que não era para príncipe ou julgador de povos/ o ímpeto primeiro desta criação/ irrisória para o mundo – com mundo nela?"[33]. O cadáver do pequeno mamífero está em vez da caveira de Yorick. E não só a sorte do rato não humilha como leva o sujeito a considerar, também ele de "pequena medida", coisa insignificante "ante as constelações", a beleza de uma vida básica mas harmoniosamente adaptada ao desígnio de viver, o brilho de uma anatomia que cumpriu na perfeição aquilo para que foi desenhada: "o milagre das patas – tão junto ao focinho! – / que afinal estavam justas, servindo muito bem/ para agatanhar, fugir, segurar o alimento, voltar atrás de repente/ quando necessário", em suma "um corpo corajoso humílimo/ morto em pleno exercício da sua lira"[34]. Menos lacónicos e mais descritivos que o verso final do "Requiem por um cão" de Ruy Belo, os versos onde se lê que o outrora hiperactivo roedor "ia por ali fora, minúsculo corpo divertido/ e agora parado, aquoso, cheira mal"[35], contêm afinal uma lição análoga. De humildade. Ciente disso, e fazendo descer o "canto" à vida mais rasteira, Vasco Graça Moura opõe à grande lamentação, à elegia colectiva que o tema da cidade destruída por um cataclismo pediria, "um cão para Pompeia": "eu canto um cão sem fábula nem *pedigree*, que não fugiu aos fados,/ um rafeiro vulgar, digamos, de Plínio/ o velho que, a propósito, morreu perto dali,/ talvez uivando, uns dias, depois dele"[36]. Porque um

---

[32] CESARINY, Mário – *Pena capital*. 3.ª ed. aum. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 23.
[33] Ibidem.
[34] Idem, p. 24.
[35] Ibidem.
[36] MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1963-1995*, op. cit., p. 410.

homem – inclusive o autor da *História natural* – não está livre de morrer "como um cão" (nem de ser morto como um cão). Ao mesmo tempo, representando o cão a deambular pelas ruas de Pompeia entregue às actividades habituais de um canídeo, dando-nos a ver as ruínas calcinadas da cidade na óptica reducionista de um animal irracional, o poeta desautomatiza o dramatismo convencionado da imagem dos corpos dos habitantes petrificados pela lava no extremo da dor: um cão é um cão em qualquer cidade, antiga ou moderna, existente ou devastada pelas forças da natureza; este "nunca foi encontrado nas escavações, mas é para aqui chamado"[37]. Na sua "elegia para uma gaivota", o autor sublinha a urgência da vida – da vida erótica, da fruição do prazer – ao fazer pesar sobre uma Leonor Teles num tempo ainda sem linguagem ou ideologia para articular o desejo, a rápida passagem do tempo: *carpe diem*, pois "o resto passa/ como a culpa desastrada ou como a gaivota morta/ que deu à costa. também ela era/ lavrador de vénus e criada// em sua corte glauca e só lhe resta/ a carcaça parda, rapidamente banida/ da memória dos homens, como a espuma se esvai/ e o voo pairado se esvazia"[38].

Porém no cerne destas meditações está, mais do que a expressão da dor que a morte de um animal de estimação não deixa de provocar ou o considerar o milagre da vida que tão cedo se fina na morte (fazendo da vida um capricho), o pesar num prato da balança a inconsciência da morte nos animais – "bichos harmoniosos" para quem a morte, desde Hegel, é moradia – e no outro prato a hiperconsciência da morte do desarmonioso e triste bicho humano que não morre "nunca de animais a morte".

Sempre avesso a localizar-se e a fixar-se numa identidade, o sujeito poético em Manuel António Pina contempla a sua finitude a partir de fora – o binómio dentro/fora tão comum na sua poesia inclui a oposição entre a parte (o indivíduo) e o todo (a espécie) – a partir dos olhos mortais (mas inconscientes de serem mortais) do gato, opondo a si mesmo o gato olhando-se nele. A intersecção dos dois olhares esbate as fronteiras do eu, torna-o instável: "o gato olha-me/ ou o meu olhar olhando-o?"; mas apenas por um momento pois "real e perfeito" o gato é a Natureza negada pelo homem:

> Chamo-o pelo nome,
> pela oposição.
> Em vão:
> sou eu quem responde.[39]

---

[37] Ibidem.
[38] Idem, p. 346.
[39] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 209.

Ao contrário do homem, "gato não sofre, existe", como se lê num verso lapidar de António Osório [40]. À semelhança do gato de Schopenhauer, do rouxinol de Keats, da ovelha de Pessoa e da abelha de Ricardo Reis, o gato de Manuel António Pina existe na "ignorância da morte"; melhor: existe "sem nome e sem corpo" (pois chamado não respondeu e, sem consciência de si, dispensado da consciência de ter corpo) é como se ele já estivesse morto (ou como se nunca houvesse estado vivo) e com ele o sujeito, arrancado de si pela solidão que o irrealiza – "também eu estou/ como ele morto"[41]. Talvez porque sem nome e sem corpo, na ténue linha de fronteira entre o visível e o invisível, o existente e o inexistente, aí na orla da morte, "olha-se fixamente *lá pra fora*, talvez com um grande olhar de bicho"[42]. Real e perfeito, apenas existindo, o cão sonha "o sonho sólido em que existia./ E não compreendia"[43]. Ao contrário de nós, homens, ao mesmo tempo dentro da vida (da morte) e fora da vida olhando para nós (conhecendo a morte), fitando o outro que vive – mas não morre – a vida por nós, o cão está sempre onde está. Até que um dia:

> Um dia chamámos pelo cão e ele não estava
> onde sempre estivera:
> na sua exclusiva vida.
>
> Alguém o chamara por outro nome,
> um absoluto nome,
> de muito longe.
>
> E o cão partira
> ao encontro desse nome
> como chegara: só.[44]

Àqueles "sem nome e sem corpo" é permitido, como se lê em Pessoa, "ir para a morte como para casa"[45]. A inconsciência do corpo e da identidade revela-se passaporte para uma feliz inexistência que é idêntica à morte. Consciente de si mesmo o ser humano não tem outra saída senão meditar, senão "pensar noutro mundo", e porque "outro" (estranho e exterior) necessariamente oposto a si (por isso o sujeito chama o cão "pela oposição"), mas essa *meditatio* faz dele uma criatura triste – de uma sabedoria triste; donde cobiçar "a inconsciência do rebanho":

---

[40] OSÓRIO, António – *Barca do Mundo I*, op. cit., p. 136.
[41] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit p. 209.
[42] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 79 ("A Oitava Elegia").
[43] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 239.
[44] Idem, p. 239.
[45] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 449.

Triste é saber. Mais vale, quasi a ovelha
Que pasta entre a inconsciência do rebanho,
Ver, sem cuidado mais que a pena, velha
A cabeça e mais frio o corpo estranho.
Ir para a morte como para casa.
Sem pensar noutro mundo ou em volver
Sem meditar[46]

[46] *Ibidem*. O poema interrompe-se aqui no manuscrito antes de se iniciar a estrofe seguinte.

2. A utopia elegíaca: a supressão do eu individuado e o regresso à unidade universal.

Para quê a elegia do regresso
quando o regresso é já uma elegia?

ANRIQUE PAÇO D'ARCOS

Consciente de que está separado da Natureza, de que não só se opõe a esta como é aquilo mesmo que a nega, de que é uma parte roubada ao Todo cósmico, à totalidade originária (primeiro a totalidade de uma Natureza identificada com Deus, espelho do seu sopro criador, depois de uma Natureza que grita a ausência de Deus e dos deuses), o homem sente a Natureza como perdida. Pelo que sonha com o regresso a esse Todo originário do qual se vê separado, quando não se imaginou expulso, banido do Jardim das Delícias. Esse utópico regresso que o homem sonha também para os seus mortos – cujo renascer verá comprovado no ressurgimento primaveril da natureza – vem de longe, desde os mitos de morte e ressurreição dos deuses silvestres comuns a todas as cosmogonias, e antes de chegar até nós passa pela filosofia pré-socrática, pela Roma imperial de Marco Aurélio e mesmo, em pleno domínio ostrogodo, pelas elegias neoplatónicas de Boécio, no séc. VI, do qual lemos no Livro III da sua *Consolação da filosofia* que "tout cherche toujours à retourner à son point de départ,/ Chaque chose se réjouit d'y revenir;/ Et rien n'a d'ordre fixe et permanent/ Sauf ce qui unit l'origine au terme/ Et impose la stabilité à son propre cicle"[47].

Da solidão cósmica de ser individuado e fadado para a morte – uma morte em solidão – nasce a angústia ontológica que, como vimos, serve de combustível à elegia. Aquele sonho, desejo de regresso – de reingresso – no Todo (primeiro indiferenciado de Deus, depois expurgado de Deus) que o idealismo alemão cunhou de *Heimat*, traduz aquilo que designamos por utopia elegíaca, "a mais estranha das utopias", nos termos de Cioran, "a de um universo natal onde o homem repousa de si mesmo" e se cura de todas as fadigas, de todo o seu cansaço existencial[48]. Utopia aperfeiçoada por Rilke e localizada na inlocalizável Abertura das *Elegias de Duíno*, o lugar que é em simultâneo

[47] BOÈCE – *La consolation de philosophie*. Introduction, traduction et notes par Jean-Yves Guillaumin. Paris, Les Belles Letres, pp. 67-68.
[48] "Ainsi que l'esprit, le coeur forge des utopies: et de toutes la plus étrange est celle d'un univers *natal*, où l'on se repose de soi-même" (CIORAN, E. M. – Op. cit., p. 51)

nenhum lugar e todos os lugares, habitado por animais, anjos e crianças, "puro espaço ante nós, para o qual as flores/ se abrem infinitamente"[49].

Dado que a aspiração do ser humano ao infinito e à unidade encontra sempre o tecto da materialidade e ele é reconduzido, de desengano em desengano, à sua finitude, ao seu corpo e à sua linguagem, sem descanso guiado de volta ao seu lugar pelo embate com o finito, o sujeito irá remeter a possibilidade de concretização da utopia elegíaca para o instante da morte, cessação da finitude que o constitui e aniquilamento do seu *principium individuationis*, do seu *hic et nunc*, do "aqui e agora" que o enraíza no presente histórico e na consciência da mortalidade do próprio corpo, fim de todos os trabalhos. Para transformar a entidade concreta em conceito universal, o finito em infinito, há que suprimir o *hic et nunc*, desligá-lo da existência empírica própria do homem; mas, nas palavras de Kojève, "pour l'animal humain, ce détachement réel équivaut à la mort, car en cessant d'exister ici et maintenant il n'existe plus du tout"[50]. Pelo que a utopia elegíaca só se realiza no instante derradeiro em que a vida se extingue, quando a autoconsciência e o discurso articulado pelo homem – que revela o ser a si mesmo e com essa revelação o separa da totalidade do ser revelando-lhe a morte – deixa de existir. Suprimido aquilo que o individua, cessado o *principium individuationis*, o homem passa a existir – a *in*existir – "em todo o lado" e "sempre". Tal como os animais e as crianças na Abertura rilkiana *in*existem desligados do seu *hic et nunc*, com a morte não diante deles, mas para trás deles. Na impossibilidade da realização em vida da utopia do reingresso da parte no Todo, o indivíduo confia-se à promessa de unidade na morte: "a morte é a promessa: estar todo num lugar,/ permanecer na transparência rápida do ser", lê-se no "Ácidos e óxidos" de Ruy Belo[51]. Cessando a sua existência o ser humano é arrancado de si mesmo e tirado ao mundo da perda e do sofrimento: "a morte abstrai a nossa vida ao ciclo/ de corrupção que se transforma. Exuma/ corpo subtil ao corpo, para o espírito/ o mundo transcender"[52]. Antes finito retirado ao infinito, o ser humano reintegra o infinito no instante da morte e pode então finalmente regressar à Natureza que o acolhe de braços abertos, o aceita como um dos seus e o integra no seu tempo indiviso, no eterno_retorno dos seus ciclos de morte e ressurreição

[49] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p.69.
[50] KOJÈVE, Alexandre – *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 564.
[51] BELO, Ruy – Op. cit., p. 158.
[52] ECHEVARRÍA, Fernando – *Obra inacabada*, op. cit., p. 683 (Em *Geórgicas*).

animal e vegetal. A esse destino se aspira, um dia, em Sophia de Mello Breyner Andresen:

> Um dia mortos, gastos voltaremos
> A viver livres como os animais
> E mesmo tão cansados floriremos
> Irmãos vivos do mar e dos pinhais.[53]

Ao morrer o homem conquista a eterna liberdade que a finitude lhe roubava, a liberdade de existir "em todo o lado" e "para sempre", à semelhança dos animais. Só então lhe é dado "caminhar/ através do mistério que se embala/ no verde dos pinhais"[54].

O regresso à origem vislumbrado (ou idealizado) no instante da morte leva à tentação de fazê-lo convergir com o instante do nascimento: *ex quo natus es, duceris* (cf. *Cartas a Lucílio*, IV-9). Algures fora do tempo e do espaço ambos os momentos parecem coincidir ou pelo menos avistar-se. Ninguém negará que são os momentos decisivos da existência ao definirem o seu arco e a sua escala cronológica, não obstante ambos conterem ou estarem contidos numa inexistência: o nascimento está antes da existência e a morte está depois da existência (ou *é* inexistência, como em Epicuro). Um fim que está sempre a devir princípio ou um princípio que está sempre a devir fim, já que uns nascem e outros morrem em simultâneo. Do mesmo modo, o homem nasce para a morte, ideia repetidamente afirmada pelos estóicos, por Montaigne – "sortez […] de ce monde comme vous y êtes entrés"[55] –, e presente na elegia portuguesa contemporânea, a título de exemplo, no "dar à luz é dar à morte" de José Agostinho Baptista[56]. Assimilam-se as dores do parto ao estertor da morte, o choro do recém-nascido ao gemido do moribundo, o leito escuro do túmulo à escuridão do útero, o sono da morte ao sono do berço, a morada final à morada inicial, porque nesse ponto de não retorno, de cessação de todas as representações e de cancelamento da identidade que é a morte, ambos convergem e se diluem: a génese aquém da consciência da identidade (e logo aquém da morte), e a morte além dessa consciência (e logo além de si mesma). Tudo começa e tudo acaba com um grito: "Tudo começa com um grito./ Depois vem o sol e depois as chuvas/ e depois um pântano,/ onde o amor se afunda./ […] Tudo acaba

[53] ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, op. cit., vol. 1, p. 125.
[54] Ibidem.
[55] E citando Manílio: "nous mourons en naissant, et la fin de notre vie est inscrite dans son origine" (apud MONTAIGNE – Op. cit., p. 75).
[56] BAPTISTA, José Agostinho – *Agora e na hora da nossa morte*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 24.

com um grito/ entre murmúrios e cânticos de maternal/ solidão –/ dar à luz é dar à morte”[57].

A utopia elegíaca confundir-se-á não raro com uma vertigem de infinito e, no extremo, com uma *libido moriendi*, um desejo de morte no seio da Natureza. Morte erótica, que releva da interpenetração entre a vida e a morte e é uma sobrevivência do erotismo macabro da estética barroca. Assim o sujeito de “Aldeia negra” de Vitorino Nemésio, com sua volúpia telúrica de “brasas” e “vinho” desejando “a cama feita no chão/ até que a morte me levasse”, imaginando “morrer talhado naquele cerro/ como uma flauta nunca ouvida”, numa violência entre o místico e o libidinoso (“lobos do meu coração/ devoram-me alto em suas covas”; “assim, minha alma, tira/ da mão o espinho grosso”) sustentando-se de predicados que apontam para uma virilidade actuante (“devorar”, “transfigurar”, “cortar”, “rasgar”, “abrir”, “arder”) ou até para uma simbologia fálica: “Cresce a montanha como um tronco.// Ponham-me aí, no ramo duro”; “as pedras – duras de mim”[58]. O voto final vai no sentido da *cinerem reverteris* concretizada na fusão com a própria serra, regresso ao seio escuro da terra “até que a cinza seja/ nosso contorno puro/ como voz arredada,/ e a serra nem se veja:/ primeiro, fosco; e escuro/ já na terra deixada”[59]. O mesmo desejo de fusão telúrica, de regresso da individualidade sofrida e exausta ao sossego da unidade primordial, encontra-se bem patente no livro *Serra-mãe*, de Sebastião da Gama, acentuado pela identificação da serra do título (a Arrábida de Frei Agostinho da Cruz) com a maternidade poética do sujeito, por exemplo, na “Elegia para a minha campa”, onde o corpo *de* poeta – o corpo poético – repousa enfim, após a morte, no ventre da serra que o gerou, “no ventre da Serra minha Mãe”[60].

O desengano acumulado à custa da experiência torna o sujeito elegíaco consciente de que o regresso por que anseia se traduz num recuo de perdedor uma vez que não permite regressar mas apenas ingressar na morte. Em Manuel António Pina – glosando o T. S. Eliot dos *Four quartets* onde a grande viagem (antes da viagem da morte) é a viagem da existência e só pode consistir num regresso ao vazio de si mesmo sob o signo do desencanto – “o que regressa nunca saiu do mesmo sítio, e só esse regressa// ao

[57] Idem, p. 24.
[58] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. I, pp. 200-201.
[59] Ibidem.
[60] GAMA, Sebastião da – *Serra-mãe*. 3.ª ed. Lisboa, Ática, imp. 1963, p. 48.

mesmo sítio, no limiar da sua Morte”[61]. Toda a partida de regresso à origem é um renovado partir para a morte. Para quê então, pergunta Anrique Paço d’Arcos:

> Para quê a elegia do regresso,
> Quando o regresso é já uma elegia?[62]

Somente é permitido o regresso do ser humano a si mesmo. Incapaz de se cumprir num regresso ao todo originário senão enquanto projecção na morte, a utopia elegíaca é redimensionada de forma a ser possível no finito, no imediato. Reduz-se então à pobreza e volve-se *regressus*, viagem a partir do presente histórico em direcção a um presente o menos histórico possível, a um actual desactualizado, a uma ideal ausência do mundo entrevista num ser a meio caminho entre a criança e o ser individuado: o rústico que vive de acordo com os ciclos da Natureza num estado ideal de concordância com a morte (já que não lhe é dada a ignorância da morte) tendo-a aprendido sem ciência e sem filosofia. Estado ideal que também se encontra ao alcance daquele que aderiu à *vita contemplativa*, a uma existência monástica: o sábio sedento de infinito e em particular o sábio estóico que se preocupa com aprender a morrer. Tal sábio, já desenganado da utopia, entende recolher-se àquilo que encara como a utopia possível: a utopia mendicante (e medíocre) da *aurea mediocritas*. Ambos são convocados num poema de Ricardo Reis:

> Feliz ou o bruto que nos verdes campos
> Pasce, para si mesmo anónimo, e entra
> Na morte como em casa;
> Ou o sábio que, perdido
> Na ciência, a fútil vida austera eleva
> Além da nossa, como o fumo que ergue
> Braços que se desfazem
> A um céu inexistente.[63]

Entrar na morte como em casa é predicado dos animais. Mas também os seres humanos mais humildes e simples, pelo involuntário esquecimento de si nos ritmos do trabalho braçal e agrícola e nos padrões de uma existência de acordo com a Natureza, estabelecem moradia no cerne da circunferência da morte (e não no seu exterior, opondo-se-lhe) e nisto se aproximam – em alegre inconsciência – da condição dos

[61] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 81.
[62] PAÇO D’ARCOS, Anrique – *Poesias completas*, op. cit., p. 113.
[63] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 96.

animais que nos verdes campos pascem. A ceifeira de Pessoa, embora o sujeito enunciador não o diga, entra na morte como em casa – o sujeito pede, dirigindo-se ao céu, ao campo e à canção, para ser levado nesse regresso a casa. Ao lado do rústico, dotado da "alegre inconsciência", aparece então uma espécie de felicidade consciente, uma feliz ciência, uma felicidade na contemplação do mundo (filosófica, senão mesmo estética) que é prerrogativa do sujeito contemplativo e meditativo, o dom, segundo Sophia, de Santa Clara de Assis:

> Eis aquela que soube na paisagem
> adivinhar a unidade prometida:
> coração atento ao rosto das imagens,
> face erguida,
> vontade transparente
> inteira onde os outros se dividem.[64]

Se o sábio contemplativo que medita e interroga, ao contrário dos animais, do rústico e da ceifeira, não entra na morte como em casa, ele pelo menos adivinha – e procura aprender – pela contemplação atenta, de "face erguida", a morte como casa da unidade prometida, o tempo unificado além do "tempo dividido".

A *contemplatio* é, na "Primeira elegia" de Alberto de Lacerda, a única forma de acalmar o tumulto das perguntas e promover uma adesão à unidade pois o "deslumbramento" que dela nasce, subindo no interior do sujeito, traz:

> Uma luz que não distingue
> O individuado ser
> Do universo reflectido
> Na feliz água corrente.[65]

Elucida-se no movimento de penetração do particular dividido na unidade universal – unidade que era a negação mesma daquele particular enquanto particular – a tarefa atribuída por Schiller ao poeta elegíaco (aquele, lembremos, que sente a Natureza como perdida ou que sente o Ideal como inatingível): transformar a perda real numa perda ideal. E restaurar a inocência perdida da Natureza para opô-la ao artifício da civilização contemporânea, em resposta, segundo Fiama Hasse Pais Brandão, a uma "necessidade/ originária de perder a identidade em favor das criaturas de lenda" num poema onde acontece o conflito, não sanado, entre as civilizações heliotrópicas do "culto da

[64] ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, op. cit., vol. 1, p. 37.
[65] LACERDA, Alberto de – Op. cit., p. 12.

virgindade das florestas ou mares" e a moderna "mão selvática" afeiçoada à razão[66]. Mas o impulso originário de remergulhar num mundo antigo e solar onde a identidade do sujeito (a sua solidão) se esbata a favor de uma unidade dionisíaca, de um universo habitado por deuses tutelares, reconhece no perímetro da razão um limite insuperável. Só nas margens do *logos*, na orla da razão, antes das portas das "grandes urbes incipientes", na circunferência desenhada pelas florestas que as rodeiam, se conseguem entrever, oblíquos "entre os troncos", os "rostos luminosos" dos *genii loci*, "como já vi o de endímion que alguém sepultou na circunferência"[67]. As "eras sucessivas", o progresso histórico e tecnocrático, mais não fizeram, na última das *Elegias de Londres*, senão "obliterar o Evidente" sob o pano do acidente, do ilusório, do enganoso, sendo no horizonte interior do sujeito, na contemplação de si mesmo, que o eu descobre o ser e coincide com ele. A unidade cósmica e a superação dos egoísmos do *ego*, em Alberto de Lacerda, acontece quando o espaço e o tempo, seguindo a lição de Rilke, são apercebidos através do coração. Porque há "um rastro/ doendo/ que ressurge", um rasto do ser originário e harmonioso; quando o indivíduo se entrega à contemplação da beleza da vida transbordante, intensa e presente – das crianças, do rosto amado, "ou quando um gato nos olha" – permite-se que o eu deixe temporariamente de existir: "a unidade desde sempre imaginada/ estava ali patente na tarde de Verão/ deslumbrante/ partilhada/ em Austin/ com o bem-amado"[68]. Através do amor, nas *Elegias de Londres*:

> A própria morte
> Serena aceitação animal
> Teria sido
> O cair da folha
> Metamorfose
> Ciclo
> Completude
> Nem morte nem ressurreição
> Ritmo variadamente integrado
> Noutro ritmo noutra variação.[69]

Na "Décima quarta elegia", e última, de Alberto de Lacerda, a utopia elegíaca reescreve-se como transe ou embriaguez contemplativa. Não poderia ser de outro modo uma vez que a utopia elegíaca, enquanto *utopia*, salda-se pelo fracasso e encalha na

[66] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 245.
[67] Ibidem.
[68] LACERDA, Alberto de – Op. cit., p. 70.
[69] Idem, p. 72.

impossibilidade de o ser humano suspender o seu *ego*, o seu ser, de derrotar o eu, de escapar aos constrangimentos e condicionalismos do imediato, do presente histórico. O voo rumo ao infinito é sempre abortado por uma recaída no finito e no terrestre, a aspiração do ser humano ao Ideal e ao transcendente coloca-o perante o nada, e é travada pela dura realidade do presente histórico que reclama para si – e para a morte e para a perda – o indivíduo. Produz-se então um profundo desengano que não raro deriva em pessimismo ou niilismo. É verdade, por outro lado, que o homem reconduzido à sua materialidade e às asperezas do mundo, como escreve Cioran, abraça e executa essa queda fascinado pelo seu destino de trevas[70]. Deixa então de resistir à noite e abraça-a, como Antero – na expressão de Eduardo Lourenço – "intacta". Adere-se com mórbido entusiasmo, e carregando as ossadas do idealismo, a um *cotidie morimur* paroxístico. Assim nasceu a poesia dos malditos, dos inconsolados, da noite e dos túmulos, bem como a literatura do excesso e do abjecto, das flores do mal e dos crimes, de Bizâncio, do artifício, da decadência, assim se traçou o destino de um Jean Des Esseintes "à rebours", contra a Natureza.

[70] *Précis de décomposition*, p. 78.

3. A elegia da infância: a primeira morte e o impossível regresso a casa.

E seja a hora de morrer regresso
Só à infância sonhada.

VITORINO NEMÉSIO

Adeus palavras, sonhos de beleza,
montanhas desoladas da infância
donde tudo se via: a alegria
e a cegueira do que não se via

MANUEL ANTÓNIO PINA

Projecção de um desejo de refazer o percurso cronológico individual até um lugar onde o tempo ainda não existe, o impulso de regresso à infância em resposta ao apelo da terra materna que todo o ser humano secretamente chora manifesta-se na elegia com especial pungência, ao mesmo tempo que se cruza com a utopia elegíaca de retorno à unidade originária de que o indivíduo se vê excluído e onde se encontram incluídas, por contraste, essas entidades ignorantes da morte, os animais – para sempre ignorantes – e as crianças – numa ignorância com termo. Já vimos que esse regresso à unidade originária – que é também *terra mater* – só é possível na morte, o que explica que com a recta final da morte se intersecte a aspiração à infância perdida, também ela anseio pelo ser originário e igualmente *terra mater*, berço, útero materno, enfim porto de abrigo e país natal onde toda a angústia e sofrimento findam, diluídos como que num sonho eterno:

> E seja a hora de morrer regresso
> Só à infância sonhada.[71]

A terra natal, tal como a infância, é uma ideia indestrutível: aquela a que se agarra o proscrito, o exilado, o que se vê privado da sua liberdade (sobretudo a liberdade física, de movimento, castrada pelo desterro, de que é modelo o Ovídio das *Epistulae ex Ponto* e dos *Tristia*) e da sua dignidade (o soldado morto em batalha enviando à terra natal o último pensamento).

[71] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. II, p. 434 (poema "Oferenda" de *Canto de Véspera*, 1966).

Perante a noite imensa das grandes cidades com o seu labiríntico anonimato e as suas armadilhas de solidão, face ao temor da morte longe de casa, longe dos seus e sobretudo longe de si, o viajante do poema "Junto à água", de Manuel António Pina, procura refúgio na ideia indestrutível da infância com os seus campos felizes:

> Os homens temem as longas viagens,
> os ladrões da estrada, as hospedarias,
> e temem morrer em frios leitos
> e ter sepultura em terra estranha.
>
> Por isso os seus passos os levam
> de regresso a casa, às veredas da infância,
> ao velho portão em ruínas, à poeira
> das primeiras, únicas lágrimas.[72]

No entanto – reconhece-o agora o viajante, o exilado de si mesmo em "desolados quartos de hotel" – é definitiva a perda da infância e em vão esperou que esta lhe batesse à porta:

> E perdi-vos para sempre entre prédios altos,
> sonhos de beleza, e em ruas intermináveis,
> e no meio das multidões dos aeroportos.

Agora o viajante só quer "um sítio onde pousar a cabeça"[73]. A imagem da infância que se aproxima furtiva do quarto onde o adulto existe encerrado com a sua orfandade e a sua dolorosa consciência da morte atrás das portas da memória que o separam subtilmente mas em definitivo da criança que *existe*, mas que existe *morta*, dentro de si, é reincidente na poesia de Manuel António Pina e responsável por algumas das mais singulares e valiosas elegias da infância na poesia portuguesa. Caso de "As vozes", que aqui transcrevemos na íntegra:

> A infância vem
> pé ante pé
> sobe as escadas
> e bate à porta
>
> – Quem é?
> – É a mãe morta
> – São coisas passadas
> – Não é ninguém

[72] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 162.
[73] Idem, p. 163.

Tantas vozes fora de nós!
E se somos nós quem está lá fora
e bate à porta? E se nos fomos embora?
E se ficámos sós?[74]

Não nos dispensamos de citar a estrofe central de "Alguém atrás de ti", do livro *Nenhum sítio*:

Que coisa morreu
na minha infância
e está lá a ser eu?
A lâmpada do quarto? A criança?[75]

Toda a poesia de Manuel António Pina pode ser lida como uma longa e nunca concluída elegia do regresso a casa que é na verdade um não cessar de partir para a morte. Caminhar para a morte é caminhar para casa. Para a casa da infância. Sem êxtase.

A vertigem de infinito, o desejo de morte no seio acolhedor e materno da Natureza, vibra na mesma frequência da evocação da infância perdida, da terra natal, da *terra mater*, e denuncia o desejo de regresso a um tempo longínquo e irrecuperável – ao ser antecongenital figurado pelo berço, pelo útero cósmico e pela figura de uma Mãe mitificada, dadora de vida. Assim acontece nos versos finais da elegia *ante mortem* "Um dia", de António Osório, não sem que o sujeito poético rejeite o móbil da *libido moriendi* ou do *taedium vitae*, porque do que se trata é, ao inverso, de amor pelo milagre da vida em todas as suas manifestações: "porque amou tão pouco, ele desejoso/ de voltar ao fundo de sua mãe,/ não por afã da morte ou mórbido enfado/ mas para recomeçar como criança"[76]. E, em *O Lugar do amor*, sob o signo do "amor de si", a utopia expressa de anular os estragos do tempo reatando o fio geracional:

Sede de outra vida. Oxalá a morte
me sepulte no voo interminável da infância,
seja eu filho de mim mesmo,
um recém-nascido órfão e ressuscite meus pais.[77]

Na primeira parte do seu *Requiem* em resposta à perda a mãe – e num contexto compensatório e consolatório – Jorge Gomes Miranda figura o regresso do corpo

[74] Idem, p. 244.
[75] Idem, p. 115.
[76] OSÓRIO, António – *Barca do Mundo I*, op. cit., p. 192.
[77] OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima aurora*, op. cit., p. 131.

materno à terra natal e os preparativos rituais destinados a assegurar essa derradeira viagem, como um regresso à infância que tivera início no leito derradeiro, antes da morte: "Nos dias antes de morrer,/ sentada no paredão da cama,/ voltaste a escutar a harpa da infância"[78].

Embora nunca nomeada é sem dúvida a mãe o referente da segunda pessoa do singular na "Pequena elegia de Setembro" de Eugénio de Andrade. Servindo a função de quantificador do substantivo "elegia", o adjectivo preposto no título desvenda, parece-nos, a criança "pequena" à qual o sujeito regressa para se posicionar diante da mãe ainda viva. Algo que já acontecera na "Pequena elegia de Domingo" vinda a lume em *As mãos e os frutos*. Nessa prosopopeia "o domingo era uma coisa pequena" e "tão pequena/ que cabia inteirinha" nos olhos e nas mãos da mãe, cuja perda equivale ao remanescente da comparação entre o que era pequeno e próximo – o "domingo" de montes, rios, rosas e nuvens nas mãos presentes de outrora – e o que "hoje" se mede pelas mãos ausentes, o domingo adulto, distante e grande: "o domingo está apenas nos meus olhos/ e é grande"[79]. O próprio sujeito surge mascarado, na evocação da infância cujo centro gravítico foi a figura materna, de "pequena elegia". Repare-se desde logo que a perda expressa na "Pequena elegia de Setembro", tal como na "Pequena elegia chamada Domingo", não é recente, nem se reporta a um corpo velado, mas ao regresso da imagem da mãe perdida vinda dos reinos geminados da morte e da memória, pelo que não nos sentimos autorizados a classificar esta elegia de elegia fúnebre e preferimos, mesmo que com reservas, apelidá-la de elegia da infância. A mãe chega ao presente através do caminho do mês de Setembro que desemboca, subitamente, num sujeito aparentemente alheado da *meditatio mortis*: "Não sei como vieste,/ mas deve haver um caminho/ para regressar da morte"[80]. Porém, assim que regressa, a figura materna ocupa o centro de uma imagem cristalizada e ideal extraída incólume do passado e enxertada no presente do indicativo, diante do sujeito. Há aqui toda uma retórica elegíaca invertida: o vivo não convoca o morto, indo buscá-lo ao passado, mas é o morto que vem do passado ao encontro do vivo sob a forma de aparição não comunicativa. A mãe perdida não se encontra em terceiro ou em segundo plano, como objecto longínquo que cumpre descrever, nem num qualquer primeiro plano interventivo, mas ela é *todo* o plano, tudo envolvendo num halo de serenidade e doçura

[78] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 37.
[79] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 26.
[80] Idem, p. 92.

reparadora no seio do qual o sujeito desaparece qual mero detalhe no cenário que se limita a fornecer o ponto de vista, a providenciar o enfoque. O sujeito da enunciação, adulto, condenado ao presente, parece já não ter lugar num quadro tão harmonioso e perfeito – "Que música escutas tão atentamente/ que não dás por mim?" – e teme desfazê-lo com a intromissão da "espuma negra" e carnal do presente que o halo luminoso e benfazejo emanado pela aparição da mãe, de diáfano, não suportaria: "queria falar contigo,/ dizer-te apenas que estou aqui,/ mas tenho medo,/ medo que toda a música cesse"[81].

Anos antes do magistério da poesia anglo-saxónica ter vindo substituir as matrizes líricas francesa e espanhola que sempre haviam inspirado os poetas portugueses, e antes do modelo rilkiano ser destronado pelo modelo eliotiano, Arnaldo Saraiva epigrafou os célebres versos do *incipit* de *The waste land* – "April is the cruellest month, breeding/ lilacs out of the dead land" – no topo da primeira parte da sua elegia "Mater admirabilis", contida no volume *ae* (1967). Sem negar a "crueldade" de Abril, a sua mistura cortante de raízes baças (de memória, substrato da morte) e de chuva primaveril (de desejo, o fertilizante da vida), Arnaldo Saraiva começa por fazê-lo insistir atirando "ainda pedras de ternura/ ao corpo largo e livre da natura"[82]. A mãe admirável do título – a "Mãe admirável mansa mãe fecunda" – vem claramente associada à fertilidade e generosidade da Natureza, à "campina" e à "verdura", enriquecendo-se a enunciação em rimas emparelhadas como "ternura/natura" ou "fecunda/inunda", remetendo-nos para os mitos arcaicos (e agrícolas) centrados numa "Grande Mãe" ancestral, garante de um princípio cósmico de geração e renovação da vida vegetal e animal. Não obstante, a enunciação eufórica dos primeiros dez versos vai cedendo lugar ao desengano, introduzido pela conjunção adversativa "porém" no décimo primeiro verso. A consciência de que a mãe, ainda que admirável, não é imortal, e de que à semelhança de tudo o que vive "já de excessiva vai cessando", dita um movimento descendente composto de imagens de extinção ou declínio que recorre ao mesmo campo semântico agrícola que havia alimentado a celebração inicial, mas mudada a euforia em disforia: "o fugidio rio estanca a seiva/ já das aéreas grutas sai e ceifa/ a brisa vespertina o vento vário/ já mira a fisga o pássaro operário"[83]. O "súbito silêncio" que o telefone imiscui no décimo nono verso sabemo-lo portador da temida

[81] Ibidem.
[82] SARAIVA, Arnaldo – *ae: poemas (1959-1966)*. Lisboa, [s. n.], 1967, p. 23.
[83] Idem, p. 24.

(ainda que, porque certa, esperada) notícia onde se misturam “pó”, “saudade”, “fúria”, “prece”, “amor”, “temor” e, por fim, “morte”: “eis a enxada/ eis o magro coveiro eis a cavada/ terra rendida aos pés do cavador”. Uma mãe é também fruto de um ventre humano e filha da Natureza, acabando por isso sacrificada à “madre terra mãe” que reclama tudo aquilo que oferece. A enxada que sulca a terra preparando-a para acolher as sementes, promessas de ressurgimento sazonal, é a mesma ferramenta que prepara a terra para acolher o corpo sem vida, aquele que, finda a sua “sazão” terrena, jamais ressurgirá. É aqui que entram em cena as figuras arcaicas – e catárticas – das carpideiras, coro trágico que vem “dizer” pelo choro o que não pode ser dito de outra forma: a dor do filho que achará, em vez da fonte materna, “uma campa em seu lugar”, encerrando-se para sempre o ventre que deu à luz na escuridão da sepultura, e confrontando-se, na imagem final, a eternidade da Natureza e a brevidade do homem:

> Chorai irmãs da morte chorai dizei senhor
> Um filho de mulher não pode olhar
> Uma fonte e uma campa em seu lugar
> A pura terra dura
> Não pode ser o ventre e a sepultura
> – Não pode o homem ver
> crescer as folhas
> e morrer.[84]

O apelo da *terra mater* nem sempre é dissociável, na elegia, do apelo da casa física, real, concreta, convergindo a terra materna (ou maternal) com a casa paterna. Regresso pela memória, pela evocação e rememoração da geografia e topografia dessa *aetas aurea* – prolongada na euforia da juventude – ou regresso no espaço através da deslocação do sujeito aos lugares físicos onde passou (e perdeu) a infância. Porém, terra natal e casa paterna caracterizar-se-ão pela ausência dos entes queridos e pelos estragos operados pela passagem do tempo e pela mudança, pelo que a viagem de regresso resulta numa peregrinação invariavelmente dolorosa. Nada é do que outrora foi, salvo a natureza, pois continuarão a crescer e a dar abrigo e sombra, pujantes de vida, as árvores da infância, e serão os *mesmos* pássaros cantores nos seus ramos, e os *mesmos* peixes e rãs nos tanques, poços e rios. No soneto que inaugura com o verso “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”, Camilo Pessanha convoca a voz da mãe, retornada da cova, para exprimir na primeira pessoa do singular a dor sentida perante as ruínas da

[84] Ibidem.

casa materna, agora desabitada – rasgados e poluídos os lençóis de linho onde a mãe esperou morrer, arrancados os girassóis ao seu jardim exíguo, quebrada a mesa de cear, "tosca tábua de pinho", espalhada a lenha e entornado o vinho – o que confere à visitação um *pathos* fora do comum[85]. Ao interceptar com a voz do filho, nos dois tercetos finais, a voz fantasmática da mãe, o sujeito enunciador chama de volta a si o *pathos* que havia transferido na primeira parte do soneto. É já com a voz do filho que insta ao repouso definitivo da mãe na sepultura, permitindo em simultâneo o repouso da memória afectiva filial: "Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais./ Alma da minha mãe… Não andes mais à neve,/ De noite a mendigar às portas dos casais"[86]. A única reunião permitida é, pois, não com a terra *mater* mas com a terra *morte*.

Diz-nos Heidegger que a meditação é entrar no sentido (o que não quer dizer apenas tomar consciência de alguma coisa – da morte – mas *entrar no* sentido da morte), é uma viagem "rumo àquilo que merece que o interroguemos", viagem essa que não é uma aventura, mas, "tomando a direcção de um caminho que uma coisa, ela mesma, já seguiu" (ela mesma, o sujeito) permite "um regresso ao país natal", quer dizer, ao ser originário, à identidade primeva: um regresso a si[87]. O sujeito elegíaco, vislumbrando o regresso ao seu país natal, toma de novo a direcção de um caminho que ele mesmo desde a infância já percorreu até ao eu presente que, sendo *ainda* ele, já não é ele, mas que encontrado no caminho onde ficou extraído da temporalidade, merece ser interrogado. É o que procura fazer Fernando Pessoa num poema datado de Setembro de 1933, pouco mais de dois anos antes da sua morte:

> A criança que fui chora na estrada.
> Deixei-a ali quando vim ser quem sou;
> Mas hoje, vendo que o que sou é nada,
> Quero ir buscar quem fui onde ficou.[88]

O regresso ao país natal, no entanto, não se revela viagem fácil uma vez que diante da criança que foi e que agora contempla perdida o sujeito não sabe como ir buscá-la, já não sabe de onde veio nem onde está, e "de o não saber", continua Pessoa, a sua "alma está parada"; consciente da sua perda, procura explicá-la: "quem errou/ a vida tem a

[85] PESSANHA, Camilo – Op. cit., p. 24.
[86] Idem, p. 25.
[87] HEIDEGGER, Martin – Op. cit., p. 77.
[88] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 169.

regressão errada”[89]. Ainda assim, Pessoa está ciente das virtudes da *contemplatio*, do seu poder de, ao olhar de novo as coisas vividas, ao focá-las intensamente, revivê-las:

> Se ao menos atingir neste lugar
> Um alto monte, de onde possa enfim
> O que esqueci, olhando-o, relembrar,
>
> Na ausência, ao menos, saberei de mim,
> E, ao ver-me tal qual fui ao longe, achar
> Em mim um pouco de quando era assim.[90]

Contemplando aquilo que se esqueceu ou se perdeu, especulando-o, isto é reflectindo-o, espelhando-o (oferecendo-se com *speculum*) no “alto monte” panorâmico herdado do romantismo, refaz-se o caminho de volta a casa – de volta a si mesmo, de volta à identidade indecisa e dividida, recentrando-a. Longe de si mesmo, longe do ser, o homem vive na mentira e na ilusão, a sua consciência é um “traje”: “Que é feito dessa minha inconsciência/ que a consciência, como um traje, veste?”[91]. Dilema recolocado na hipótese “ser consciente é talvez um esquecimento”[92]. Um esquecimento do verdadeiro ser de que a Natureza inerte é a fiel depositária e que mantém fora do alcance da cognição humana, na senda de um Pascoaes: “Quem me diz que o rochedo bruto e quedo/ Não é o verdadeiro consciente?”; e a resposta remete para nova pergunta acerca do insondável mistério da existência: “só a morte o diz – mas quem me diz o que diz?”[93].

Sendo a perda da infância uma perda da identidade ela revela-se fonte de angústia ontológica do sujeito, desencadeando a meditação e a torrente interrogativa próprias da elegia:

> Porque esqueci quem fui quando criança?
> Porque deslembro quem então era eu?
> Porque não há nenhuma semelhança
> Entre quem sou e fui?
> A criança que fui vive ou morreu?
> Sou outro? Veio um outro em mim viver?[94]

---

[89] Idem, p. 170.
[90] Ibidem.
[91] Idem, p. 449.
[92] Idem, p. 451.
[93] Idem, p. 452.
[94] Idem, p. 452.

O regresso a casa revela-se reencontro do indivíduo com a sua identidade e traduz, por isso, um reconhecimento, uma *anagnorisis*. Por outro lado, esse reencontro marca uma identificação comunitária, insere o indivíduo no seu lugar no *logos*, dá-lhe um sentimento (ainda que débil) de pertença a que não é estranho outro reconhecimento: o da igualdade de todos os seres humanos perante a morte, a qual abole todas as diferenças.

O sentimento de perda da infância e da sua alegre inconsciência da morte agudiza-se no encontro com a velhice e na proximidade da meta final. Não será decerto coincidência que a abundância de elegias que exprimem a perda da infância seja directamente proporcional à idade biológica do poeta, e que tais elegias se avolumem e concentrem, quase sempre, em obras poéticas tardias. O desengano, mortal para a inocência, caminha de par com a experiência e a experiência caminha de par com a idade. Consciente de que se vai aproximando cada vez mais da sua meta final, o homem volta-se para trás – como se ele fosse não o "anjo da História" benjaminiano, mas o anjo da sua pequena história recuando de costas voltadas para o futuro e contemplando o acumular das ruínas do seu passado – e olha o mais longe possível, procurando vislumbrar a sua génese, as suas raízes, o seu berço, a infância. É quando está mais próximo da morte que ele contempla as suas origens com maior intensidade.

A perda da infância é sentida como uma primeira morte. O sujeito morre na infância para dela emergir outro: um outro sombrio, isolado e mortal, um ser inautêntico, atirado para fora da autenticidade e da verdade da criança – expulso da casa do ser puro e inicial – para sempre sepultada dentro de si. Como poderia saber o sujeito – pergunta-se em "Um casaquinho preto" de Manuel António Pina – que o nome da mãe o chamava do fundo do tempo e do fundo da morte mas ele já lá não estava, "porque tinha crescido/ e porque tudo crescera comigo", e era agora a criança morta dentro de si (e a mãe morta dentro de si), uma recordação de si mesmo de que ele já mal se lembrava?[95]. Com a criança desaparecida, por palavras de Georges Bataille, o adulto "emerge de súbito na solidão e no nada"[96].

Por contraste com o adulto infeliz a criança surge na elegia enquanto ser sem mácula, sem mal, sem corrupção – um ser milagroso e imortal porque inconsciente da morte, o habitante perfeito da Abertura, do puro espaço. A criança, lemos no *Hipérion*,

---

[95] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 221.
[96] BATAILLE, George – *A literatura e o mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa, Ulisseia, [D. L. 1968], p. 41.

"é um ser divino enquanto não emerge na cor de camaleão do homem adulto", ela ainda não sofre o jugo do *principium individuationis*, não está sujeita à servidão do ego, "é imortal, pois nada sabe da morte" (e por isso se "morre" ao sair da infância)[97]. Uma vez que se encontra em ligação directa com a verdade e a primitiva inocência da Natureza, é-lhe estranho o carácter ilusório e enganoso do mundo. Não há porque se desenganar, e não sabe ainda, como Bernardim, quão "caro custa um desengano". Esse saber só virá com a experiência, no término da metamorfose que ditará a morte da criança. No sexto movimento da "Elegia múltipla" de Herberto Helder as crianças são donas de um "olhar infinito de quem não possui alma"[98], e em Ruy Belo "a sabedoria da criança é não saber que morre"[99]. As crianças, escreve Eduardo Lourenço em *A Europa e a morte*, "vêem o homem morto mas não vêem a Morte. Sua infância termina, independentemente de toda a cronologia, quando a vêem"[100]. Na "Elegia múltipla" elas não terminam, mas partem, "Partem depois, sangrentas,/ inomináveis. Partem de noite/ noite – extremas e únicas./ – E nada mais somos do que o Poema onde as crianças/ se distanciam loucamente. Loucamente"[101]. Partem para fora do tempo e do espaço, para a Abertura, depois de o sujeito ter aprendido com elas o "mistério da carne" que é a consciência do corpo sexuado. Levam com elas o invólucro assexuado, o não-corpo ao qual o sujeito jamais retornará após dele ter emergido em todo o esplendor e horror da carne pronta ao sacrifício. Distanciam-se "loucamente" numa retroversão cronológica, permanecendo vivas no passado mas cada vez mais inacessíveis e desconhecidas, ao passo que os indivíduos que delas sobrevivem se encaminham rapidamente para o fim, não tendo outra alternativa senão conformarem-se à evidência do *cotidie morimur* e iniciar a longa despedida desfiando um interminável rosário de perguntas sem resposta:

EVIDÊNCIA

Poderão dizer que minto,
mas no dia em que a gente sabe
que peso era este
a pesar nos braços,
e se acorda da infância
que neles dormia,
nesse dia,

[97] HÖLDERLIN – *Hipérion*, op. cit., p. 25.
[98] HELDER, Herberto – Op. cit., p. 70.
[99] BELO, Ruy – Op. cit., p. 209.
[100] LOURENÇO, Eduardo – *Ocasionais I*, op. cit., p. 28.
[101] HELDER, Herberto – Op. cit., p. 71.

começa-se a morrer
mais depressa
e a assistir à morte
em cada instante recomeçada.
A infância foge dos braços
mas o peso continua:
é a vida que pergunta
quando acaba.[102]

O sujeito de "Farewell happy fields", de Manuel António Pina, carrega qual urna ambulante o cadáver da própria infância, caminha lado a lado com a criança que foi outrora. Se é que não é o adulto que repousa, sepultado, na criança – à sombra da melhor parte de si, da parte mais viva e perfeita, "[…]num tempo sem sentido,/ quando eu ainda não tinha morrido"[103]. Porque a criança precisou de morrer no adulto para este se descobrir fora da criança olhando, morto, na direcção daquela: tomando o caminho da criança que o percorre, da criança que ele *se* percorreu, e que merece ser interrogada. A infância enquanto não-tempo paradisíaco sobrevive na temporalidade do adulto enquanto consciência da perda desse paraíso. Não resta senão o desengano e a despedida:

(Adeus palavras, sonhos de beleza,
montanhas desoladas da infância
donde tudo se via: a alegria
e a cegueira do que não se via;)[104]

Pois, lê-se na "Elegia da infância" de Carlos Queiroz, "morta a infância, o que restou/ não tem beleza nem condão"[105].

[102] NAMORA, Fernando – Op. cit., p. 109.
[103] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, p. 172 ("Farewell happy fields – IV").
[104] Ibidem.
[105] QUEIROZ, Carlos – *Desaparecido: e outros poemas*. 3.ª ed. Lisboa, Edições Ática, 1957, p. 94.

Capítulo IV

A perda da identidade e a morte do eu. A vida é sonho. A elegia saudosista como "drama feito nuvem". A elegia entre o céu e a terra. A elegia *ante mortem* e a elegia *post mortem*.

1. O eu como objecto de luto.

Acordo, morto e só, no quarto
e faz frio como num parto.

MANUEL ANTÓNIO PINA

Cativo do tempo que passa na sua veloz correria e que o próprio ser humano fabrica – pois só a partir do seu ser o tempo se pode reconstituir e só a partir dele a duração flui – o indivíduo experimenta a perda da própria identidade, um desenraizamento ontológico que origina desnorte e desconcerto, que desvitaliza a existência a ponto de o indivíduo se apresentar, em algumas elegias, como um ser *já* morto. Exilado na duração que cria – uma vez que é ele próprio que insere a sua percepção cronológica no interior da experiência que tem das coisas em geral, e logo "é nele que as coisas encontram o seu começo"[1] – o ser humano sente a angústia de se ver arrancado de si mesmo e sem descanso devolvido, pela meditação, a essa distância abismal que ponte alguma logra vencer. Assim sucede que, por palavras de Eduardo Lourenço, "toda a vida é fragmentária, a personalidade una é uma ilusão, não podemos aprender em nós uma constante que nos identifique. O sentimento heraclitiano da transitoriedade das coisas conduz à negação do eu. Viver no tempo é depararmos com o vazio dentro de nós próprios: 'Quem me dirá quem sou?'"[2], pergunta Pessoa. E Pessoa responde: "eu próprio sou aquilo que perdi" ("Passos da Cruz – VI"). Perdido de si ou

[1] Cf. FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas*, op. cit., pp. 432-433.
[2] LOURENÇO, Eduardo – *Fernando Pessoa revisitado*, op. cit., p. 96.

em si, o sujeito poético elege-se a si próprio enquanto objecto da meditação da morte, da *investigatio*: ele mesmo é o objecto do seu luto. Mas o eu que se perde dentro de si, ao perder-se, perde-se noutro ser que não ele: no outro (ou nos outros) que há dentro de si. À morte dentro de si mesmo segue-se um renascimento noutro modo de ser que é o outro. Poder-se-ia pensar que, ao ver-se o indivíduo mudado em dualidade, auferindo da companhia de outro, ele teria por fim vencido a sua solidão ontológica, mas, na verdade, ele passa agora a vacilar à beira do abismo que o separa desse outro, e, tomado de vertigens no interior de si mesmo, nos seus abismos povoados de espelhos, encontra-se emaranhado num perpétuo e insanável jogo especulativo de desencontros, perdas, fracturas e distâncias não mesuráveis entre o eu e o outro: num labirinto, sendo certo que na poesia portuguesa nenhum sujeito experimentou, como Pessoa – e apesar de Sá-Carneiro – a queda e a perda no labirinto do eu.

Na evocação de Pessoa feita por Sophia de Mello Breyner em *O nome das coisas* exprime-se quanto ao poeta da *Mensagem*, esse que procedeu "ao levantamento do desterro", um desejo: "Pudesse o instante da festa romper o teu luto/Ó viúvo de ti mesmo"[3]. Eduardo Lourenço já detectara no ciclo de poemas de Ricardo Reis datados de 1923 uma "tonalidade de *requiem* por si mesmo"[4], e de Pessoa disse ser "o poeta da morte do eu"[5]. Ora uma morte equivale a uma perda, pede que se cumpra um luto e verte-se na elegia onde a *meditatio mortis* espera, qual jazigo, pelo *rigor mortis* do eu: "Se penso mais que um momento/ na vida que eis a passar/ sou para o meu pensamento/ um cadáver a esperar"[6].

Incapaz de se deter sobre a sua individualidade dividida, dispersa, fugidia, de lhe fixar um alvo estável onde possa apontar as armas da razão e do *logos*, o indivíduo deixa de habitar a realidade, que se lhe apresenta estranha e estrangeira, inspiradora de descrença e desconfiança, e ingressa no domínio de uma irrealidade flutuante, lactescente, impercebível:

> Durmo. Regresso ou espero?
> Não sei. Um sonho flui
> Entre o que sou e o que quero
> Entre o que sonho e o que fui.[7]

---

[3] ANDRESEN, Sophia – *O nome das coisas*. Lisboa, Caminho, imp. 2004, p. 11.
[4] LOURENÇO, Eduardo – *Fernando Pessoa revisitado*, op. cit., p. 54.
[5] LOURENÇO, Eduardo – *Portugal como destino; seguido de: Mitologia da saudade*. 2.ª ed. Lisboa, Gradiva, 1999, p. 153.
[6] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 50.
[7] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*, op. cit., p. 273.

Ou noutro poema:

> Tudo conheço porque sonhei tudo. Sonhei
> Ou fui? Que importa ao que sou agora?[8]

Ao duvidar de si mesmo o eu perde a evidência do *cogito ergo sum* na qual depositara a sua confiança, e, por via da especulação, torna-se num eu especulado – um eu que só existe no *speculum* do discurso – um reflexo de si mesmo. Ora um reflexo não passa de uma réplica, de uma duplicação, de um simulacro, isto é, de um outro. Nasce assim a mais radical elegia da perda de si mesmo: aquela em que o eu se representa como uma quimera, um sonho. Incoincidentes, indistinguíveis, ambos – o eu e o outro – se assombram, ambos se invadem mutuamente sem que se saiba quem é o invasor e quem é o invadido: "Um intruso grita/ dentro de mim, oiço-o no coração// como um irmão medonho/ sonhando a minha vida/ por outro vivida/ em mim, também um sonho"[9]. A percepção de que nada é estável, de que nada permanece, de que nada se fixa – nem mesmo, ou sobretudo, a identidade – encaminha o sujeito elegíaco para a ideia de que a vida não passa de uma ilusão efémera, de um sonho que se desfaz em pó ao ser tocado pela morte. Se é que a morte não é ela mesma um sonho do qual estamos, vivos, acordados – e estremunhados. Pois no limite, se a vida é ilusão, se a vida é sonho – " e o sonho uma outra dolorosa vida"[10] – a própria morte é um sonho, como Hamlet intuíra – "to die, to sleep –/ To sleep – perchance to dream" (III.1) e Pessoa interrogou:

> Mas se tudo é um sonho, não será a morte
> Um sonho também?[11]

Esse eu sonhado, irreal, incapaz de distinguir o que nele é aparência do que nele é verdade, transita de engano em engano e torna impossível, por isso, qualquer desengano. "Deste modo", lemos em Jacinto do Prado Coelho, "nem sabemos qual das vidas que levamos, se a pensada se a vivida, é a nossa vida autêntica"[12]. A elegia volve-se assim elegia incumprida, inacabada, exprimindo a perda e o luto mas impotente para eleger em concreto o objecto da sua perda e do seu luto: se a vida "vivida", se a vida "pensada" (ou sonhada).

---

[8] Idem, p. 295.
[9] Idem, p. 109.
[10] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*, op. cit., p. 130.
[11] Idem, p. 97.
[12] LOURENÇO, Eduardo – *Fernando Pessoa revisitado*, op. cit., p. 100.

Na poesia portuguesa a gravidade pessoana da perda de si mesmo só tem paralelo em alguns poemas de Manuel António Pina: "Não estou aqui, sonho/(eu, também um sonho)/ fora de mim comigo"[13], "também eu sou outro/ transportando um morto"[14]. No autor de *Farewell happy fields* esse outro é antes de mais, como estudamos em capítulo anterior, a criança que ficou no passado. É nesse outro da infância perdida que, desconhecendo-se, se divide e muda o eu presente, um eu não raro já morto, ainda mais morto que a criança irrecuperável que jaz, perfeita, sepultada no passado. Mas a sepultura do passado localiza-se no eu presente, assombrado em permanência pela aparição da criança que se ergue da sepultura do eu. Aquele que viveu a infância morreu: no seu lugar – no seu lugar presente – existe agora um *outro*, um desconhecido. Ou um sonho. Um sonho de si mesmo:

> Em ti, noite,
> reclino a cabeça.
> O que eu fui sonha,
> e eu sou o sonho:
>
> alguma coisa que pertence
> a um desconhecido que morreu
> que outro desconhecido (é este o meu rosto?)
> fora da infância infinitamente pense.[15]

Aquilo que vai recuando à retaguarda do presente para um passado cada vez mais longínquo, aquilo que está para trás, é domínio da pura perda, é pasto da morte, a morte o tem – *quicquid aetatis retro est, mors tenet*[16]. De inacessível e irrecuperável o passado é como se não tivesse existido, como se não tivesse sido vivido mas sonhado: "que fica disto tudo que talvez nem fui/ mais que ilusão […]", lê-se na "Meditação anciã" de Ruy Belo[17].

---

[13] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 113.
[14] Idem, p. 117.
[15] Idem, p. 106.
[16] SÉNEQUE – *Lettres a Lucilius*, op. cit., p. 29 (I,2).
[17] BELO, Ruy – Op. cit., p. 531.

2. A elegia saudosista pascoaliana, "drama feito nuvem". A elegia entre o céu e a terra.

Assim a minha vida transitando
Vai, à tona da terra… E fico a ouvir
Silêncios de outro mundo e o ressurgir
De mortos que me foram sepultando.

TEIXEIRA DE PASCOAES

Em certas horas tristes, quando o vento
soluça nos pinhais uma elegia

ANRIQUE PAÇO D'ARCOS

Em resposta por carta a um inquérito do jornalista Boavida Portugal, em 1912, Teixeira de Pascoaes procurou delinear em escassas linhas uma teoria da elegia que, convocando o sentimento da saudade e em antagonismo (hoje sem dúvida controverso) com o que seria o "ser" espanhol, canalizasse aquilo em que no seu entender consistia a especificidade do lirismo português:

> A Espanha é a terra natal do Drama. Portugal a terra natal da Elegia, esse drama feito nuvem. A elegia é divina e voa para as estrelas; o drama é humano e desce dos abismos sepulcrais. A elegia é o próprio olhar da saudade, isto é, do nosso espírito que se lembra do céu de onde veio, e por isso, deseja regressar à pátria natal. A elegia é a forma divina do Lirismo Português, é a nossa alma religiosa envolta em luar de morte e crepúsculos de ante-manhãs de vida…
>
> O drama é o olhar dos homens, afogado em lágrimas, enevoado de torvos desesperos; é a vida animal contrariada pela própria dolorosa contingência.
>
> A terra de Portugal é elegíaca e divina e, portanto, eternamente hostil à terra espanhola.[18]

Com Pascoaes a elegia portuguesa foi assim concebida como "drama feito nuvem", elegia de um sujeito anémico porque enfraquecido e drenado da sua vitalidade pela distância que o separa do divino. Todo o seu ser se vê tomado de uma avassaladora saudade do céu, que é a verdadeira pátria natal. Desequilibra-se, vê a terra firme escapar-se debaixo dos seus pés, escorrega no desnível do próprio ser, sente o apelo do voo ascensional mas ao mesmo tempo é um Ícaro sem forças para lograr o voo. Este eu

[18] In PORTUGAL, Boavida – *Inquérito literário*. Lisboa, Livraria Clássica, 1915, p. 32.

tremido, dissonante, sem substância, feito só de sonho e de saudade, mergulha num desconcerto e num desacordo existencial que o faz, à semelhança de Pessoa, duvidar da própria realidade – "sou ilusória imagem, padecendo/ a trágica mentira que a formou"[19]. A perda sentida é uma perda de consistência e densidade ontológicas, e o sujeito poético, como que escapando às malhas da gravidade, vê-se levitando ou pairando acima do solo mundano. O seu ser esfuma-se, faz-se nuvem. A elegia assim entendida é a elegia de um eu insubstancial. Mas ao contrário de Pessoa, que hesita e oscila entre o eu e o outro, órfão de si e órfão do outro, Pascoaes decide adoptar o outro, que é para si o ser verdadeiro, aquele onde a alma habita e que não só sofre a saudade da pátria divina como é aquele de quem o divino sente saudade, puxando-o para si. Para tal sujeito "exilado do céu e do mundo, a realidade evapora-se e dá-lhe a ilusão do sonho; o sonho cristaliza e é uma ilusão da realidade"[20]. Sonho e realidade estão virados um para o outro e espelham-se mutuamente: o espelho do sonho devolve o reflexo da realidade, o espelho da realidade devolve o reflexo do sonho, em infinitas desmultiplicações. Entre a vida "vivida" e a vida "sonhada" o sujeito da elegia saudosista não elege nenhuma como objecto da sua perda e do seu luto porque para ele ambas são ilusões. O único objecto da perda e do luto é a pátria natal dos céus. Se o eu se estranha a si mesmo e se vê empurrado para fora de si não é para se desdobrar num outro que lhe sirva de espelho, mas de trampolim: o eu quer sair de si para ir ao encontro do "do céu donde veio". O regresso à pátria celeste é portanto, na boa tradição elegíaca, um regresso ao berço, à infância original, e só permitido pela morte: "O que é a morte? É o anjo da infância original apoderando-se de nós, por toda a Eternidade", escreve Pascoaes na versão em prosa de *O pobre tolo* (cuja versão em verso leva o subtítulo de "elegia satírica")[21]; "a morte é uma saudade eterna desta vida", lê-se noutro passo. O único ser verdadeiro é o Ser divino. No resto "tudo é realidade e tudo é sonho, no mesmo instante. Confundem-se, como a alma e o corpo, a vida e a morte"[22]. Nós, vivos, não somos reais, mas *estamos a ser* sonhados por Deus – nem mortos somos, mas somente espectros dos mortos: "somos espectros. Nascer é morrer. Quem falece lá em cima é sepultado cá em

[19] PASCOAES, Teixeira – *Elegias*, op. cit., p.265 ("Elegia da solidão").
[20]PASCOAES, Teixeira de – *O pobre tolo: prosa e poesia*. Apresentação de José Tolentino Mendonça. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 119.
[21] Idem, p. 55.
[22] Idem, p. 69.

baixo”[23]. Na “Elegia da solidão”: “Entre turbas de espectros, não sou mais/ do que um espectro vivo!”[24].

Pascoaes não só concebe a elegia como algo que se opõe ao drama mas como uma evolução qualitativa do drama: o “drama feito nuvem” ou o drama que se fez elegia. Onde o drama era fogo a elegia é fumo, onde aquele era máscara esta é esboço, onde aquele era expressivo esta é impressiva. O sentimento elegíaco assim conceptualizado pode caracterizar-se como “um alheamento, um esquecimento, um indefinido” dentro e fora do indivíduo “que lhe causa a estranha sensação de se transformar em nevoeiro”[25]. Através da contemplação da paisagem o sujeito elegíaco não só comunica com “as primitivas formas da Natureza” como transita e deambula entre o sonho e a realidade, entre a vida e a morte, de preferência às horas do crepúsculo e à noite, quando as fronteiras – ilusórias – mais se confundem. O credo poético assim estabelecido por Pascoaes repercutiu-se, à margem do modernismo de *Orpheu*, numa série de poetas e de elegias das primeiras décadas do século passado. Entre eles Anrique Paços d’Arcos que no livro *Mors-Amor* nos dá a conhecer que o seu estro elegíaco se exercita “em certas horas tristes, quando o vento/ soluça nos pinhais uma elegia”[26] (versos que enunciam todo um programa), sendo porém em livro anterior, *Divina tristeza*, de 1925, que encontramos o seu mais significativo conjunto de elegias de temática saudosista: a “Elegia do fogo”, a “Elegia do silêncio”, a já citada “Elegia do regresso”, a “Elegia da dor” – onde se lê que “dissemos uma vez o adeus do nascimento;/ e só não sofre quem já mais partiu”[27] – dando a entender que a existência humana é uma contínua despedida da pátria celeste que só cessará no instante do reencontro com o criador, como se percebe no “tudo na vida é despedida” da “Elegia do adeus”[28]; a “Elegia remota”, com o sujeito espectralizado pela saudade do céu – “é doido espectro que no mundo erra/ o meu corpo moldado em névoas de saudade;/ e vem de ignota noite e de longínqua idade”[29]; ou a “Elegia da noite”, noite de tumultuosa evanescência que na sua indefinição “lembra assim, tão negra e misteriosa,/ a minha alma errando no Infinito…”[30].

---

[23] Idem, p. 96.
[24] PASCOAES, Teixeira – *Elegias*, op. cit., p. 264.
[25] PASCOAES, Teixeira – *O pobre tolo*, op. cit., p. 138.
[26] PAÇO D’ARCOS, Anrique – *Poesias completas*, op. cit., p. 192.
[27] Idem, p. 105.
[28] Idem, p. 112.
[29] Idem, p. 106
[30] Idem, p. 110.

Mesmo no círculo de *Orpheu* iremos encontrar um sujeito elegíaco evanescente e onírico. Alfredo Guisado publica em 1917 a sua *Elegia da solidão*, vertida num conjunto de sonetos que não só amplificam a desmaterialização do sujeito como fazem dele o pólo magnético de um simbolismo medievalista e de um quietismo pré-rafaelita caminhando a passos largos para o surrealismo. A elegia assume em Guisado um carácter enumerativo e caótico, de inventário de sensações ou impressões fugidias, como quem liquidasse a provisão onírica de um grande salão decadente e despovoado procurando estabelecer correspondências esquivas e inesperadas entre lugares e objectos (torres, tapetes, arcas, bordados, guizos, frisos) que ladeiam ou enquadram, encerram ou ecoam o silêncio do título, mas também o tédio, a ânsia, a distância, a sombra, o choro. Pela contemplação, o tempo interior do sujeito, "Pierrot sempre de luto", flui da paisagem revelada como porta de acesso a recordações – a perdas – fundadoras de uma identidade arcaica, ele próprio a "chave dum sacrário velho/ que ninguém jamais abriu,/ a moldura de um espelho/ onde outrora o mar se viu"[31].

Talvez devêssemos incluir neste rol de elegias do insubstante a "Elegia" do mais moderno dos "presencistas", Adolfo Casais Monteiro. Essa elegia, publicada no volume *Noite aberta aos quatros ventos*, inicia-se e fecha-se com o mesmo exclamativo desejo ascensional: "Ó vida! Se eu pudesse desejar tão-só sonhar-te!". Singular elegia que não diz do mundo como sonho mas cujo sujeito, alimentando sem dúvida apetite à evasão, lamenta que a vida não seja apenas sonho e que o mundo constantemente o chame de volta à terra:

> Ó vida! Se eu pudesse desejar tão-só sonhar-te!
> Se não houvesse o mundo em mim, que chama e chama!
> Se eu fosse livre para viver nos sonhos,
> e te recriar, presença só mental, dentro de mim….[32]

Podendo aqui discernir-se a ânsia escapista do sentimento elegíaco doutrinado por Pascoaes, a verdade é que esta elegia vai no sentido contrário e afirma o real contra o sonho. De tal sorte que o sujeito, reagindo a impulsos contraditórios, "não queria", mesmo se pudesse, viver uma vida só sonhada pois isso representaria uma imperdoável traição – não só ontológica mas, entenda-se, ética – à vida "vivida": "Ai, que o não

---

[31] GUISADO, Alfredo – *Tempo de Orfeu*. Ed. de António Apolinário Lourenço. Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 79.
[32] MONTEIRO, Adolfo Casais – *Poesias completas*. Introd. de João Rui de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993, p. 177.

queria, se pudesse!/ Que não queria, a poder sonhar-te,/ o crime de te mentir, cobrindo-te de véus!". O compromisso para com a vida presente em cada ser e em cada coisa reclama uma adesão ao verdadeiro, a um mundo liberto de máscaras e aparências, proíbe o sonho e a fuga, torna repulsiva a cedência ao alheamento perante as "cruzes e forcas desfraldadas/ ao clamor da guerra dos vendilhões do templo". Assim, apesar do apelo da errância e da "criança perdida de noite nos caminhos", apesar da atracção pelo "drama feito nuvem", pelo "surdo ecoar das árvores ao vento" e da "noite a gelar sem luar nos descampados", o sujeito segue alheio a outro rumo que não o da vida real:

> Fosse o mundo outro mundo, e os meus sonhos
> talvez tivessem asas desmedidas
> de correr sempre e só além das nuvens…
> Mas eu amo-te, vida real dos maus caminhos,
> amo-te só, palpável e presente, em cada um
> dos seres e das coisas daqui mesmo:
> não sei trair em mim a tua face.
> Não sei mentir à força que me ordena
> viver em ti mesma a única vida.[33]

A perda lamentada nesta elegia é a perda de um ideal utópico. Não é admissível, do ponto de vista ético e humano, a fuga ao compromisso do mundo real sob pena de traí-lo, nem tampouco procurar refúgio na figuração mental de um mundo melhor, livre dos males que o assolam. O sujeito não consegue ser surdo ao chamamento do mundo do qual se sente incumbido. Na impossibilidade de viver uma vida sonhada consiste o profundo desengano desta elegia de Adolfo Casais Monteiro.

Do indivíduo que se desfaz em nevoeiro passamos, na importante "Elegia da Ereira" de Carlos de Oliveira, ao próprio destino da humanidade. Destino trágico, feito nevoeiro. Estamos ainda no domínio do sonho, do aéreo, do imponderável, do espectral. Mas não é do indivíduo que se ocupa esta *meditatio mortis*. Está em jogo o destino colectivo e o desengano quanto à derradeira e sombria meta universal, a consciência da insignificância da vida humana. Aqui o nevoeiro é o da própria espécie. De tão frágeis e mortais é como se fôssemos seres sem peso ou densidade, como se fôssemos os "astros na torrente/ da nebulosa humana resolúvel" do verso final de "Ave solar". Em réplica à pergunta da epígrafe de Afonso Duarte – "São as aves demais para chorar?" –, lê-se que "são as aves/ o que menos choramos" pois antes das aves temos os homens, as gerações que se extinguem e desaparecem da face da terra:

[33] Ibidem.

Lágrimas desprendidas
de um olhar terrestre
que a loucura escurece,
lá vamos nós,
lá somos, mestre,
aquelas sombras flutuando no luar.[34]

Aqueles que morrem são aqueles que se evaporam sem deixar mais rasto que o da dor sugerida no "olhar terrestre", o olhar que fica, aquele que pode verter as lágrimas e contemplar o triste destino do homem à luz de um luar que não é o luar divino e sublimado da elegia saudosista mas "é apenas o fulgor/ da cal a evaporar-se/ com os ossos humanos"[35]. Se os mortos se desprendem da terra não é porque sejam chamados à pátria do céu, mas porque se desprendem da vida e da memória dos vivos indo aumentar as legiões inumeráveis que marcham na cauda do anjo da morte. Universalmente magoada pelos que dela vão partindo, é a terra – a vida – e não o céu que nos reclama ainda e sempre:

E no entanto a terra,
esse magoado coração do espaço
chama ainda por nós.[36]

Na "Elegia. Intuição de sombra", de Nuno Júdice, não se medita sobre o destino dos mortos nem sobre o que com eles se evapora dos vivos, mas sobre os vivos que, vencidos da vida, se perguntam "porquê viver, se os passos que damos/ não nos fazem avançar?", falando depois para o chão na certeza de que ninguém lhes responderá. Os sonhos e ambições incumpridos, a derrota das expectativas de uma vida que se furtasse aos muros que os cercam, a "esperança de/ uma outra vida", fazem deles seres indiferentes ao vento dos canaviais ou ao rugido das falésias, seres não reclamados pelo fulgor da terra, como o são em Carlos de Oliveira, mas reclamados pela morte:

Voltam-se então para o desejo. A terra pode mudar,
o céu brilhar ou escurecer com o sol e os temporais.
Eles, como quem regressa da morte, têm
nos olhos uma transparência obscura, e nos lábios
as palavras roxas do crepúsculo.[37]

---

[34] OLIVEIRA, Carlos – *Trabalho poético*, op. cit., vol. 1, pp. 136.
[35] Ibidem.
[36] Idem, p. 137.

3. A elegia *ante mortem* e a elegia *post mortem*.

Faço-me morto aqui, nu nas minhas palavras

VITORINO NEMÉSIO

A elegia *ante mortem* apresenta-se-nos como o contexto adequado à função meditativa descrita por Foucault "comme exercice du sujet se mettant par la pensée dans une situation fictive où il s'éprouve lui-même"[38]. Já vimos que essa situação fictiva corresponde à identificação do sujeito com aquele sob o qual pesa a ameaça da morte iminente, ou com aquele que vai morrer – o que nada tem de fictivo salvo a antecipação. Ao meditar sobre a própria morte o sujeito prefigura, de entre várias hipóteses, o aspecto, a maneira, o momento, a *entourage*, o cenário, desse momento derradeiro, executando uma *praemeditatio malorum*. Vai ao encontro da própria morte, dialoga, convive com ela – *vive-a* –, executa o trabalho do luto por si mesmo, reconcilia-se ou desencontra-se consigo, despede-se das pessoas, dos lugares e das coisas que ama ou que amou, arruma e dispõe os seus assuntos prementes, reflecte sobre as suas querelas não resolvidas, remexe as cicatrizes do remorso, considera as suas derrotas e falhanços, passa em revista perdas e ganhos, lança um olhar retrospectivo sobre o conjunto do seu passado à luz do qual valoriza ou desvaloriza o presente, encomenda-se a Deus ou ao nada, aproveita inclusive – em linha com o *Testament* de François Villon – para distribuir os bens (ou os males) que entende serem seus pelos que lhe hão-de sobreviver.

Assim faz Vitorino Nemésio em "Outro testamento". Inicia quatro das oito estrofes com a convencional locução elegíaca "quando eu morrer" para instruir a forma como o seu corpo deverá ser acomodado à última morada. Devem-no deitar "nu à cova", dar a sua roupa "a uma mulher nova", devem fazer "coisas bonitas" por sua alma, espalhar "moedas, rosas, figos" dispensando a solenidade concisa dos lírios[39]. Devem escolher "um coveiro sério" que verifique, "campa por campa", batendo nas tampas, se há provisão de "licor de ausência". E aqui começa o desengano pois tal licor é para ser bebido pelos vivos, "naturalmente, como quem prova,/ da lavra da própria

---

[37] JÚDICE, Nuno – *O movimento do mundo*. Lisboa, Quetzal Editores, 1996, p. 61.
[38] FOUCAULT, Michel – *L'herméneutique du sujet*, op. cit., p. 459.
[39] Desejo similar de dispensa da rigidez funérea e das tonalidades lutuosas nas suas exéquias é o de José Gomes Ferreira: "Quando eu morrer não compliquem o mistério/ com pios de coruja" (FERREIRA, José Gomes – *Poesia III*. 6ª ed. Lisboa, Diabril, 1975, p. 67).

paciência”[40]. Até que o sujeito enunciador, abortando irónica e abruptamente o desenrolar das disposições fúnebres a si destinadas, recorre ao deíctico “aqui” para localizar a sua morte meditada por antecipação na própria enunciação, travando a auto-suspensão da descrença que fizera dele, até ali, um objecto sobre o qual *se* exercitava a *meditatio mortis*: “Quando eu morrer…/ Eu morro lá!/ Faço-me morto aqui, nu nas minhas palavras,/ Pois quando me comovo até o osso é sonoro”[41]. Retoma o fio à meada na última estrofe, desejando que o levem “só horizonte – para o mar”, devolvido à unidade universal. No extraordinário poema que se segue em *O bicho harmonioso*, “Enternecimento” (com a indicação “Montpellier, uma noite de 1935”), é nos seus pés metidos na cama, e frios, que o sujeito centra a meditação: “quando os meus pés ficarem frios/ não haverá calor em toda a casa de osso”[42]. Servem-lhe de escala ao arco vivencial entre o berço e o túmulo – os pés são, afinal, parte constante da vida de um homem. A imagem metonímica dos pés gelados de morto fazem-no relacionar a morte futura com os seus pés gelados de vivo estendido – estendido como um morto – no leito (o da insónia para aquele, o do sono da morte para este): “Não sei que ternura me deram na cama os meus pés frios”; pés que são, de dia, as raízes dos seus desafios, “e as flores que deito, de bruços, ao fundo das noites medonhas”; pés que transportam e situam, que se plantam, “ah, mas também aquela brusca pegada/ que o futuro achará sob as minhas solas comidas”[43]. Pés metaforizados que fazem, ao tactear na escuridão do leito, a sondagem da morte, e na proximidade desta revertem, numa pungente *recognitio*, aos pés de criança que cabiam nas mãos da mãe, assim religando-se o túmulo ao berço:

> Trambolhos!
> De repente ganham amor ao trilho duro
> E uma esteira de pouco é às vezes bastante
> A essas unhas que vão, lúcidas como olhos,
> Rasgando o falso adiante
> Que se recusa no escuro.
>
> Os pés que minha Mãe fechou na mão direita,
> Rosados da água quente, era eu pequenino,
> De repente sem pele nem sangue, e de osso e coto encordoados
> Como dois estilhaços de violino![44]

[40] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 1, pp. 204-205.
[41] Idem, p. 205.
[42] Idem, p. 206.
[43] Ibidem.
[44] Idem, p. 207.

Pés em Nemésio, olhos em Reis, pois nada é mais útil ao estóico educado na *contemplatio*. Com eles contemplando os campos, antecipa o frio da morte e as órbitas vazias do seu crânio futuro:

Olho os campos, Neera,
Campos, campos, e sofro
Já o frio da sombra
Em que não terei olhos.
A caveira antessinto
Que serei não sentindo,
Ou só quanto o que ignoro
Me incógnito ministre.
E menos ao instante
Choro, que a mim futuro,
Súbdito ausente e nulo
Do universal destino.[45]

O "Elogio de Maria Teresa" de Ruy Belo é "Elogio" da amada e ao mesmo tempo "Elegia" *ante mortem* do próprio sujeito tornando-se pelo pensamento naquele que vai morrer, ou que *já* está morto, pois permitiu que o pensamento da morte se apoderasse de si como de um objecto, assim *entrando* no sentido da morte:

mais que mulher tu és já hoje a minha única viúva
Não posso dar-te mais do que te dou
este molhado olhar de homem que morre
e se comove ao ver-te assim presente tão subitamente[46]

O próprio Ruy Belo, na "explicação preliminar" a *Homem de palavras*, desvenda que o poema "Um dia não muito longe não muito perto" consiste, lemos, numa "meditada previsão da minha ambicionada morte"[47]. A previsão em causa prende-se com um misterioso surto "não sabes de quê não muito perto" do qual o sujeito, de enfadado da vida, "um pouco farto não muito hirto e vagamente absorto", se imagina vítima e desse modo apetrechado de uma infalível justificação para não responder a quem lhe entra no quarto e chama pelo seu nome: "Um dia não muito longe não muito perto/ um dia muito normal um dia quotidiano/ um dia não é que eu pareça lá muito hirto/ entrarás no quarto e chamarás por mim/ e digo-te já que tenho pena de não responder/ de não sair do meu ar vagamente absorto/ farei um esforço parece mas nada

[45] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 19.
[46] BELO, Ruy – Op. cit., pp. 332-333.
[47] Idem, p. 186.

a fazer/ hás-de dizer que pareço morto/ […] queres tu ver que hei-de estar morto?”[48]. O propósito é, parece-nos, irónico: a morte meditada e ambicionada deve entender-se enquanto morte para o mundo, um estado de anestesia afectiva que dispense o homem deitado, vagamente entre o hirto e o absorto, de interagir com quem entra no quarto ou com o mundo que aguarda, indiferente, fora do quarto. Mas no livro *Toda a terra* deparamo-nos com uma elegia *ante mortem* de tom grave: “Sim um dia decerto” correrá até ao último grão a areia da longevidade na clepsidra pessoal, a biologia deixará de soprar a favor do sujeito, prefigurando-se este, nesse dia, assimilado à ordem cósmica, atómica e microscópica que mantém o mundo fecundo de vida e de morte: “Um dia a dança dos átomos nas minhas células vivas/ obedecerá fielmente ao movimento lento da terra das estrelas dos mundos astrais/ às sumamente secretas segregações dos mais ignotos e insignificantes organismos responsáveis pelo equilíbrio do mundo”[49]. Nesse dia, verificada a condição *sine qua non* da utopia elegíaca – a morte – acontecerá o regresso da parte ao Todo originário, o sujeito conhecerá então “o número que liga os homens aos astros os astros aos homens”, no seu destino individual virá findar o destino da espécie pois em cada ser humano que morre o mundo acaba, nele vindo desaguar toda a história da vida humana, e repousará por fim “de um cansaço que terá cerca de duzentos mil anos” no porto de abrigo de todas as fadigas e misérias[50]. O sujeito que nesta elegia se antevê morto projecta-se subsumido a um estado contemplativo eterno, e atentando com mortal indiferença na ubíqua dispersão do próprio ser em vários lugares da Terra que a própria tradição elegíaca da dispersão dos mortos na Natureza consagrou: submergindo-se “lentamente nalguma baía”, “à hora do meio-dia quando o antigo som dos sinos soar”, na ermida que alveja “para além de uma solidão de cipreste”, “sobre azulejos antigos imersos em sombra onde talvez se situe o sopé do monte Sião”, dispersando-se ainda através das palmeiras e cedros do Líbano, flutuando “para sempre nos braços brancos da água”, remergulhando na mãe que “será então da idade da terra”, ele estará todo no olhar com que olhará “cabanas isoladas nas dunas/ talvez em quintas de acesso difícil junto à fronteira/ em casas desconhecidas dispersas no meio dos bosques/ ou simplesmente na costa brava nos refúgios antes preferidos pelos ex-nazis”, e mesmo esta meditação antecipada será, no reino da inexistência,

[48] Idem, p. 223.
[49] Idem, p. 495.
[50] Idem, pp. 496-498.

como se não tivesse acontecido[51]. Esta longa meditação de Ruy Belo de antevisão de possíveis reintegrações do corpo na Natureza contrasta com as três estrofes de três versos de uma das mais breves e urgentes elegias *ante mortem*, o "Quase epitáfio" de Eugénio de Andrade, do qual transcrevemos somente a última estrofe:

> Ah, tapai-me depressa.
> A terra me basta.
> Ou o lodo.[52]

Sem procurar o mesmo rápido olvido e fim de todo o sofrimento na escassa terra (ou no lodo) de um enterramento improvisado, Camilo Pessanha vislumbra na sepultura um santuário, um lugar de asilo e descanso, um porto seguro – o *paratum profugium* de Cícero – onde se acolha a nau danificada no roteiro da vida. Àquele que dorme "um sono/ debaixo duma pedra" não fazem dano "rixas, tumultos, lutas", nem alcançam as "vãs labutas" das estações do ano[53]. O sono subterrâneo é "dolce dormir" imune ao caos e à violência da vida à superfície:

> E eu sob a terra firme,
> Compacta, recalcada,
> Muito quietinho. A rir-me
> De não me doer nada.[54]

Ao mesmo tempo, este ambicionado repouso confunde-se com um quase libidinoso desejo de fusão com a Natureza e com a vida humana em geral, pois melhor será, lemos, se o acaso reservar ao futuro morto um leito "no prado extenso e raso/ apenas sob a erva// que Abril copioso ensope…", e que o galope de cavalos fustigue, "ou sob o piso, até,/ infame e vil da rua,/ onde a torva ralé/ irrompe, tumultua"[55].

Um dia, lê-se num título de A. M. Pires Cabral, a morte será contra si. Aquela morte que o sujeito testemunha nos outros, nos defuntos que se vão perfilando nos muitos velórios em que é preciso, ao longo da vida, comparecer, marcar presença *in memoriam*, um dia, o velório será o do sujeito entalado entre as suas tábuas. A função meditativa de identificação não só com aquele que vai morrer mas com aquele que já está morto torna-se aqui cristalina mas eivada de ironia – mas como *sem* ironia, arte de

---

[51] Ibidem.
[52] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 258.
[53] PESSANHA, Camilo – Op. cit., p. 121.
[54] Idem, p. 124.
[55] Idem, p. 121 e ss.

dizer o contrário daquilo que se quer dizer, arte de antecipar a morte de que não se quer morrer? – e de sátira às convenções e rituais do luto:

> E então um dia será contra mim
> que toda esta gente encostada ao medo
> voltará a sua solidariedade.
>
> Alguns, é certo, mais impacientes,
> ao minuto dez perderão todo o interesse
> na morte que ali os trouxe,
> farão uma roda cúmplice, contarão
> anedotas de alentejanos e louras,
> entre olhadelas ao relógio,
> faz-se-me tarde, o diabo do padre
> nunca mais vem.[56]

As diferenças de velório para velório são, no mínimo, displicentes, questão de nuances. Protocolos cumpridos e entoadas as rezas de carpideiras "friamente laborais" cujo trabalho, ainda que estritamente profissional, conseguirá ser mais honesto que o dos amigos e conhecidos entretidos no meticuloso alheamento do *memento mori*, pergunta-se:

> Entalado entre as minhas tábuas
> não hei-de eu estar feliz?[57]

Abertamente satírica revela-se a elegia *ante mortem* de Mário Cesariny "Coro dos maus oficiais de serviço na corte de epaminondas, imperador". O sujeito encoraja-se a si mesmo a optar (como se tal fosse uma opção), guiado por critérios de bom gosto, por "uma morte loura/ simpática/ acolhedora/ que não dê muito que falar/ mas que também não gere/ um silêncio excessivo", "uma morte boa/ a uma boa hora" e "que não deixe o esqueleto de fora como nos casos de maus gosto"[58]. Sátira ao funeral da justa medida lacrimatória, conduzido no respeito pelos padrões de compostura exigidos pela solenidade da ocasião.

Naturalmente, as expectativas do sujeito da elegia *ante mortem*, de índole humanista, ética, pacifista, amorosa, ou outras, são transferidas da sua vida, na qual se revelaram imperfeitas ou falhadas, para o desconhecido da morte que, de absoluto, convida à abertura ao impossível. Sob a égide de uma citação do *Livro dos mortos do*

---

[56] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., pp. 289-290.
[57] Idem.
[58] CESARINY, Mário – *Manual de prestidigitação*, op. cit., pp. 148-149.

Antigo Egipto – "e o defunto poderá, como se fosse um/ deus, fazer tudo quanto o seu coração deseja" –, o coração do sujeito de uma elegia *ante mortem* de António Osório deseja uma "segunda vida" de restituição, paz, pureza, ingresso no ciclo das metamorfoses e regresso, incarnado em andorinha, à própria casa; regresso também ao ser antecongenital como "recém-nascido órfão" que possa ressuscitar os seus pais para, em desengano, exprimir o desejo final, o único efectivamente concretizável (e que não é desejo mas amarga evidência) de não perturbar o trabalho dos "seus" vermes, trabalho esse que, noutra evidência, é indispensável à continuidade da vida orgânica:

> Que não seja um ser rodeado de muralhas,
> um solitário destruído na sua solidão,
> o meu túmulo floresça
> e jamais emane iracundo odor.
> Oxalá eu possa tranquilizar os meus vermes.[59]

Em registo diametralmente oposto encontramos, também em António Osório, uma irónica "Elegia para Mário Quintana, vivo". Dir-se-ia uma elegia *ante mortem* que antecipa não a morte do próprio sujeito mas a morte do seu destinatário. Classificá-la revela-se tarefa ainda mais problemática visto que o tom é faceto e em moldura de trato familiar mascarado de formalidades de efeito humorístico: "Antes que escape/ e adivinhe o exacto momento,/ antecipo-me a Sua Ex.ª/ e auguro-lhe, tarde, a vida eterna"[60]. Vida eterna que o sujeito de "Depois da vida", inserido nas *Elegias* de Pascoaes, conquistará no "voo para as estrelas" em que se cumpre o desígnio divino da elegia tal como o poeta de Amarante a concebia. Pois só então, uma vez resgatado pelo céu, retornará ao seu "próprio ser, divino e redimido":

> Quando em meu coração parar desfeito
> Em sombra, na profunda sepultura;
> E o meu corpo, espectral e já perfeito,
> Divagar entre o Olimpo e a terra dura;
>
> Quando sentir, enfim, todo o meu peito
> A converter-se em luminosa altura;
> Eu, aquele fantasma, o claro eleito,
> O enviado da vida à morte escura;[61]

---

[59] OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima Aurora*, op. cit., pp. 131-133.
[60] OSÓRIO, António – *Barco do mundo I*, op. cit., p. 154.
[61] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 258.

Imagem ilusória que desprendendo-se do mundo ilusório, evaporando, irá condensar-se na "luminosa altura"; mas não sem antes "divagar entre o Olimpo e a cova dura" fazendo escala num Hades de contorno saudosista. Cumprido esse périplo, será posto "noutro mundo transcendente", regressará enfim à pátria natal que pairava, só ela verdadeira e real, acima do seu eu de nevoeiro. Em "Depois da vida" encontramos o exemplo acabado da elegia *ante mortem* de cariz transcendental, de encomendação da alma à vida eterna.

***

Na elegia *post mortem* o sujeito *já* está morto. Pessoa vela o próprio cadáver: "Velo, na noite em mim,/ meu próprio corpo morto"[62]; e no seu "Dobre" olha, "pávido e absorto", o próprio coração "como quem sabe estar morto"[63]. Sebastião da Gama compõe inclusive uma "Elegia para a minha campa", onde o sujeito é, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, "terra na terra misturada"[64]. Com a condição de defunto parece vir a imunidade existencial que Camilo Pessanha cobiçara no poema que se inicia com o verso "Porque o melhor, enfim", que atrás estudámos. A condição de Manuel António Pina em "Farewell happy fields – II":

> Estou morto, deitado de lado.
> Morte, Vida, Medo, Esperança:
> já não estou para aí virado.
> Onde vos guardarei agora, lembranças?[65]

Mas sua é uma morte de cansaço existencial, de cansaço identitário. O eu nunca é "o mesmo nem diferente" mas entidade infixável e por isso irreconhecível. Ele é mais morte que vida, pois o que ficou para trás, a morte o tem – *quicquid aetatis retro est, mors tenet*[66]– e tudo *está* para trás; diante de si nada tem (porque ao futuro pertence), foi substituído por um morto que torna irreal, indiferente, irrisória, a existência do vivo. E a seu lado também aquela que está deitada foi substituída por uma *outra* recortada do tempo:

---

[62] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*, op. cit., p. 287.
[63] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*, op. cit., p. 152.
[64] GAMA, Sebastião da – Op. cit., p. 49.
[65] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 168.
[66] SÉNEQUE – *Lettres a Lucilius*, op. cit., p. 29 (I, 2).

Poderiam ter sido outras duas pessoas
vivendo a minha e a tua vida, morrendo a minha e a tua morte?[67]

A resposta, no poema "O morto", é afirmativa: "Um morto sonha a minha vida,/ vive na minha casa, come a minha comida"[68]. A batalha do sujeito com "as vozes terríveis do passado" é uma questão de vida e de morte (ontológicas):

Acordo, morto e só, no quarto
e faz frio como num parto.[69]

Saindo "vencido" o passado também é o sujeito que *lá* fica morto – uma vez que se trata do *seu* passado – e, ao acordar dessa refrega mortal como de um parto, renascido noutro modo de ser, é morto (e só) que acorda pois acorda no próprio cadáver eviscerado do passado, morto porque não tem passado, porque nele não coincidem o imediato com o anterior: ambos se entreolham através da noite e do sonho mas não se reconhecem. O passado toma a direcção do passado e distancia-se, o presente deixa-se levar no fluxo do tempo, espectador diante de duas imensidões – passado atrás e futuro diante – tomadas pela morte. De tal desengano só pode resultar o apelo ao *carpe diem* que encontráramos em Ricardo Reis:

Uns, com os olhos postos no passado,
Vêem o que não vêem; outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.

Porquê tão longe ir pôr o que está perto –
O dia real que vemos? No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele.[70]

Também José Régio, na sua "Elegia bufa", sofre as dores do parto de si mesmo, incapaz de se conformar com um quotidiano que sente mesquinho e entediante, acusando a vida de que não ter correspondido às expectativas de um destino pessoal que continha a promessa de outros voos. O trabalho de parto, porém, nunca se conclui, e o Poeta não consegue nascer do poeta:

---

[67] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 166.
[68] Idem, p. 110.
[69] Idem, p. 118.
[70] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 134.

Eis o leito em que me deito,
No buraco do meu quarto,
E em que sofro a dor do parto,
Que não acaba,
De Mim Próprio![71]

Parto de si mesmo que, na complexa "Meditação" de Políbio Gomes dos Santos, deu à luz um indivíduo agónico, mortificado pelo lote de finitude que lhe coube em sorte à nascença e que é a sua única herança e propriedade – a sua morte. Anjo sem asas, tem sede de infinito, mas reclama-o e prende-o a terra que o traz sepultado, como os mais, "num grande caixão de chumbo" onde, longe de anjo, é verme que vai "roendo o magro pomo/ que tombou do infinito"[72]. Não deixa de exprimir, mesmo sabendo-a insaciável, tal sede de infinito, nem de aspirar a uma inteireza cósmica inacessível ao homem:

Neste silêncio,
grito a minha ambição biológica do aborto
que quis nascer completo
e veio feto
e torto…

Consciente da divisão congénita e trágica do ser humano em finito e infinito, resume o grito de angústia do indivíduo à "aflição patética do morto/ que quer a tampa do caixão aberta"[73].

Mas é Jorge de Sena que detém, no seu "Requiem" por si mesmo, o mais insofismável dos desenganos: "[…] só morrerei/ serenamente se estiver já morto"[74]. Nenhuma *praeparatione ad mortem* alguma vez poderá preparar completamente um homem para o encontro com o seu fim.

A elegia *post mortem*, na qual a enunciação é projectada retrospectivamente por um sujeito enunciador situado *depois* da morte, como se – à semelhança do Brás Cubas de Machado de Assis – falasse a partir do além, ou do túmulo, é rara na poesia portuguesa (bem mais comum, por exemplo, na elegia inglesa, de John Donne a Thomas Hardy). Retemos como traço mais significativo a modalização temporal pelo

---

[71] RÉGIO, José – *As encruzilhadas de Deus*. 3.ª ed., com desenhos de Manuel Ribeiro Pavia. Lisboa, Portugália, [1957?], p. 34.
[72] SANTOS, Políbio Gomes dos – *Poemas*. Porto, Limiar, 1981, p. 48.
[73] Idem, p. 49.
[74] SENA, Jorge de – *Poesia I*. 2ª ed. Lisboa, Moraes, 1977, p. 171.

pretérito perfeito – com efeito, tendo o sujeito morrido, todas as suas acções se encontram acabadas de forma perfectiva. A rememoração valorizante de todo o conjunto da vida pretérita torna-se exequível mediante uma radical identificação do sujeito não com aquele que está em vias de morrer, mas com aquele que *já morreu*. A partir do ponto de vista da morte tudo é meditado e contemplado sob o prisma da relativização da importância da vida passada, com tendência para a sinopse nulificante. Jorge de Sena, no "Epitáfio" saído a lume em *Fidelidade*, avalia o valor global da sua existência e conclui que o rasto por si deixado se resume ao nada. Nesse auto-epitáfio sem destinatário concreto dirige-se aos vivos em geral, àqueles que, passando – pois é da natureza do epitáfio admoestar um destinatário em trânsito – busquem ou procurem (eventualidade modalizada pelo futuro imperfeito do conjuntivo) a marca por si deixada: "de mim não buscareis, que em vão vivi/ de outro mais alto que em mim próprio havia./ Se em meus lugares, porém, me procurardes/ o nada que encontrardes/ eu sou e a minha vida"[75]. Singular é a meditação do sujeito sobre a própria qualidade da meditação que em vida projectou ao encontro do aqui da enunciação, isto é, que projectou sobre o ponto final a partir do qual agora enuncia. Assim, em vida "[…] demais me conheci distante/ de alturas que de perto não existem"[76] – de perto, entenda-se, na situação de quem pode desenganar-se em definitivo sobre o que há (ou não há) depois da morte. Não só analisa e faz um sintético balanço da *meditatio mortis* que exercitou em vida, como também da *contemplatio*, embora já em vida, desenganado, concluísse pelo nada: "O nada contemplei sem êxtase nem pasmo,/ que o dia a dia/ em que me via/ ele mesmo apenas era e nada mais"[77].

Invertendo-se o tabuleiro, na elegia *post mortem* de Ruy Belo "Fala de um homem afogado ao largo da Senhora da Guia no dia 31 de Agosto de 1971", o sujeito, que assumiu a voz de um pescador defunto, não pede aos vivos que se demorem no *memento mori* que lhes oferece através da sua "fala" desde o fundo do mar, mas pergunta *aos* vivos por notícias da vida: "A mim morto no mar entre algas e corais/ que notícias me dais aí da superfície/ dessa única terra onde vivi/ foi minha ambição morrer pra nunca mais?/ Ainda cheira a esteva por aí?"[78]. Aquele que do lado da inexistência contempla agora a existência que deixou, não aproveita a oportunidade para resumir em

[75] SENA, Jorge de – *Poesia II*, op. cit., p. 30.
[76] Ibidem.
[77] Ibidem.
[78] BELO, Ruy – Op. cit., p. 554.

asserções o saldo nulo do cômputo da vida pessoal, como se faz no "Epitáfio" de Jorge de Sena. Este pescador afogado que fala desde o fundo da morte não se tornou mais sabedor na morte nem alcançou o desengano definitivo. Antes pelo contrário continua a perguntar pelo porquê da morte e pelo sentido da vida à qual tem acima de tudo interpelações a fazer, e não esclarecimentos, deixando-se levar nas águas turbulentas da especulação e da interrogação. O cerne da sua *investigatio* prende-se com querer saber que marca terá deixado a sua existência – se alguma deixou – no quotidiano da vida comunitária e familiar que dava contorno e sentido à sua vida pessoal; saber se a sua falta será sentida, ou sequer notada:

> Alguém notou acaso a minha falta
> para além dum visível ponto de referência
> um aceno do sono ou som do sino
> gesto de mão sorriso silhueta?
> Sentiram-se levados a exaltar-me
> os que na destruição me vislumbravam
> uma certa razão das suas vidas?
> Alguém me aquecerá o coração ao fogo
> quando o frio do fundo e das correntes
> fender as minhas vísceras dispersas
> por estes cinco mares onde espalho
> a morte merecida pela minha condição de peixe?
> Se alguém descer até estas profundidades
> porventura será capaz de decifrar
> o mistério reflectido nestes olhos
> eternamente abertos sobre o meu amado mundo?
> Alguém foi como eu profundamente vil
> e muito mais o foi por conhecer que o era?
> Onde dormem agora os que eu amei?[79]

Cumpre referir que o verso "Onde dormem agora os que eu amei?" se impõe como um inusitado "*ubi sunt?*". Inversamente ao que é de regra no *topos* clássico é aqui o morto que inquire acerca do destino dos sobreviventes e não estes que perguntam pelo destino daquele que partiu. Só nas últimas duas dezenas de versos desta extensa elegia se interrompe o fluxo interrogativo e se encoraja os vivos a ponderarem na universalidade da morte, onde cessa por fim a solidão humana: "Não pense quem vier que estou sozinho/ entre inúmeros peixes das profundidades/ e os corpos de incontáveis pescadores", terminando esta "fala" com a imagem compensatória do regresso do morto à origem:

[79] Idem, pp. 554-555.

Moradores da terra fogo ou ar
sabei que o solo sólido da terra foi apenas para mim
insegurança oscilação vertigem
e que em verdade agora mais do que acabar
o que fiz foi voltar à minha origem.[80]

Uma vez que através deste pescador são todos os mortos – todos os vivos – que falam a respeito das angústias do ser humano ante a incerteza do que o espera após o último sopro, esta singular elegia *post mortem* cumpre exemplarmente a função de *meditatio mortis* de alcance universal.

Adoptando uma estratégia de apagamento biográfico, Nuno Júdice empresta a enunciação, no seu "Epitáfio em Constança", não só a uma voz de além-túmulo, como a uma voz de um passado longínquo: uma voz da Antiguidade. A despersonalização permite-lhe investir num *pathos* que o distanciamento do sujeito empírico e o próprio distanciamento temporal, portador de um *éthos* arcaico, relativizam. Permite, por exemplo, que a jovem defunta que nos fala a partir dessa morte antiga enumere a sua linhagem familiar, convidando, ao lembrar a inserção comum numa rede de laços geracionais, à identificação empática do leitor: "O meu marido Perinthos erigiu este altar/ e esta estela – que deves ler, viandante, se quiseres/ saber quem sou, e de quem nasci […]"[81]. O apelo ao viandante, porém, finaliza com um conselho inabitual. Em lugar de o encomendar à lição do *memento mori*, pede-lhe que se afaste do pensamento da morte: "[…] Eis a família de/ onde venho, mas agora estou morta – e tu,/ quem quer que sejas,/ viandante,/ alegra-te ao afastares-te do meu sepulcro"[82].

Numa das mais perturbadoras elegias da poesia portuguesa recente, Fernando Assis Pacheco, não por força da função meditativa mas das circunstâncias empíricas concretas – o poeta encontra-se hospitalizado e virá a falecer escassos três dias após a última redacção do poema – reconhece a morte cuja ameaça pende, iminente, sobre o seu corpo enfermo. Trata-se de uma verdadeira *ars moriendi*, saída directamente do cerimonial fúnebre medievo para a moderna cenografia tanatológica hospitalar, com a morte aproximando-se furtiva, ora trasgo insidioso ora entidade indecisa entre "névoa branca" e "luz negra", insinuando-se junto do leito do moribundo que a encara sozinho, abandonado à maquinal "respiração assistida":

[80] Idem, p. 557.
[81] JÚDICE, Nuno – *Meditação sobre ruínas*, op. cit., p. 54.
[82] Ibidem.

RESPIRAÇÃO ASSISTIDA

Eu vi a morte
de noite – névoa branca –
entre os frascos do soro
rondar a minha cama
era um trasgo
e como tal metera-se
pelas frinchas; noutra versão
coando-se através
dos nós da madeira
ou noutra ainda
imitando à perfeição
o gorgolejar da água
nos ralos: eu tremia
covardemente enquanto
ela raspava a parede
com unhas muito lentas

eu vi? ouvi a morte?
com toda a probabilidade
e por instantes
era ela – luz negra –
tentando cegar-me[83]

No fundo o sujeito elegíaco da elegia *ante mortem* e da elegia *post mortem*, transferindo a meditação e a especulação elegíacas do ponto de vista da vida para o ponto de vista da morte, segue o projecto heideggeriano de, através de uma decisão antecipadora, projectar a sua existência autêntica como um ser-para-a-morte.

[83] PACHECO, Fernando Assis – *Respiração assistida*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pp. 51-52.

Capítulo V

A perda do outro e dos outros: a elegia fúnebre, o luto e as lágrimas. As estratégias da *consolatio*. Transmissão geracional e continuidade dos mortos nos vivos. Os objectos de ligação.

1. A elegia fúnebre. Mortos privados e mortos públicos. O luto, as lágrimas e a prosopopeia.

Correm em mim os mortos, como água

HERBERTO HELDER

Ninguém morreu assim como morreste
pois se houvesses morrido tudo estava resolvido

RUY BELO

Apenas podemos aprender a morte na morte dos outros, a morte na segunda e na terceira pessoas. Dos mais próximos e caros: aqueles que dão a sua massa ao núcleo familiar; daqueles que em torno desse núcleo gravitam; dos mais secretamente nossos, os que através do seu amor parecem ter dado substância à nossa existência. Através dos mortos com nome e identidade: amigos, conhecidos, vizinhos, colegas, companheiros, pessoas estimadas. Também através dos mortos sem nome: os do cortejo indistinto que engrossa cidades e aldeias mas em cujo anonimato reconhecemos, desapaixonadamente, o nosso próprio anonimato e, com amargo desassossego, o nosso destino iniludível – *speculi mortis* devolvendo-nos o reflexo da nossa própria mortalidade de forma impiedosa: "amigo morto, minha evidência corroída:/ no teu caixão/ vai o meu retrato"[1]. E ainda através de figuras públicas de valor exemplar: heróis civis e militares, ídolos, ícones, líderes, revolucionários, artistas, e mesmo, no contexto específico do mundo literário, os escritores e poetas a cuja perda os seus pares respondem configurando quase um subtipo de elegia fúnebre.

[1] NAMORA, Fernando – *Marketing*, op. cit., p. 135.

Escreve André Comte-Sponville nos seus *Impromptus* que "há luto de cada vez que há perda (…) e portanto há sempre luto"[2]. Em face disto trata-se de aceitar que a vida individual evolui não só de ganho em ganho mas igualmente de perda em perda. Nenhuma perda sendo tão dilacerante quanto a da morte de um ente querido. Porém, como é forçoso que a vida prossiga, o luto, enquanto reacção à perda desse ente querido, deve nalgum momento da duração concluir-se. Sem que isso signifique esquecer a perda como se ela não tivesse tido lugar. Está em causa assimilá-la, incorporá-la e, na linha das investigações de Sigmund Freud – que dedicou boa parte das suas energias e qualidades intelectuais ao assunto – trocar o objecto perdido por outra coisa, sublimando-o. Aprendendo a amar novas pessoas. Não há, evidentemente, substituto possível para a perda de uma mãe, de um filho, de uma esposa ou esposo, dos amigos, "esses mortos difíceis/ que não acabam de morrer/ dentro de nós"[3], ou de outro ser humano que nos é próximo e profundamente amado. Verdade expressa de forma cristalina nos versos de Ruy Belo, "em legítima defesa":

> Sei hoje que ninguém antes de ti
> morreu profundamente para mim
> Aos outros foi possível ocultá-los
> na sua irredutível posição horizontal
> sob a capa da terra maternal[4]

Com María Zambrano diremos que "só morre na verdade o que se ama, só isso entra na morte; o resto desaparece apenas"[5]. Trata-se, como é evidente, de uma troca simbólica, que acontece quando a dor é domesticada e acomodada na memória afectiva e mental do indivíduo até se condensar num feixe de imagens e memórias da pessoa morta que passam a acompanhar o sobrevivente e a fazer parte do seu património existencial, sem que tal património possa deixar de sofrer, ao longo do tempo, transformações e mutações que vão quase sempre no sentido de um maior grau de abstracção, quer por efeito da erosão puramente neurológica e da degradação da memória, quer por efeito da conexão afectiva a novos entes, a novas pessoas.

Na elegia fúnebre, que é reacção na poesia à perda de um ente querido, acontece precisamente essa troca. Mas ao acontecer no discurso poético, na linguagem extraída

---

[2] COMTE-SPONVILLE, André – *Impromptus*, op. cit., p. 111.
[3] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 506.
[4] BELO, Ruy – Op. cit., p. 296.
[5] ZAMBRANO, María – *O homem e o divino*, op. cit., p. 126.

de si mesma pela poesia, encontramo-nos desde o primeiro momento no domínio do simbólico, do figurativo, da representação. A troca é o próprio poema, a elegia. Elaborando sobre a dialéctica opacidade/transparência alimentada pelo discurso poético, Herberto Helder fornece-nos na sua "Elegia múltipla" a chave para a troca simbólica e compensatória:

> Vejo que a morte é como romper uma palavra e passar
>
> – a morte é passar, como rompendo uma palavra,
> através da porta,
> para uma nova palavra. […][6]

A morte é ruptura e recombinação, transformação, passagem, metamorfose. O objecto perdido (a pessoa morta) passa, na linguagem, através de si mesmo, para além de si mesmo, e cristaliza noutro objecto que guarda com aquele um parentesco significativo de ordem metonímica. Passar da palavra morto à palavra estrela. Nuno Júdice, no texto "Génese e explicação do poema 'Interrogação a uma amiga morta'" inserido no final de *Fonte da vida*, ao reflectir em *huis clos* sobre os dispositivos elegíacos do poema em causa, acaba por nos oferecer uma explicação cristalina da troca do ente perdido por um substituto figurativo compensatório que acontece na elegia, processo que herda, de certa forma, a teoria de Schiller do trabalho da elegia como transformação da perda real em perda ideal. Comentando em concreto o verso "uma flor pode nascer em qualquer sítio", escreve que "na própria morte pode surgir essa flor, que aqui talvez se identifique com o poema, que *substitui*, pelo seu aspecto de composição de flores (de retórica) o ramo de flores que não poderei levar ao seu túmulo"[7]. Mas arrancadas as flores de retórica ao húmus discursivo em que foram plantadas e cultivadas tais flores desfazem-se em nada, o que subentende uma noção da fragilidade de tal mecanismo compensatório e substitutivo próprio da elegia. Com efeito, ao elucidar uma alusão ao mito de Orfeu e Eurídice, diz-nos Nuno Júdice que "o amor poderá ressuscitar a desaparecida; mas apenas durante o instante do poema, quando o olhar se concentra na linguagem e não no seu rosto; porque, ao voltar-se para esse rosto, sabe que o irá perder para sempre"[8].

Uma vez que uma elegia, assim que publicada num livro ou noutro suporte físico capaz de chegar aos seus destinatários, se considera um objecto físico – gráfico –

[6] HELDER, Herberto – Op. cit., p. 63.
[7] JÚDICE, Nuno – *A fonte da vida*, op. cit., p. 150. Itálico nosso.
[8] Ibidem.

acabado, um texto fixo, e não susceptível, como um ser humano, de se transformar e deixar ser transformado pela passagem do tempo enquanto entidade autónoma e consciente, readaptando-se ou degradando-se (embora possa ser virtualmente relido ao infinito por diferentes pessoas e épocas da História), desde muito cedo se criou a ideia de que o ente perdido permanece na elegia fúnebre como num relicário, aí gozando de imortalidade pelas letras.

Eduardo Camacho Guizado propõe a seguinte estrutura elegíaca "ideal" para a qual tenderiam os poemas de temática fúnebre, com a reserva do carácter variável da ordem dos dispositivos bem como da eventual falta de um ou mais dos seguintes: "a) Apresentação do acontecimento, anúncio da morte; b) lamentação, pranto, convite, magnificação do pranto, etc.; c) panegírico; d) consolação directa"[9]. A *consolatio* viria assim estrategicamente colocada, pelas razões óbvias, no final da elegia. A utilidade deste esquema de Camacho Guizado é altamente questionável. Tomemos o exemplo da "Elegia final" inserida nas *Elegias* de Teixeira de Pascoaes e rapidamente concluiremos pelo desajuste do esquema proposto pelo estudioso espanhol:

ELEGIA FINAL

Trabalhei quanto pude a minha dor
- Negro bloco marmóreo que me pesa
E me inunda de gélido suor.

Impus ao bruto mármore a beleza.
Minhas lágrimas de água amargurada
Suavizaram-lhe a trágica dureza.

E, ao ver a minha angústia alevantada
Numa estátua perfeita, ao sol bendito,
Toquei-lhe! Estava inerte e congelada!

Choro dentro de mim! Soluço e grito!
Sou neste livro palidez, quebranto.
A dor tão viva no meu ser aflito
É como cinza morta neste canto.[10]

Exceptuando a expressão grandíloqua do pranto e o assumido trabalhar da dor, não vemos como aplicar a esta elegia fúnebre o esquema de Camacho Guizado. Nem mesmo

[9] CAMACHO GUIZADO, Eduardo – *La elegía funeral en la poesía española*, op. cit., p. 21.
[10] PASCOAES, Teixeira - *Elegias*, op. cit., p. 259.

vislumbramos como se possa aqui identificar e destacar o elemento da consolação. Em vista disto não adoptaremos este ou outro esquema similar. Ainda que encontrássemos elegias portuguesas que se pudessem conformar a este esquema, as excepções suplantarão em muito a regra proposta, pelo que talvez seja mais salutar dispensar a regra e aderir à regra da excepção.

Pascoaes aplicou a sua noção de elegia como "drama feito nuvem" à elegia fúnebre familiar no seu livro *Elegias*, que responde à perda de um sobrinho e é dedicado à mãe deste, sua irmã. Não sem que antes se atravesse um vale de lágrimas que culminará em catarse. Os títulos das elegias descrevem os andamentos da dor. Primeiro "Junto dele", e "Nas trevas" ou "No seu túmulo", o sujeito poético experimenta toda a paleta do luto, do "Delírio" ao "Remorso", do "Sobressalto" ao "Encantamento", e de novo à "Ausência", e daí, capitulando momentaneamente, ao "Idílio", que é de curta duração pois sucedem-lhe "Noites em claro", e de novo "A nossa dor" até, por fim, repousar no porto de abrigo da "Elegia final" e esfumar-se na "Elegia da solidão".

Na elegia de abertura, "Dedicatória", dirigindo-se à irmã que acaba de perder o filho (e é "a campa viva onde ele jaz") Pascoaes exorta a que esta leia o livro com amor "pois nele encontrarás o que sofri/ e uma sombra talvez da tua dor"[11]. O sujeito encontra-se, à semelhança do título de uma das elegias, "nas trevas", e tem como projecto erguer "à luz/ cantando" o seu "cálix de amargura"[12]. Deparamo-nos a cada passo com expressões de dor e de luto cujo vector é, não raro, uma adjectivação de traços marcadamente românticos que coadjuvam a grande acção dramática da morte. A noite canaliza e derrama a "tristeza das cousas" no coração do enlutado e é "fantástica paisagem infernal/ toda esboçada em tintas moribundas/ e funéreos relevos agoirentos"[13]. Por obra da prosopopeia, da "pathetic fallacy", a Natureza e os elementos simpatizam e participam no luto: "Ó noite negra,/ como sofrem ocultas no teu seio,/ as próprias cousas brutas da Natura!"[14]. A paisagem circundante ecoa o sofrimento, faz-se palco da dor, a Natureza é carpideira. Qualificam-se os ventos de "desvairados", atribui-se "boca lívida e defunta" à noite e "torvas lágrimas" à chuva que as ramagens das árvores, agitando-se, também desprendem. Os arvoredos ficam extáticos, "orando", há "fantásticos rochedos meditando,/ desfeitos em ternura, esvoaçantes" e o próprio espaço

[11] Idem, p. 215.
[12] Ibidem.
[13] Idem, p. 218.
[14] Idem, p. 219.

onde pairam está "comovido"[15]. O vento ora soluça nos beirais ora "fica/ gelado num silêncio murmurante", e na morada da perda, "sobre o velho pátio de granito/ dir-se-á que a velha casa, abandonada/ da divina presença da criança,/ cai sobre a terra em bátegas de pranto"[16]. Passa-se da revolta contra a morte injusta, da *imprecatio* contra o Deus cruel que a permite – "Ó Deus cruel, que matas as crianças,/ e as estrelas apagas, na amplidão"[17] – à fase da negação – "não posso crer na morte do menino"[18] – e depois ao remorso do tio que se auto-pune pela zanga que certo dia teve com o sobrinho, a qual agora, à luz da perda, lhe aparece com as feições de um crime injustificável – "e sofro mais, por isso, a tua morte,/ e dou mais choro amargo ao vento norte"[19]. À hora do crepúsculo, lugar a uma trégua – a dor recolhe, entorpece, desmaia. É então que a criança morta, espectro "virginal", "perfeita divindade", aparece "nos longes" dos olhos como se nascesse da "incerta e trémula esperança" daquele que a chora: "a sua imagem sofredora,/ mais animada, veste-se de aurora./ Os seus lábios sorriem para mim,/ e sorri, para mim, a noite triste…"[20]. Dir-se-ia vencida a dor: apenas retempera forças para recrudescer – "Ó céu desabitado! Ó terra morta!"[21]. Toda a Natureza se ergue em mausoléu e memorial da criança perdida que, Saudade incarnada, a diviniza e sublima: "o teu sepulcro, abrindo-se, na terra,/ penetrou-a de luz e santidade./ E a terra é um grande templo,/ onde rezo, de joelhos, e contemplo/ num ermo altar a estátua da saudade"[22]. Em *terza rima* a paisagem que a criança insuflara de "um espírito novo e já celeste", depois da sua morte, "regressou/ ao seu velhinho estado anterior" de "frio desencanto", ao passo que a casa que a sua voz povoou de brilho e júbilo "em negra, íntima treva se ocultou", *aetas aurea* para sempre perdida[23]. Aproximando-se do desfecho e absorvida a dor que fora filtrada pela simpatia da Natureza, o sujeito poético encontra-se desenganado: de nada vale a caduca vida terrena e não há pois que chorar aquele que dela se despede, mas apenas louvar aquilo que, na criança, é imortal e perfeito, e na mãe, "fonte de orações, enlevo e graça": a vida eterna[24]. Procura passar à irmã a sabedoria de que "dia a dia, nós vamos falecendo" e de que "esta vida carnal é

[15] Idem, p. 224.
[16] Ibidem.
[17] Idem, p. 217.
[18] Idem, p. 222.
[19] Idem, p. 223.
[20] Idem, p. 225.
[21] Ibidem.
[22] Idem, p. 230.
[23] Idem, p. 236.
[24] Idem, p. 256.

um arremedo" com vista a consolá-la. Aqueles que falecem passam a viver no coração dos vivos: "adora, sim, teu próprio coração,/ se desejas amar teu filho"[25]. Na "Elegia final" a dor foi por fim domesticada. O sujeito poético faz ele mesmo o balanço do trabalho do luto: "impus ao bruto mármore a beleza./ Minhas lágrimas de água amargurada/ suavizaram-lhe a trágica rudeza"[26]. Logrou a passagem, advogada por Schiller, da perda real à perda ideal, do bruto mármore à beleza, e ao ver a sua "angústia alevantada/ numa estátua perfeita, ao sol bendito", tocou-lhe: "estava inerte e congelada!"[27]. Na derradeira "Elegia da solidão", o ser do sujeito foge de si, "vulto de cinza e poeira"[28]. O drama fez-se nuvem.

Sendo o defunto, na visão de Pascoaes, do domínio do divino e do sobrenatural, tal "sobrenatureza" contamina a identidade do sobrevivente, esfumando-o. O espírito da criança que vagueia no crepúsculo é o espírito do sujeito poético nela projectado: "a tua ausência é a alma da Natura/[…]/ A tua ausência é toda a minha vida/ e os meus versos também e a minha casa"[29]. A morte do ente querido não diminui a vida do sujeito. Pelo contrário: aumenta-a, inspira-a: "[…] A tua morte/ a minha pobre vida continua./ Na tua morte, eu sinto-me viver/ em outro espaço etéreo, além de tudo"[30]. A perda do ente querido aviva-lhe a saudade do céu e da verdadeira pátria da qual se sente mais próximo, a ponto de "uma alegria misteriosa" vir "doirar a sombra vã" de que é feito o tio da criança – a fusão desta com o sobrevivente faz do próprio sujeito a outra coisa (o símbolo) pela qual o objecto perdido é trocado. O tio passa a *viver* a – e *na* – morte do sobrinho. O luto cumpre-se.

Nada de semelhante sucede na "Elegia à morte de meu tio Josezinho" de Vitorino Nemésio, onde um luto agravado pelo remorso moral (o sobrinho entende que não deu ao tio, em vida, a assistência que o afecto exigia) impossibilita a convergência e continuidade do morto no sobrevivente. Nemésio começa por colocar o tio morto no palco da lamentação através do verbo perceptivo "ver", e indica desde logo que está em curso uma redenção do defunto e a sua partida para um destino melhor: "Vejo no mar meu velho tio morto,/ entre redes e estrelas preparado"; não se questiona a merecida

[25] Ibidem.
[26] Idem, p. 259.
[27] Ibidem.
[28] Idem, p. 265.
[29] Idem, pp. 237-238.
[30] Idem, p. 253.

recompensa divina – o tio é já, ao quarto verso, "tesoureiro místico exilado"[31]. Paralelamente, repele a tentação do encómio excessivo ao nivelar o tio com o comum dos mortais, e apresenta-o, nessa condição, como *speculum mortis* entre *speculi mortis*:

> Cifras de impostos ardem-lhe no peito.
> Contou os astros, deduziu os anos,
> Franciscano no hábito – perfeito
> Espelho dos humanos.[32]

Passa à lição da universalidade da morte, que retira ao homem tudo o que ele julga possuir com segurança. Na morte, quer o rei quer o plebeu vão nus, pois ela "desveste/ a criatura e a rosa desmaiada"; problematiza a própria natureza da lamentação ao hesitar (retoricamente, dado no título se ter optado pela elegia) entre subtipos de poesia trenética, revelando com isso estar consciente quer do compromisso moral e da responsabilidade humana envolvidos no pranto pelos mortos, quer da insignificância desse acto: "Hino, cordeiro ou nénia? que darei/ á memória sem rasto mais que em mim?"[33]. É então que, contemplando no tio, "límpida", a própria infância, se introduz um luto não resolvido que se traduz na auto-recriminação: "Escovado o chapéu, casta a reforma,/ viu-me ausente como se alto eu fora./ Só agora, ao chegar, o Olimpo o informa/ do verme de sobrinho. Só agora!"[34]. Nas estrofes seguintes vemos desenrolarem-se algumas convenções fúnebres: sob o comando da locução "evoco o que vivemos", o sujeito passa em revista os familiares de sangue centrais na vida do morto, bem como alguns espaços domésticos partilhados, desde "o álamo hoje seco" à "mesa entabuada" onde se sentava. O pranto culmina num exclamativo "Acabou-se!" antes das três estrofes finais que cumprem a função consolatória ao figurar o encontro, na outra vida, com a filha que perdera nesta e que havia ido adiante – "só isso", lê-se, "consola e alivia" o sujeito. De outro tio se ocupa a elegia "Tio Matesinho", datada de 1959 e publicada em *Canto de véspera*, que de convencional só apresenta o início em modo *ubi sunt?* ("Mateus, já noutro tornado,/ Meu tio, quem te escondeu?"), dispensado o encómio ou a enumeração de laços e memórias comuns e demais *topoi* e centrando-se o pranto não na descrição subjectiva da dor mas na qualificação do corpo velado, evitando-se a sublimação do cadáver habitual na elegia fúnebre. Está em jogo, de facto,

[31] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 149.
[32] Ibidem.
[33] Ibidem.
[34] Idem, p. 150.

não a morte sublimada mas "a morte verdadeira,/ verdadeiramente a morte" na sua desassombrada materialidade, aquela que é visível no "caixão de prata forrado", no "mau cheiro a cera sem mel", a de um corpo hirto e estático em lugar de animado ou aureolado de santidade: "Mateus é um metro e setenta/ de horizonte aproximado:/ seu bigode gris está bom,/ só sua carne podrida"[35]. Apenas nos versos finais irrompe o *pathos* das lágrimas – cuja falta o sujeito, de novo denotando um luto conturbado, acha preferível ao tê-las "no lenço,/ nos olhos, na hipocrisia"; a c*onsolatio* insufla idealidade no cadáver que começou por ser materializado, transfigurando o morto em névoa escondida pela "Serra na Ilha", e tudo termina com o reafirmar do compromisso – já implícito na "Elegia ao meu tio Josezinho" – para com a missão elegíaca de honrar os mortos através das letras, "pois é sangue o que condenso/ por ele na minha poesia"[36].

Se o luto é bem-sucedido na elegia de Pascoaes e relativamente bem-sucedido nas duas elegias de Nemésio, logrando-se uma arrumação e assimilação dos mortos, o trabalho do luto na elegia "Em legítima defesa" de Ruy Belo é um trabalho não concluído, mas contínuo, é o sofrer de uma perda que não acaba de perder-se:

> Morreste mais que todos os meus mortos
> pois esses arrumei-os festejei-os
> enquanto a ti preciso de matar-te
> dentro do coração continuadamente.[37]

A ferida permanece aberta, a dor da perda abate-se sobre o sujeito a todo o instante com força renovada, "[…] rua por rua/ nalguma qualquer esquina a qualquer hora"[38]. Se aos "outros" mortos, aqueles que não tocaram tão intensamente as nossas vidas, podemos votar um sentimento sincero mas algo distante e momentâneo num quadro ritual burocratizado, se "choramo-los imóveis e voltamos/ à nossa irrequieta condição de vivos", se "arrumamos os mortos e ungimo-los/ são uma instituição que respeitamos", já quanto a alguém que nos é particularmente caro:

> Ninguém morreu assim como morreste
> pois se houvesses morrido tudo estava resolvido
> Os outros estão mortos porque o estão
> só tu morreste tanto que não tens ressurreição[39]

[35] Idem, p. 412.
[36] Idem, p. 413.
[37] BELO, Ruy – Op. cit., p. 296.
[38] Ibidem.
[39] Idem, p. 297.

Inconcluso, doloroso e inconformado é o luto do Duque de Gandia na "Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal", assente na convenção do "nunca mais", na certeza da irreversibilidade da morte, do carácter definitivo da perda do rosto amado, tirado ao tempo, e dos olhos tirados àquele que amou "em verdade e transparência" para serem dados ao olvido e à corrupção: "em breve a podridão/ beberá os teus olhos e os teus ossos/ tomando a tua mão na sua mão"; nada resta, tudo se perdeu, não há sublimação possível: "és um rosto de nojo e negação/ e eu fecho os olhos para não te ver.// Nunca mais servirei senhor que possa morrer"[40]. Luto que, no "Túmulo de Lorca", jamais poderá ser cumprido: "choramos sem consolação aqueles que sucumbem/ entre os cornos da raiva sob o peso da força"[41]. A insuportável injustiça do assassínio impede que a ferida aberta pela perda feche e cicatrize. Os mortos insepultos, enterrados em lugar desconhecido ou lançados à vala comum, permanecem também insepultos na memória dos vivos. Assombram-nos sem cessar, pedem reparação. Como se não tivessem acabado de morrer: "a terra onde abriram a tua sepultura/ é semelhante à ferida que não fecha/[…]/ E por mais que te escondam não ficas sepultado"[42].

"Lâmpada votiva" é uma sequência de cinco sonetos de excepcional comedimento emotivo inseridos em *Sonetos familiares* de Vasco Graça Moura, cada um acompanhando o périplo meditativo do sujeito sob o efeito da perda da mãe, movimentando-se das trevas e das lágrimas para a luz vigilante – para a "lâmpada votiva" –, périplo esse que se inicia no exterior do sujeito, na descrição da lenta agonia da mãe, no corpo em sofrimento que lhe é estranho porque irreconhecível, e termina no interior do sujeito, no seu âmago, apropriada e convertida a mãe no ser do filho. À semelhança do que aconteceu em Pascoaes o objecto de chegada da troca simbólica é o próprio sujeito, no qual o ente querido, após o apagamento corpóreo, se acende em íntima e perene lâmpada afectiva, transformando-se a perda real em perda ideal. O início dessa metamorfose é sugerido logo no primeiro soneto: "[…] quando a face/ lhe serenou, foi como se acordasse/ outra espessura dela em mim […]"[43], e, no silêncio da vida que se extinguiu, principia um teatro de sombras, de ocultação e desocultação de

[40] ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, op. cit., vol. 2, p. 62.
[41] ANDRESEN, Sophia – *Geografia*. Lisboa, Caminho, 2004, p. 24.
[42] Ibidem.
[43] MOURA, Vasco Graça – *Poesia 1963-1995*, op. cit., p. 535.

“pequenas coisas, nadas”, de imagens afectivas perseguidas e desencontradas. Porque a morte é um assunto exclusivo dos vivos, uma vez morta, a mãe já não está morta e pode erguer-se enfim na sua integridade maternal e afectuosa intocada pelo tempo e passível de ser convocada no mais sagrado lugar da memória do sobrevivente – volta a ser o “vulto que à noite se recorta/ na luz do corredor, se está doente// algum de nós”, volta a ser a voz que chama para o almoço, aquela que cuida, que mima, que sossega, que repreende, aquela “a quem a voz tremia à despedida”[44]. No terceiro movimento, lugar ao desengano: *quia cines erat in cinerem reverterit*. Até porque o luto poético está neste passo consciente das suas estratégias, da sua simbologia, das suas “flores de retórica” – “as flores amontoam-se em sinal/ de ser fugaz a vida, sobre a cal”[45], e a elegia desengana-se (momentaneamente) da elegia. Crianças, na “alegre inconsciência” disso, hão-de brincar vitoriosas nas proximidades da sepultura, seus risos contrastando com o silêncio dos conquistados pelo definitivo. Seguem-se os rituais sociais e fúnebres admitidos pelo Ocidente contemporâneo e, no último soneto, a mãe pode então ressuscitar no “lugar humano” do filho, avivar a chama da “lâmpada votiva”. De *O concerto campestre*, publicado um ano antes, em 1993, cumpre-nos destacar “Campo santo em Leça da Palmeira” em que a “lâmpada votiva” aumenta de dimensão e é agora o facho de luz do farol de Leça que rasga a noite “em cadências regulares”, passando sobre a última morada do pai. Está em causa, desde logo, a metáfora da luz constante e propícia, capaz de apontar o caminho por entre as trevas da morte e da memória da morte, alumiar o caminho daquele que partiu para a viagem definitiva e daqueles que, tendo ficado, têm pela frente a viagem da vida – amputada de um viajante insubstituível – que é viagem para a morte. O substituto figurativo final passa pela imagem de energia continuadora da cor azul dos olhos do pai que “às vezes fica ali no mar”[46].

Outro pai morto e deplorado motiva a longa catarse fúnebre *Agora e na hora da nossa morte* de José Agostinho Baptista. Já vimos como num dos primeiros poemas desse livro, “Parto”, se identifica o estertor do nascimento com o estertor da morte, aquele correspondido pelo estertor maternal que expulsa a vida nova de dentro de si, este cadenciado pelo luto das carpideiras que maternalmente embalam a vida velha rumo ao seu término:

[44] Idem, p. 536.
[45] Idem, p. 537.
[46] Idem, p. 476.

Tudo acaba com um grito
entre murmúrios e cânticos de maternal
solidão –
dar à luz é dar á morte.[47]

A liturgia elegíaca de *Agora e na hora da nossa morte* acompanha a turbulência da perda, as etapas da dor e os andamentos do luto identificados, tal como nas *Elegias* de Teixeira de Pascoaes, pelos títulos dos poemas ("Desamparo", "Imobilidade", "Memória", "Inquietude", "Fim", "Luto", "Calafrio", "Perda", "Deambulação", "Devastação", "Despedida", "Prostração", "Abandono", "Saudade", "Resignação", "Busca", "Origens", "Lamento", "Apelo", "Queda", "Trégua", "Funeral", "Revolta", "Ausência", entre outros vários exemplos), desde o choque da perda – a luz do pai "apagou-se violentamente" – e da separação sentida como o fim de um mundo, passando pelo "pranto que cresce nos campos ao abandono" ou pela "embriaguez ao acaso de tudo o que nasce e/ nascendo/ começa a perder-se"[48], para desaguar no desengano acerca daquilo em que se vem a resumir uma biografia humana – "e tudo se resumiu à evidência do pó" – recrudescendo na "atroz evidência da tua carne a desfazer-se"[49], até tudo se concluir no arrefecimento final das estrelas outrora vistas "sobre os jardins" e no "sem regresso" da morte, numa complexa trama que, apesar do relativo apagamento do sujeito poético, surge carregada de *pathos*.

Exemplo de elegia fúnebre a pretexto de mortos anónimos é a "Elegia ao cemitério de Santa Efigênia de Ouro Preto" inserida nos *Poemas brasileiros* de Nemésio, que entronca na tradição das elegias fúnebres *in situ*, quer dizer, no espaço fúnebre por excelência do cemitério, e cujo paradigma será a "Elegy written in a country churchyard" de Gray. Desprovida do impacto biográfico da perda de familiares ou amigos, a elegia de cemitério propicia uma *meditatio mortis* de alcance universal a partir da contemplação do jardim derradeiro, das campas e das inscrições perdidas na indeterminação geracional e identitária. A ausência de *pathos* permite ao sujeito contemplativo errar por entre as sepulturas demorando-se a seu bel-prazer nesta ou naquela, tomando nota de pormenores que tipificam casos sociais, civis ou culturais (as "mortas na flor dos anos", as "campas mulatas", etc.). O cemitério em causa situa-se em Ouro Preto e beneficia do olhar estrangeiro, não aculturado, de Nemésio, que se

[47] BAPTISTA, José Agostinho – *Agora e na hora da nossa morte*, op. cit., p. 24.
[48] Idem, p. 88.
[49] Idem, p. 91.

interroga sobre o que poderia ter sido a sua vida em Belo Horizonte – e a sua morte, nesse caso prometida à paz daquele "cemiteriozinho". Quer as práticas funerárias descritas quer o léxico utilizado nesta elegia dão-lhe um toque exótico, um fundo de imaginário tropicalista. Não obstante, a morte não tem nacionalidade e é evidente a empatia do sujeito poético com as características dos mortos deduzidas dos dados disponíveis nas sepulturas em que vai reparando. No cemitério, o sujeito poético encontra um *speculum mortis*: "cerra-se a vida no espelho/ que o destino humano tolda/ naquele cemiteriozinho/ de Santa Efigênia núbia"[50]. As "cruzes toscas", os "letreiros de caixote", os "silêncios de sol mineiro", a "pobre igreja esquecida", provocam no sujeito uma impressão de justeza e humildade, aumentada pela noção da condição simples e pobre da maioria dos defuntos, das adivinháveis misérias e amarguras das suas vidas passadas: "ali jazem de Ouro Preto/ pobres pepitas humanas;/ a morte sacode as vidas/ como as escravas pó de oiro/ nas piinhas de água benta"[51]. Mas aquilo que mais particulariza esta elegia é porventura, na sua parte final, a enumeração de campas e dos nomes dos imóveis locatários, transcrevendo-se literalmente algumas inscrições funerárias. Enumerando-as, o sujeito vai aprendendo o "olvido perpétuo": "assim aprendo a jazida/ de Valdomiro Filipe/ entre rosa e sambaia;/ a de Maria Profeta/ (*orai por ela*) espigada/ de branco num cato-lança;/ descansa nas pás de Deus/ (com seu *s*) *Rute Albana*,/ ou seu túmulo é a lata de água?"[52].

De um único morto anónimo se ocupa Nemésio na singular elegia "O pastor morto". Hesita-se entre a sublimação redentora e a materialidade desenganada, entre o cadáver "belo" e o cadáver podre. Hesitação veiculada desde logo pelo oximórico "espanto podre" que qualifica os olhos do corpo jacente na neve. Toda a elegia se centra na visão do cadáver imóvel e no silêncio da natureza despovoada que o rodeia – "aquilo sim, é que se chama paz,/ ali, à serra e à morte todo ouvidos"[53]. Não há vivalma, apenas a paisagem, animais e plantas. Para que a intromissão do seu próprio olhar não desfaça a aura de paz solene e trágica do quadro, o sujeito poético empresta o olhar às águias que medem o cadáver "pelo voo" e fá-lo cheirar por "carneiros atrevidos". Nada se movimenta para fora do corpo do pastor, nem alma nem matéria. Tudo, pelo contrário, converge para ele: "lá vêm as flores de neve à sua cara/ e seu rubor perdido copiado/

[50] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 486.
[51] Ibidem.
[52] Idem, p. 487.
[53] Idem, vol. 1, p. 212.

pelo extenso corar das ervas gordas”[54]. Apenas no terceto final o cadáver “atravessa, atravessa os rolos frios/ do tempo, o nevoeiro, e o passo às hordas,/ dourado e podre sob os astros fios”[55]. Mas o cadáver não pode atravessar, apenas ser atravessado. Aquilo que passa é o tempo, rolando frio – tal como o nevoeiro movente – sobre o cadáver. Não há regresso do pastor morto à Natureza: esta colhe-o na sua indiferença, dedica-lhe o mesmo cuidado que dedica a um penedo imóvel na serra. Os astros estão, como ele, frios. Mas só ele é que está podre. Mesmo que dourado.

Muito comum na poesia portuguesa (e na poesia de todas as línguas) é a elegia desencadeada pela perda de um vulto importante das artes e da cultura – quer da perspectiva do companheirismo e da amizade quer do ângulo do admirador. Refira-se, entre muitos exemplos possíveis, a “Elegia por Manuel Bugalho” de Fernando Assis Pacheco – atípica desde logo pelo *incipit* com a expressão coloquial “E esta! lá se foi o Manuel Bugalho”[56] –, o “Requiem por Pier Paolo Pasolini” de Eugénio de Andrade, de inaudita violência, de luto irresolúvel e incorporador de raiva, conflito e pessimismo – “Pier Paolo Pasolini está morto./ A farsa, a nojenta farsa, essa continua”[57] –, a inconformada elegia “Para Mário Botas”[58] de António Osório, que sublinha a “injustiça” da morte do pintor realçando a solidão final e os efeitos da doença (mas que o devolve, transformado pela cremação em “recente matéria” útil aos peixes, à unidade cósmica simbolizada pelo mar da Nazaré), a elegia “A Manuel de Falla” de Miguel Torga, iniciando-se com o tópico da *vita brevis* mas projectando a continuidade do compositor espanhol no seu legado musical[59], ou ainda, de Ruy Belo, a elegia “Na morte de Georges Braque” que segue o roteiro das convenções elegíacas, passando pelo “sono da morte” e pelo seu mistério, pelo elogio do defunto e por substitutos simbólicos da ascensão da alma como as “suaves aves brancas” que ao toque dos sinos levantam voo (das telas do pintor cubista)[60]. Mas é em vão, com Jorge de Sena, que se transfere a imortalidade negada ao corpo mortal para o corpo das obras artísticas produto do engenho daqueles que as criam: na “Morte de Manuel Bandeira” lê-se que “os poetas/

---

[54] Ibidem.
[55] Ibidem.
[56] PACHECO, Fernando Assis – *A musa irregular*. 2ª ed. Porto, Asa, 1996, p. 149.
[57] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 235.
[58] OSÓRIO, António – *Adão, Eva e o mais; e Planetário e zoo dos homens: (Obra poética III)*. Lisboa, Gótica, 2003, p. 81.
[59] TORGA, Miguel – Op. cit., p. 336.
[60] BELO, Ruy – Op. cit., p. 313.

morrem como toda a gente. A poesia deles/ fica, e morrerá mais tarde, como tudo/ morre […]”[61].

Substituindo o panorama artístico e literário pelo panorama desportivo, destacaríamos a original elegia fúnebre de Ruy Belo “Na morte de Nicolau”, dedicada ao ciclista vencedor da Volta a Portugal José Maria Nicolau, cuja especialidade desportiva proporciona imagens ligadas ao movimento e à velocidade, à descida e à subida, e continua a caracterizá-lo depois da morte numa solução de energia continuadora de grande originalidade:

> José maria nicolau fugiu. Quem o apanha?
> Nunca ele pedalou tanto como agora
> Decerto vai chegar antes da hora
> A etapa era decisiva e está ganha[62].

Rematada pelo pedido do sujeito poético para que o deixem vestir a camisola amarela do falecido ciclista, dessa forma passando-se o testemunho da morte na admiração das vitórias da vida.

Um outro subtipo de elegias fúnebres são aquelas que reagem à perda de figuras públicas de estatuto icónico ou até heróico, fundado no sentido da pertença a uma época ou geração que morre simbolicamente ou se vai extinguindo no desaparecimento de tais figuras. Aqui destacaríamos a “Elegia das águas negras para Che Guevara” de Eugénio de Andrade. A morte do herói da Revolução Cubana fica suspensa no presente do indicativo, estratégia já usada por Eugénio na “Pequena elegia de Setembro”. O corpo do guerrilheiro é contemplado na sua idealizada serenidade, “atado ao silêncio”, jazendo de perfil e de “coração ainda/ pesado de amor”, procurando-se restituir ao corpo sem vida a dignidade que não terá tido na morte. A redenção consoladora de Che Guevara é apoteótica: o herói tombado vive através da palavra revolucionária, solar e libertadora que é o seu legado e que cumpre aos vivos herdar e semear.

Passando do domínio histórico, militar e revolucionário para a esfera da cultura de massas, encontramos três mulheres cujo grau de celebridade é muito diverso: Marilyn Monroe, a princesa Diana de Gales e Ruth Handler. A elegia “Na morte de Marilyn”, de Ruy Belo, assenta no panegírico da actriz e do ícone: “ela de quem a vida

---

[61] SENA, Jorge de – *Visão perpétua*, op. cit., p. 106.
[62] BELO, Ruy – Op. cit., p. 198. Recorde-se que o dístico elegíaco da Grécia arcaica se prestou a celebrar, ao som da flauta, vitórias em provas desportivas.

a bem dizer não era digna/ e que exibia vida mesmo quando a suprimia”[63]. Perto do final da elegia, a figura consoladora da mãe (situável na cabeceira da cama, velando a criança doente), é introduzida em meio verso – “sentiu na mão a mãe” – enquanto guia que leva pela mão a vida que gerou de volta à origem e, na apoteose final, Marilyn é subtraída pela morte à passagem do tempo, conquistando assim, no auge da fama e da beleza, um estatuto imortal, não maculado pela decadência e pelo envelhecimento. Aquela que morreu deixa de estar sujeita ao efeito devastador da velhice. Para Marilyn, o tempo é coisa do passado. Nos antípodas da elegia de Belo a Marilyn Monroe encontramos o “Requiem por Ruth Handler” de Inês Lourenço. Praticamente desconhecido, o nome de Ruth Handler esconde-se sob o plástico da sua célebre criação, a boneca Barbie. E com ela esconde-se também, sob a imortalidade da boneca, a mortalidade de um ser humano sujeito à perda, à ruína e à corrupção da doença. Com cortante ironia expõe-se, neste requiem, a futilidade de um Ocidente esvaziado de verdadeiros valores espirituais – e que melhor símbolo da febre consumista, do egoísmo e do materialismo que grassa nas sociedades contemporâneas desenvolvidas, obcecadas na busca de uma perfeição física assente em estereótipos, do que a boneca de “trinta e três polegadas/ multidesejantes de sonho/ anatomicamente impossível”[64]? Na boneca, “pequeno duende/ de soutien 38 e 33 polegadas/ de altura”, vão-se reflectindo as modas, os comportamentos e inclusive o olhar ocidental, politicamente correcto, lançado sobre o estranho e o diferente: a Barbie “enegreceu/ há uns anos, qual Naomi Campbell, para/ ser consumida pela boa/ consciência racial do Ocidente” e, não tivesse morrido a mãe da “fábula de plástico”, teria porventura inventado “uma Barbie de burka,/ ou de explosivos escondidos no cinto”[65]. A imortalidade de plástico da boneca “que nunca será órfã” e que não experimenta a perda contrasta vivamente com a morte da “mãe da Barbie” que, por cruel ironia, morreu vítima de cancro mamário e “no/ fim da vida continuava a vender milhões/ de próteses mamárias, na sequência da sua/ própria mastectomia. Coisas sem brilho,/ impossíveis de acontecer/ à Barbie”[66]. Elegia da morte “sem brilho”, a mais verosímil das mortes, o “Requiem por Ruth Handler” denuncia o engano de cidadãos alheados da morte e convencidos de que podem ser, à semelhança da Barbie, seres imortais existindo numa fábula de plástico. Ainda mais recentemente

[63] Idem, p. 322.
[64] LOURENÇO, Inês – *Logros consentidos*. Lisboa, & Etc., 2005, p. 40.
[65] Idem, p. 41
[66] Ibidem.

que Inês Lourenço, Rui Pires Cabral, na elegia amorosa "Diana of love", converte o *memento mori* do funeral da "Princesa do Povo", cuja morte trazia os parques londrinos mergulhados "num lutuoso torpor", num *memento* da morte do amor, do fim da relação amorosa. A perda "pública" de Diana – nome da deusa romana do amor – serve assim de emblema a uma perda pessoal e, ao contrário da princesa unanimemente chorada pela multidão, anónima no seio dessa mesma multidão: "[…] Era sábado,/ uma mulher que passava vendeu-me um ramo/ de rosmaninho (*for remembrance, dear*): largos meses/ murchou numa gaveta. E quando dele me desfiz/ já não era um memento por Diana, mas o último/ vestígio de um amor tão morto quanto ela"[67].

[67] PIRES CABRAL, Rui – *Capitais da solidão*. Vila Real, Teatro de Vila Real, 2006, p. 12.

2. Estratégias compensatórias e consolatórias. A substituição simbólica e a continuidade geracional.

Porque os mortos deitaram o corpo
dentro de nós.

MANUEL RESENDE

A elegia fúnebre visa tradicionalmente reparar, compensar e *consolar*. Para tal pode proceder-se à substituição figurativa da pessoa morta por um símbolo: o defunto é transformado em estrela, chama, lume, luz, ave ou outra entidade com propriedades irradiantes, aéreas, ascensionais ou voláteis, vendo-se dessa forma resgatado à miserável, provisória e insegura existência terrena onde se encontra exilado da verdadeira pátria, de natureza celeste e divina, à qual regressa para participar de uma vida de eterna bem-aventurança, ou, rumando ao Todo cósmico, para passar a viver entre as estrelas do firmamento. Tais imagens, sistematizáveis num dispositivo retórico que poderíamos apelidar de "estelificação", são de enorme alcance na cultura universal. Não é estranho ao caso o mito da Fénix renascida das próprias cinzas – ou dos seus antepassados egípcios, a ave Bennu, alma do deus-Sol Rá, e o falcão de Hórus – símbolo universal do resgate do pó humano ao nada de que é feito, de onde provém, ao qual torna, e que sem o auxílio das asas não mais desse nada se ergueria. Concepção que encontramos, com ou sem Fénix, quer em cosmogonias arcaicas quer na sermonística cristã, por exemplo, entre nós, na oratória fúnebre de Vieira, que explica por meio de metáforas vegetais e estelares a "melhoria da transformação" da Virgem Maria depois de cessada a sua existência terrena: "enterrou-se flor, para se congelar diamante: desfez-se em cinzas, para se transformar em estrela"[68]; e que descodifica assim uma fala de Deus a Abraão: "falando Deus a Abraão na gloriosa descendência de seus filhos, umas vezes comparou-os a pó, e outras a Estrelas. Para ensinar que o caminho de se fazerem Estrelas, era desfazerem-se em pó. Que cuidais que é uma sepultura, senão uma oficina de Estrelas!"[69].

A mais antiga estratégia reparadora e consoladora é porém o ressurgir – habitualmente na primavera – do morto rejuvenescido depois de assimilado aos ciclos

[68] Idem, p. 219.
[69] VIEIRA, Padre António – Op. cit., p. 218.

vegetais de morte e ressurreição, assim também regressando, pela via do solo fértil e do húmus fecundo, à origem primordial, à *terra mater*. Dado que a aliança entre morte e fertilidade deriva da concepção cíclica do tempo detida pela esmagadora maioria das sociedades tradicionais, tais crenças e práticas remontam à noite dos tempos. As imagens de regeneração sexual associada à reciclagem vegetal convocadas no cerimonial fúnebre, como explica Piers Vitebsky no *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, "subordinam a natureza provisória do indivíduo ao ideal de uma sociedade permanente e repetitiva"[70]. Num tal quadro de pensamento mítico e simbólico a morte significa a interrupção desse ciclo perpétuo de criação e destruição, um "sacrilégio" aos olhos da sociedade que recorre então aos ritos fúnebres para proceder à purificação da perda, restabelecer o equilíbrio entre as forças da vida e da morte e reencontrar a sua integridade colectiva. Daqui resulta um ganho para a continuação e transmissão do princípio vital, permitindo o surgimento de nova vida. Concepção não exclusiva às sociedades tradicionais, de práticas não raro baseadas na magia, no tabu, no interdito ou na purga, mas assimilada e alimentada pelo discurso lógico e pelo pensamento filosófico. No Lucrécio de *A natureza das coisas*, por exemplo, lemos que "ce qui semble périr ne meurt pas tout à fait, puisque la nature se sert d'un être pour en créer un autre, puisque, c'est une loi de la nature, aucun être ne peut surgir sans que la mort d'un autre ait apporté son concours à cette naissance nouvelle"[71]. Estamos perante a ideia, que nutriu desde o pensamento da *Stoa* à poesia elegíaca de Rilke – sem esquecer a sua versão escatológica no Marquês de Sade – de que a morte é aquilo que mantém o mundo jovem, de que a destruição é condição *sine qua non* para a criação, residindo nessa dialéctica entre poder destrutivo e poder generativo a possibilidade mesma da vida, ideia a que não são estranhos, decerto, os versos do poema XXXV de *As mãos e os frutos* onde se lê que "em cada fruto a morte amadurece,/ deixando inteira, por legado,/ uma semente virgem que estremece/ logo que o vento a tenha desnudado"[72] e muito menos os seguintes versos de "A morta", de Jorge de Sena:

> Não há limites para a Vida. Não
> aquela que de um salto se formou

[70] BONTE-IZARD – *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Sous la direction de Pierre Bonte et Michel Izard. Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 2000, p. 490.
[71] Apud LAINÉ, Michaël (textes choisis par) – *La sagesse des anciens*. Présentés par Alain Golomb. Paris, Arléa, 2003, p. 117.
[72] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 33.

lá onde um dia alguns cristais comeram;
nem bem aquela que, animal e planta,
foi sendo pelo mundo esse morrer constante
de vidas que outras vidas alimentam
para que novas vidas surjam que
como primárias células se absorvam.[73]

Se Marco Aurélio, a título de exemplo, invectiva a que não se despreze a morte mas a que se lhe dê boa acolhida "como sendo uma das coisas desejadas pela natureza"[74], não só indispensável para o bom funcionamento desta mas necessária à sua sobrevivência, Rilke vê a morte enquanto uma função da natureza: a sua mais sagrada inspiração. A possibilidade, na reciclagem da morte, do constante refazer da vida[75]. Daí a importância nas *Elegias de Duíno* e na elegia em geral do conceito de metamorfose. Aquilo que permite a reversão cíclica da vida à matéria, a redistribuição no Todo cósmico das suas partes transformadas após o cancelamento e dispersão no instante da morte, é a metamorfose. De sorte que "la perte de la vie n'est pas autre chose qu'une transformation. Tel est ce qui plaît à la nature universelle", como escreve Marco Aurélio[76]. Princípio regulador da Natureza e da harmonia universal, a metamorfose tem em Orfeu, na elegia rilkiana, o seu deus.

Adquiriu estatuto proverbial a imagem das flores ou das ervas que crescem sobre o túmulo alimentando-se da energia fornecida pela decomposição dos restos mortais, desse modo incorporando um rasto – ao mesmo tempo físico e metafísico – da pessoa morta que é devolvida ao mundo dos vivos na exuberância da germinação e da floração. Assim sucede ao amigo de Fernando Assis Pacheco na "Elegia, aproveitando Bach": "Malmequeres entre a erva, rosas silvestres/ crescem agora de seus dedos finos"[77]. À entrada do outono, a terra amorosa enlaça, numa "Elegia" de António Manuel Couto Viana, o corpo sem vida de um jovem e acalenta-o, qual semente, na cova sobre que tombam bagos de uva: "Mais tarde, maternal (vinha a chegar o Estio),/ O devolveu ao sol, numa videira nova"[78]. Na "Outra elegia" de António Osório o *topos* da vida vegetal continuadora nasce a propósito da limpeza estival da campa da mãe, que algumas ervas

[73] SENA, Jorge de – *Poesia II*, op. cit., p. 140.
[74] MARC-AURELE – Op. cit., p. 129 (IX, 3). Tradução nossa.
[75] Como nos versos de A. M. Pires Cabral: "sabemos/ que a vida não se extingue nem degrada,/ antes pela morte aguda/ se refaz" (*Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 107).
[76] MARC-AURELE – Op. cit., p. 136 (Livre IX, 35).
[77] PACHECO, Fernando Assis – *A musa irregular*, op. cit., p. 15.
[78] Do livro *No sossego da hora*, publicado em 1949 (VIANA, António Manuel Couto – Op. cit., vol. 1, p. 115).

cobrem, e da hesitação do sujeito em arrancá-las, imagem fortalecida pela sua resistência aos herbicidas – "junça e escalracho, herbicida/ nenhum as destrói" – como se a própria mãe de alguma maneira com elas resistisse:

> Arranco-as, estigmas,
> dessa campa; raízes
> ficarão, destroçantes. Estás
> na escória da terra, no florescimento
>
> raso de tanto mal
> ainda sobre ti latente?
> Será que a morte se irriga
> em morte, se traslada, viva,
>
> em seres afinal corrosivos?
> Pecarei contra ti arrancando
> estes resíduos,
> do teu desaterro já próximos?[79]

Tal angústia nada tem em comum com a "Litania ao sol" onde o destino da múmia egípcia apetrechada para a passagem ao outro mundo é jubiloso – esse dia em que a múmia nascerá para a eternidade, lê-se, "é um belo dia":

> porque se tornou uma célula morta no corpo do espaço
> e retornará, multiplicando-se, em grãos de trigo.[80]

Mas já em Fernando Pessoa, longe de suscitarem qualquer pensamento consolatório, as ervas tumulares, precisamente porque se alimentam dos mortos que cobrem, despertam angústia e conjecturas negativas: o seu "íntimo segredo/ da vida nova" transmite-se alheio à vida morta onde buscam energia, e o seu sossego revela-se, afinal, sinistro:

> Ó ervas frescas que cobris
> As sepulturas,
> Vosso verde tem cores vis
> A meus olhos; já servis
> De conjecturas.
>
> Sabemos bem de que viveis
> Ervas do chão,

[79] OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima aurora*, op. cit., p. 93.
[80] Idem, p. 94.

Que sossego é esse que fazeis
Verde na forma que trazeis
Sem compaixão.[81]

O mesmo pessimismo e recusa em integrar numa imagem consolatória a proliferação vegetal das ervas tumulares marca a elegia "Em um retrato", de Camilo Pessanha. O alastrar da erva não simboliza aqui o rejuvenescimento, mas sim o olvido que engole, com o tempo, a memória dos mortos, tal como o manto vegetal, quando não cortado e limpo, acaba por engolir o "cômoro quadrangular" da sepultura. Contra esse potencial olvido, o sujeito joga a lembrança grata e enternecida, a fidelidade do seu olhar humilde – de "pobre cão enternecido" – à imagem do amigo sepultado[82].

A resposta de Fernando Echevarría ao dilema de saber se os mortos são reciclados na Natureza e se através dela rejuvenescem é, pelo menos no que toca a crianças, animais e frutos, manifestamente afirmativa:

E fruto, ou rapariga, ou animal,
ignorantes do mundo, têm no corpo
a luz duma inocência vegetal,

prometida por dentro ao seu retorno
a escuro húmus que, por ora, mal
se desvenda no suco do seu sono.[83]

Reconfirmada, em *Geórgicas*, na conversão dos mortos em seiva vital e imemorial correndo por dentro da vegetação jovem no advento da primavera: "E os mortos a esquecer-se da vastidão nocturna/ pelo verde iminente dos rebentos"[84]. Enterrados, os cadáveres partilham o espaço com o mais íntimo segredo da terra: o da fecundidade vegetal. Pelo que "não se vêem: estão fundos,/ retirados, em suspeitas/ intimidades. Mas um dia voltarão./ Armados de flores, vegetais/ troféus, eles voltarão", assim crê o sujeito do terceiro poema de "Os mortos", de A. M. Pires Cabral[85]. No mesmo sentido, num poema de Fiama, "os amigos que morrem são arbóreos,/ plantados e memoráveis como freixos" (os seus nomes são Luiza Neto Jorge e Carlos de Oliveira), *continuarão* a crescer dotados de aura e "próximos do sol"[86].

---

[81] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*, op. cit., p. 352.
[82] PESSANHA, Camilo – Op. cit., p. 64.
[83] ECHEVARRÍA, Fernando – *Obra inacabada*, op. cit., p. 296.
[84] Idem, p. 558.
[85] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 105.
[86] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 673.

Caso não atravessem um imprescindível processo de ancestralização, os mortos acabam por desaparecer da memória genealógica colectiva. Talvez o sucesso do dispositivo consolatório da continuidade da vida através da transmissão geracional, da permanência humana através das gerações – que Hegel formulou na tese da identidade geracional sobrepondo-se à negatividade (à antítese) da morte dos progenitores (necessária à continuidade da prole) – entendida como justificação para o "sacrifício" dos mortos e paliativo para a dor dos que lhes sobrevivem, se prenda com a responsabilidade que recai sobre os sobreviventes chamados a desempenhar um papel activo e indispensável em todo esse processo de ancestralização. Com efeito, para acontecer transmissão geracional é forçoso que existam transmissores e receptores e uma vez que aqueles cessaram a sua existência física, cabe a estes assumirem a missão de receber, honrar e cultivar o legado quer espiritual quer biológico dos seus mortos. Num poema de *Álbum*, José Gomes Ferreira exprime o desejo, no dia em que regista civilmente o seu filho com o nome que já fora do avô, de que ele herde o sonho dos seus antepassados tal "como herdaste de todos nós a morte"[87]. Ao exalar o seu último sopro o pai de Fernando Assis Pacheco regressa à génese do amor filial através dos mesmos versos pastoris com que embalara o nascimento do filho, mas agora invocados por este junto do leito derradeiro. Num soneto de circularidade perfeita enreda-se a "raiz mais profunda do afecto" familiar e geracional num eterno retorno que se desprende da remissão do último terceto ao primeiro quarteto. Do berço ao túmulo:

> O dia em que nasci meu pai cantava
> versos que inventam os pastores do monte
> com palavras de lã fiada fina
> *cordeiro lírio neve tojo fonte*

E depois do túmulo ao berço:

> fui vê-lo ao hospital quando morria
> olhos parados num sorriso leve
> *tojo cordeiro lírio fonte neve*[88]

A subtil inversão do verso italizado posiciona, na estrofe do nascimento, o inocente e sacrificial "cordeiro" à cabeça do verso e a "fonte" que mana em posição última, ao

[87] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 186.
[88] PACHECO, Fernando Assis – *Respiração assistida*, op. cit., p. 14.

passo que, na estrofe da morte, é a aspereza de "tojo" que toma a dianteira e a totalizadora brancura da fria "neve" que fecha o soneto.

A ideia de que a genealogia familiar é como que um prolongamento de um único corpo que se vai separando em mortes e recombinando em vidas está bem patente no "Elogio do movimento da Terra" de Fiama Hasse Pais Brandão:

> Os filhos dos filhos prolongam-nos
> num só corpo único nosso e alheio.
> Ossos configuram ossos, e as brechas
> na matéria preenchem-se. Os filhos
> geram vazio e pleno e herdam
> os dois corpos, mortal e imortal.[89]

Percepção da sucessão geracional como entropia continuadora resultante de uma dialéctica criação/destruição que vamos encontrar em Gastão Cruz, fruto de uma *anagnorisis* proporcionada pela focagem intensa do olhar contemplativo:

> Olhando os campos verdes do inverno
> é como se no escasso coração
>
> da minha vida o sangue recebido
> de quem antes viveu ficasse eterno
>
> até à minha morte e, depois dela,
> noutros sobreviventes esse rio,
>
> não meu e meu ainda, perdurasse[90]

Inversamente, na morte daquele que morreu sem deixar descendência, a *consolatio* é tarefa árdua pois a matéria de que era feito, uma vez perdida, só se poderá entender reciclada e reaproveitada por referência a um Todo abstracto, e não regressará na concretude dos filhos e dos netos: "Tudo passa e regressa. Somente/ o servo se apagou como vela antes/ das gerações vindouras o saudarem./ Pais, filhos e netos ouviram/ o tinir dessa enxada entre pedras/ e as benditas sementes no terreno./ Não os filhos dos netos o verão/ quando nascerem como num regresso/ ao mundo de toda a matéria"[91].

---

[89] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 659.
[90] CRUZ, Gastão – *A moeda do tempo*, op. cit., p. 56.
[91] Idem, p. 663.

Ligada ao conceito de redistribuição compensatória implicada nos ciclos de vida e morte e coadjuvando, na elegia, o *topos* consolatório da continuidade geracional, encontra-se a obrigação moral de não deixar cair os mortos no olvido, de não descurar a sua lembrança sob pena dos vivos incorrem na situação que configura o "crime" elegíaco por excelência, a negação mesma da razão de ser da elegia fúnebre: esquecer os mortos. Porque, como lemos em Manuel Resende, os mortos são presenças "sem casa, sem morada, sem sítio onde dormir/ a não ser a memória"[92], está em causa a fidelidade aos mortos e à sua lembrança, surgindo como imperativo categórico a noção de que os vivos são o verdadeiro túmulo dos mortos: túmulos vivos e eticamente responsáveis pelos despojos dos quais são depositários. Já no século VI, Boécio, que pretendeu consolar – e auto-consolar-se – através da meditação filosófica, alertava para o facto de o esquecimento dos mortos corresponder a uma segunda morte, e, à segunda vez, uma morte realmente "definitiva". Reflectindo, numa das várias elegias intercaladas com prosa da *Consolação da filosofia* – e na moldura da convenção elegíaca da morte equitativa que "roule en même temps l'humble sur le puisant" e "rend le petit égal au grand" – sobre o pouco que sobrara de um Bruto ou de um Catão para lá dos seus nomes e de "quelques lettres", desengana:

> Si vous pensez mener une vie plus longue
> que le souffle qu'est le nom d'homme,
> quand votre dernier jour vous prend cela aussi,
> tout ce qui vous attend, c'est une seconde mort.[93]

Preocupação similar denota Fernando Pessoa num conjunto de quatro sonetos datados de 1925, constatando o soçobrar dos mortos no esquecimento a que, mesmo que involuntário, os vota a azáfama quotidiana dos vivos[94]. A consciência de que os mortos, sobretudo os mortos anónimos, carecem da lembrança dos vivos sob pena de morrerem segunda vez, como se não tivessem sequer chegado a existir, é fonte de angústia:

> Múrmura voz das árvores mexidas
> por um nocturno, vago, leve vento,
> casa-te com meu triste sentimento
> que paira sobre as campas esquecidas!

---

[92] No poema "1 de Novembro", dia de finados (RESENDE, Manuel – *O mundo clamoroso, ainda*, op. cit., p. 13).
[93] BOÈCE – *La consolation de philosophie*, op. cit., p. 60.
[94] "Ó mortos que julgamos que lembramos/ e que entre nossas distracções e gozos// inconscientemente abandonamos" (PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*, op. cit., p. 235).

De quantas almas, no silêncio idas,
Não há neste momento um pensamento!
Que Deus as guarde do conhecimento
De como estão longínquas e perdidas![95]

Meditação que parece ter realmente pesado em Pessoa, uma vez que a negligência para com a memória dos mortos trá-lo revoltado num breve poema de 1934:

Com que revolta me reconheço
sempre esquecido do que eu amei!
O sol luz claro, o céu azul
dá aos sentidos a lucidez
o vento é brando, neste amplo sul
e os mortos morrem segunda vez.[96]

Vamos encontrar a noção de que esquecidos pelos vivos "os mortos morrem segunda vez" também em Ricardo Reis: "a lembrança esquece./ Mortos, inda morremos"[97].

Uma vez que os mortos continuam a viver nos vivos, quer por continuidade geracional e reciclagem entrópica da matéria morta em matéria viva, quer por fidelidade à sua memória e adesão ao imperativo categórico de não permitir que deslizem gradualmente para o esquecimento, eles verdadeiramente não desocupam o mundo dos vivos mas, antes pelo contrário, prosseguem no quotidiano destes através das suas acções e palavras. Outra coisa não nos diz Sophia em "Os mortos de Hecate" (esses mortos "que já sabem para onde vamos"):

Ao nosso lado os mortos em surdina
bebem a exalação da nossa vida.
São a sombra seguindo os nossos gestos,
sinto-os passar quando leves vêm
alta noite buscar os nossos restos.

Passam nos quartos onde nos deixamos,
envolvem-se nos gestos que traçamos,
repetem as palavras que dissemos,
e debruçados sobre o nosso sono
bebem como um leite o nosso sonho.[98]

---

[95] Repare-se na singularidade de em lugar da prosopopeia termos aqui um apelo directo à "voz das árvores" para que se case com a *meditatio mortis* do sujeito desencadeada pela contemplação de campas anónimas (Idem, p. 236).
[96] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit., pp. 232-233.
[97] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 106.
[98] ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, vol. 1, p. 148.

São mortos vitais e tumultuosos – "correm em mim os mortos, como água" –, que vibram e fulguram, os que fazem do sujeito poético da "Elegia múltipla" de Herberto Helder um sujeito "imensamente vivo"[99]. Eles são "flores intangíveis", "força indestrutível", fogo purificador que levita fora do tempo; suspensos "sobre as estações do ano", crescem e fluem "como a folhagem iluminada das antigas idades/ do ouro"[100]. De tal forma continuam no sobrevivente que passaram não meramente a habitá-lo sob a forma de memórias, a sobreviver nele, mas *a viver* a sua vida a ponto de este desconhecer o que seja a morte e de nada saber dos mortos: "[…] na minha vida tumultuam/ os rostos mais antigos. Não sei/ o que é a morte […]"[101].

Em Fernando Echevarría, no inverno, ao canto do lume, quando o espírito meditativo e contemplativo se aplica no estudo dos ausentes, "entre lareira e inverno/ uma consciência de lugar atónito/ abre o silêncio/ aonde vêm aconchegar-se os mortos" e "abrem-se assentos/ para que à volta do fogo/ o nosso pensamento/ ouça o silêncio patriarcal dos mortos"[102]. Tais mortos passam a existir nos vivos enquanto pura ressonância interior, enquanto algo de secreto, de valioso e de impronunciável, condição que dois versos de Manuel Resende resumem exemplarmente: "os mortos deitaram o corpo/ dentro de nós"[103]. Mas talvez aquilo que em última análise detém o poder de perpetuá-los seja, como na "Sétima elegia" de Alberto de Lacerda, o amor: "ele/ só ele/ redime os ancestrais/ os mortos que por nós se comunicam"[104]. Ressalve-se que a sobrevivência dos mortos através do amor dos vivos enquanto dispositivo consolatório, essa moradia dos que partiram no coração dos que ficaram, pode significar, por via da mesma metáfora, também o seu contrário e configurar uma traição aos mortos. Não se fiem os mortos na memória dos vivos, porque, como lemos em Pessoa:

> Quem vai tem em quem fica a pior sorte.
> Nós é que aos mortos enterramos mais!
> É em nosso coração que vive a morte![105]

---

[99] HELDER, Herberto – Op. cit., pp. 60-61
[100] Idem, pp. 58-59.
[101] Idem, p. 60.
[102] ECHEVARRÍA, Fernando – *Poesia: 1987-1991*, op. cit., p. 166.
[103] RESENDE, Manuel – *O mundo clamoroso, ainda*, op. cit., p. 13.
[104] LACERDA, Alberto de – *Elegias de Londres*, op. cit., p. 36.
[105] Idem, p. 236.

Na projecção compensatória dos mortos em imagens e metáforas de luz redentora, quase sempre o culminar de uma trajectória que se inicia nas trevas do luto, trata-se de passar a ideia reparadora de que a perda do ente querido se salda numa vitória para a sua alma – que vai fundir-se com o divino – ora convertido em energia solar, labareda, chama ou fogo, ora encapsulado em estrelas de brilho imorredoiro no ossário do firmamento. Mas também pode estar em causa uma imagem ou metáfora de beleza redentora não directamente ligada ao sagrado e ao divino, que enrede e cristalize a pessoa perdida num instante de oclusão para um destino luminoso, que a congele no instante mesmo de uma metamorfose ou num auge de beleza e perfeição, não raro por transferência metonímica. A rosa petrificada no momento da sua apoteose e assim para sempre suspensa aquém da sua mais que certa queda, do seu definhar e murchar, tal como a ave suspensa no voo ascensional, são imagens recorrentes. O morto ou os mortos são sublimados e transfigurados através de um mecanismo consolatório que temos vindo a apelidar de apoteose redentora. Parece-nos proveitoso recorrer uma vez mais à elucidativa "Génese e explicação do poema 'Interrogação a uma amiga morta'" de Nuno Júdice, uma vez que se trata da revelação do *modus faciendi* de uma elegia fúnebre pelo seu próprio autor. No que não deixa de denunciar uma certa dose de distanciamento – o do *fabbro* –, o sujeito poético começa por interrogar a "amiga morta" quanto à espécie de troca consolatória que desejaria: "Pergunto o que queres:/ a rosa que não abriu sob o céu de abril?/ Um túmulo branco no centro da terra?/ Os seios de fogo da rapariga matinal?/ Os dedos sem mancha dos amantes?"[106]. A propósito da imagem da "rapariga matinal", explica Nuno Júdice que "trata-se de Vénus, essa rapariga matinal: o astro que o sol incendeia quando nasce. No entanto, Vénus é o astro nocturno e pálido que sobrevive, por instantes, à noite. Assim, há ainda uma hipótese de renascimento depois da morte: mas é preciso que sol toque o corpo da morta, para que possa regressar a uma existência diurna, ainda que seja apenas nesse instante efémero de um nascer do sol"[107].

Abundam exemplos da apoteose redentora na poesia elegíaca portuguesa. Nos versos finais de "Lágrima", de Teixeira de Pascoaes, a criança morta, já distante, no espaço "é nova estrela/ subindo aos céus"[108] e, em "Vida eterna", dirigindo-se à mãe

[106] JÚDICE, Nuno – *A fonte da vida*, op. cit., p. 102.
[107] Idem, pp. 149-150.
[108] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 245.

enlutada, sentencia: "teu filho, agora, é luz, revelação"[109]; na "Elegia múltipla" de Herberto Helder os mortos "são doces equivalências, luzes, ideias puras"[110]; em "A deixa", de Vitorino Nemésio, a morta (que é "branca" ao passo que "negros somos os vivos") passa além da vida e muda-se para a morada celeste: "uma cidade/ de gelo e fogo novo os céus recorta"[111]; na elegia "À memória de Ruy Belo" de Eugénio de Andrade, agora que o morto, Ruy Belo, começou "a fazer corpo com a terra/ a única evidência é crescer para o sol"[112]; no "Epitáfio para um marinheiro morto", do mesmo Eugénio, o marinheiro "acorda e veste-se de branco"[113], e o ícone morto da sua "Elegia das águas negras para Che Guevara" passa a viver no centro do fogo irmanador e libertário[114]; no "Requiem por Salvador Allende" de Ruy Belo, o malogrado presidente chileno não morreu mas está "de pé no trigo"[115]; num poema de Manuel Alegre pertencente a *Praça da canção*, o amigo morto do sujeito poético "agora habita a verde catedral de um bosque" e, renovado, "tem agora o tamanho de um estrela"[116]; António Osório, no primeiro Natal sem a sua mãe para a montagem do presépio, depõe-na ao lado do Menino, "luz do Espírito Santo na palha"[117], e na já citada "Litania ao sol" a múmia egípcia "conhece a encantação de expelir o sémen/ além do deserto sírio, até à Via Láctea"[118]; na "Incineração de Joana D'Arc" de Paulo Teixeira, não obstante o corpo da virgem mártir e guerreira cair "desfeito no sossego da cinza", os seus olhos "buscam por entre a turba o caminho" e vão "brancos como quem sobe pelas levadas/ do céu, nos sonos de uma nave voadora"[119]; no seu último suspiro, o pai de Fernando Assis Pacheco tem "olhos parados num sorriso leve/ *tojo cordeiro lírio fonte neve*"[120]; a memória de Saúl Dias, numa elegia de Inês Lourenço, "imersa em espuma/ faz corpo com o cosmos"[121]. Vale a pena realçar, de António Osório, a elegia "Esse número", que se refere à campa do pai, numerada como 1504. Se num primeiro momento ela diz bem da racionalização da perda em curso na elegia contemporânea, com o pai a convergir

---

[109] Idem, p.
[110] HELDER, Herberto – Op. cit., p. 63.
[111] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 1, p. 215.
[112] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 240
[113] Idem, p. 81
[114] Idem, p. 235.
[115] BELO, Ruy – Op. cit., p. 521.
[116] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 131.
[117] OSÓRIO, António – *Barca do mundo I*, op. cit., p. 228.
[118] Idem – *O lugar do amor e Décima aurora*, op. cit., p. 94.
[119] TEIXEIRA, Paulo – *Inventário e despedida*. Lisboa, Caminho, 1991, p. 97.
[120] PACHECO, Fernando Assis – *Respiração assistida*, op. cit., p. 14.
[121] LOURENÇO, Inês – *A enganosa respiração da manhã*, op. cit., p. 46.

nesse número (“1504, agora és esse número/ suprajacente, acerto/ último de contas./ Um número entre outros/ ao lado e outros infinitos”), o ângulo de visão distanciado e objectivador é subitamente mudado na expressão da mais íntima subjectividade e finda em nota consolatória com um substituto figurativo de natureza vegetal: “Um número que repito: cataclismo,/ salmo, suco dos favos,/ flores rosáceas de ameixeira”[122]. À semelhança do que acontece no último poema da sequência “Um parêntesis: Morte de pai”, de A. M. Pires Cabral, com a descida do ente querido à mansão da morte a coincidir com a magnificação dessa hora (dessa horta) em jardim:

> A hora era um jardim, pai.
> Na manhã de tanto sol, a horta era um jardim:
> nunca tinha visto couves tão crescidas
> e a minha macieira por fim sempre pegou.
>
> A horta era um jardim, pai,
> à hora em que morrias.[123]

De outra natureza é a estratégia consolatória na “Elegia fria com lírios inventados” de José Gomes Ferreira. Aspira-se ao ideal de uma morte desprovida de tragédia e luto: “Se eu agora inventasse o mundo/ criaria a luz da manhã já explicada/ sem o luto que pesa/ na sombra dos homens”[124]. Diluídos na Natureza os mortos atingiram uma harmonia e uma conciliação impossíveis em vida. Se é verdade que o mundo “cheira a mortos” cabe aos vivos inalar esse cheiro a plenos pulmões e entender nele não só o odor da destruição mas também o aroma da criação, nisso consistindo a *consolatio* – uma vez que os mortos estão presentes na “pele da manhã” e andam na paisagem de “conluio com o sol”, o mundo deve ser saudado com votos de “bons dias”:

> Abro a janela.
> O mundo cheira tão bem a trevos ausentes!
>
> Bons dias, mortos.
> Bons dias, pai.

Nem todos os mortos, porém, beneficiam de apoteose redentora. Sirva de exemplo a “Elegia ao companheiro morto” de Mário Dionísio, história de uma

---

[122] OSÓRIO, António – *Barca do mundo I*, op. cit., p. 234.
[123] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 16.
[124] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 76.

consolatio abortada. O companheiro do sujeito poético morre "às cinco em ponto da manhã". A proximidade do raiar da aurora torna mais cruel a perda da vida que, metaforicamente, se extingue por um fio de luz: "Ah antes fosse noite noite noite apenas noite/ e não houvesse em tudo a promessa risonha da manhã"[125]. A metamorfose solar fica assim à beira de se cumprir ("e era quase manhã", termina o poema). Suspensa fica também a *consolatio* de "Lápide raspada", apesar do sol que através das árvores cai sobre os olhos abertos do soldado morto "com quatro balas na nuca":

> Vem do alto o sol e passa
> por entre as folhas e os troncos
> cai-lhe nas mãos nos cabelos
> nos olhos ainda abertos
>
> ainda à espera
> ainda à escuta[126]

[125] DIONÍSIO, Mário – *Poesia incompleta*. 2ª ed. Mem Martins, Europa-América, 1966, p. 151.
[126] DIONÍSIO, Mário – *Terceira idade.* Mem Martins, Europa-América, 1982, p. 239.

3. Os objectos de ligação.

Os mortos deixam no quotidiano dos vivos algo de concreto e material: os objectos de ligação[127]. No cerimonial funerário do Antigo Egipto, com a finalidade de servirem as necessidades do defunto na sua nova vida depois da morte, depositavam-se nos sarcófagos uma série de objectos que lhe haviam pertencido e povoado o seu quotidiano. Esse significado atribuído aos objectos dos mortos permanece nas sociedades contemporâneas: é-lhes votado um afecto por parte dos vivos só compreensível se levarmos em conta que tais objectos físicos, ao representarem uma ligação – a última ligação – aos entes queridos que faleceram, num certo sentido prolongam-nos, carregam o seu vestígio, continuam o seu rasto. Que "há objectos que ficam cheios deles", como se lê em Manuel Alegre, é inegável[128]. Por outro lado, num sentido pejorativo, são muitas vezes alcunhados de relíquias, vistos com desconfiança, tidos por mórbidos e denunciando uma ligação aos mortos tida por pouco saudável.

O objecto de ligação por excelência é mais que um simples objecto que foi manuseado pela pessoa morta: a fotografia. Na fotografia fica-nos a imagem física do rosto ou do corpo do ente querido – cristalizada num tempo e numa época, subtraída à passagem do tempo e imune aos seus estragos. O suporte material da fotografia está sujeito à corrupção e, a longo prazo, à destruição. Enquanto tal não sucede, a imagem da pessoa morta pode continuar a olhar desde o fundo da morte e da vida aquele que captou a imagem e aquele que, cruzando o seu ângulo de visão entre ambos os olhares, olha a fotografia. O desaparecido pode continuar a sorrir recortado contra um jardim também ele congelado num instante de exuberante primavera, ou tomando na sua mão uma criança também ela congelada na infância. Na elegia moderna, esses objectos pertencentes aos mortos, sem possuírem o estatuto mágico e sobrenatural de acompanhantes no além vida, possuem um estatuto de sobreviventes – o que acaba por envolvê-los numa redoma de sobrenaturalidade. Os objectos estão pelos mortos que, como no "Requiem" de Manuel Alegre, "nunca mais se vão embora", mas "demoram-se por vezes numa sombra/ num braço de cadeira ou no rebordo partido/ de uma chávena.

[127] Tomamos emprestada a expressão de Volkan, que define os objectos de ligação como "objectos simbólicos controláveis" que "perpetuam os laços com o indivíduo morto" (Cf. VOLKAN – *Linking objects and linking phenomena*. New York, International University Press, 1981, pp. 215-217)
[128] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 714.

Ou então escondem-se/ em pequenas caixas sobre as mesas”[129]. Nas últimas décadas, talvez porque outras formas de transcendência e de crença na continuidade dos mortos praticamente se extinguiram, abundam as elegias centradas em objectos de ligação.

Eugénio de Andrade elege para destinatário do poema “Demoraste muito” a fotografia envelhecida de alguém que já morreu. A demora e a fotografia são da mãe que, ao contrário do que acontecia na “Pequena elegia chamada domingo”, já não vem ao encontro do sujeito através do caminho que “deve haver […] para regressar da morte”[130], mas, muito mais longínqua e precária, através de uma fotografia:

> Demoraste muito, desta vez.
> Cheguei a pensar que te perderas
> na crispada brancura da neve.
> Uma luz anónima,
> de fotografia antiga, é agora
> a tua. Já não terás outra.
> Nem outro silêncio por vestido
> a defender-te do frio.
> Há no entanto no teu olhar
> certo orgulho velado,
> como se a tua claridade
> fosse a tua casa, a tua
> idade. E a rosa
> que sempre vi na tua mão
> ainda lá está, embora apagada.[131]

O sujeito já não se transforma num detalhe quase acidental na aparição totalizante da mãe, fonte de um halo pacificador e luminoso, nem se coloca na iminência do auto-apagamento suscitado pelo temor de destruir a perfeição da epifania. Na “Pequena elegia chamada domingo” a mãe não dava pela presença do sujeito, e este, mesmo assim, tinha “medo” de que, falando-lhe, “toda a música” cessasse. O detalhe é agora a mãe: a sua fotografia antiga. O encontro depende unicamente da contemplação atenta do sujeito. A elegia já não é “pequena” – “grande” número de anos se intrometeu entre a mãe e o sujeito (trinta e oito anos, entre 1958 e 1995). A perda ameaça propagar-se ao reduto blindado da memória. Em todo o caso, a mãe, mesmo essa mãe cristalizada na fotografia, está prometida ao anonimato do esquecimento, pois são quase os olhos da morte – do filho – os olhos que a olham.

---

[129] Ibidem.
[130] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 92.
[131] Idem, p. 525.

Nada pergunto, nada me dizes,
mas um sorriso breve brilha na sombra.
Anónima, não tarda
que a luz te proteja e leve. [132]

Mesmo congelando uma imagem ideal da pessoa morta, uma fotografia pode transformar-se num emblema da morte, num *memento mori*; quando, no poema "Olhando a fotografia" de Gastão Cruz, o riso daquele que, dentro da fotografia, ri do futuro – "pensando o que seria/ a juventude infinda" – já não encontrar eco na memória nem fizer vibrar a correspondente imagem mental e afectiva:

Que sentido fará o riso
de crença absoluta quando até mesmo a luta
para o lembrar
soçobra em tantos dias
da nossa eternidade exígua?[133]

O desencontro entre o olhar daquele que contempla – do olhar que envelhece, puxado pelo tempo para diante, rumo ao futuro e à morte – e o olhar daquele que é contemplado – que vai ficando, imune ao tempo, cada vez mais para trás – acabará por ditar o aniquilamento do objecto de ligação, mais tarde ou mais cedo desprovido de um intérprete capaz de descodificar e manter viva essa ligação. Ou, por versos de Fernando Echevarría:

Por dentro do retrato o que envelhece
é sentirmos o hábito de ver
ganhar ternura, enquanto está a perder-se
a ternura de quem vê.[134]

Já em pleno século XXI, Pedro Mexia, no livro *Em memória*, mostrará predilecção pela *meditatio mortis* baseada na contemplação de uma fotografia. Em "Avó Leonor" existe a particularidade do sujeito poético ser o autor da fotografia em causa e de emitir um juízo valorativo sobre a capacidade evocadora e testemunhal do objecto de ligação:

Mau fotógrafo, num momento de sorte
ou golpe de luz
tirei o último retrato,

---

[132] Ibidem.
[133] CRUZ, Gastão – *Rua de Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 52.
[134] ECHEVARRÍA, Fernando – *Poesia: 1987-1991*, op. cit., p. 103.

o que melhor traduz
a minha avó
pouco antes da sua morte.[135]

A elegia termina em nota consolatória ambígua. Se é verdade que nos derradeiros versos a avó do sujeito poético, "na foto e na eternidade/ não chora", fazendo-se fé nas propriedades conservadoras da fotografia, um lúcido desengano ensombra a *consolatio*: o rosto da avó preservada na fotografia é "de despedida" e coroa-a uma "sombra/ que cresce/ de forma quase assustadora,/ como a alma de partida"[136]. Essa aura negativa nasce da consciência detida pelo sujeito de que o rosto que olha, eterno, de dentro da fotografia, olha e olhará não só aqueles que vivem mas também olha e olhará *para além* deles, depois do termo das suas existências: a avó Leonor "sabe que a família morre com ela/ e não é por acaso/ que esse seu sorriso enigmático/ está agora nesta e noutras salas, nas salas/ dos que ficam e nas dos que vão embora"[137]. O mesmo cepticismo e pessimismo informam "Um retrato dos meus tios Pedro e João na parede da sala". Se o retrato congela uma imagem ideal dos mortos enquanto vivos, também contém a possibilidade de congelar aquele que contempla numa incapacidade de descodificação afectiva, numa impotência para se ligar à imagem: "o retrato do meu tio João e do meu tio Pedro/ que está na parede da sala representa a hipótese/ de estarmos também no retrato, com eles/ e sem eles, de estarmos no retrato que, apesar disso,/ nos escapa infinitamente"[138]. O que despoleta a angústia de que, perdendo-se a ligação, o retrato acabe por mergulhar no olvido aqueles que foi encarregue de fixar e preservar: "talvez haja em mim uma necessidade desesperada/ de ler coisas neste retrato, para que ele não emudeça/ de vez […]"[139]. Algo que acabará por acontecer uma vez desaparecidos aqueles capazes de reconhecerem os retratados, de experimentar, perante eles, a *anagnorisis*.

Sendo certo que a fotografia é na elegia o objecto de ligação por excelência, os elegistas convocam vários outros objectos para focalizar a perda. Em *Era uma vez um menino*, subintitulado "Elegias escritas por António Sardinha na morte de seu filho", são os brinquedos a estabelecer uma conexão da criança desaparecida (com pouco mais de um ano de idade) com o mundo físico que enquadra a dor dos pais:

---

[135] MEXIA, Pedro – *Em memória*. Lisboa, Gótica, 2000, p. 72.
[136] Idem, p. 74.
[137] Ibidem.
[138] Idem, p. 85.
[139] Ibidem.

Enquanto em Deus tu repousas,
nos teus brinquedos se sente
a nossa angústia pesar.[140]

Noutra elegia o objecto de ligação é a cadeira do menino: "E então a tua cadeira!?/ Sempre de braços abertos/ parece estar-te a chamar!"[141]. Comum a todo este conjunto de elegias de António Sardinha é, de resto, o recurso à prosopopeia para animar e humanizar o interior doméstico e os objectos que o povoam – "os cantos tristes, desertos,/ guardam-te ainda o lugar" –, deixando-se de fora, ao contrário do que é habitual (e essencial, por exemplo, nas *Elegias* de Pascoaes), a natureza ao ar livre, com o céu que a cobre convidando a representar o voo ascensional da alma. No "Requiem por Salvador Allende" de Ruy Belo o objecto de ligação é os óculos:

Allende tinha uns óculos os óculos tinham-no
com eles via a vida com eles via os homens via homens
via problemas de homens e as coisas que via eram coisas de homens
hoje apenas uns óculos sem nenhum olhar por detrás[142]

Em Fiama Hasse Pais Brandão o piano da mãe morta serve de ligação não tanto a uma imagem da mãe canalizada pela música (e canalizadora de música), quanto ao silêncio que a mãe prezava *mais* que a música, ao silêncio que "toda a vida" ela pedira "aos sofistas das palavras". Ainda assim o piano coberto acusa a ausência de mãos amadas: "Oh diz-me/ porque cobres com bordada seda/ a fieira das teclas, e até/ a música para sempre calas"[143].

João Luís Barreto Guimarães recorre no seu *A parte pelo todo* a um variado leque de singulares objectos de ligação com o pai falecido: o derradeiro fato que é *facto* da morte, a nota "de mil" que o pai, primeiro alheado, depois cúmplice, deixava no bolso do casaco pendurado na porta do quarto e que o sujeito poético "roubava", o telemóvel marca "sony erickson" que ninguém destinou "ao rectângulo do caixão" deixando assim o pai incomunicável, ou o "Honda vermelho" vendido, "sob o signo do torpor", ao médico moldavo Eugeniu Cercavschi[144].

---

[140] SARDINHA, António – *Era uma vez um menino: elegias*. Lisboa, Livraria Universal de Armando J. Tavares, 1926, p. 42.
[141] Idem, p. 54.
[142] BELO, Ruy – Op. cit., p. 518.
[143] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 601.
[144] GUIMARÃES, João Luís Barreto – *A parte pelo todo*, op. cit., p. 12 et passim.

O objecto de ligação pode ser parodiado. Caso notório é o do carro de pau do poema homónimo de Fernando Pessoa – "O carro de pau/ que bebé deixou…/ Bebé já morreu,/ o carro ficou…" – de que resulta uma sátira à "pathetic fallacy" de humanizar objectos inanimados: "A vida é a mesma/ esquecida, curiosa…/ Quem sabe se o carro/ sente alguma cousa?..."[145].

Fatal é que os mortos sejam um dia desligados dos objectos que manusearam e das imagens que os congelaram. Também aí os mortos morrerão segunda morte: "os anos tornam-nos ignorantes do conteúdo das gavetas,/ indiferentes às fotografias, os mortos tão vagos/ para nós como nós para os mortos"[146]. Na realidade o verdadeiro objecto de ligação não é – não pode ser – o objecto material, inanimado, mas o próprio sujeito que sobre ele exerce a sua cognição. Na mais que certa perspectiva do desaparecimento do olhar recognitivo o objecto de ligação desliga-se. Sem outro intérprete que o religue, sem um herdeiro – um filho, um neto, um sobrinho – capaz de lhe extrair o acorde afectivo, o objecto é apenas um objecto.

[145] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*, op. cit., p. 250.
[146] MEXIA, Pedro – Op. cit., p. 97 ("Viagem de família").

Capítulo VI

O desengano. A aprendizagem da perda. *Vita brevis, cotidie morimur, tempus fugit, carpe diem*.

Arranquemos as máscaras às coisas como às pessoas
e por baixo veremos muito simplesmente a morte

MONTAIGNE

Definimos o desengano como o confronto do sujeito não com aquilo que ele idealiza, não com aquilo que deseja ou a que aspira, mas sim com aquilo que *é*. Devemos agora explicitá-lo uma vez que toda a elegia exprime a chegada a um desengano ou faz de um desengano o seu ponto de partida. O desengano nasce do reconhecimento – da *anagnorisis* – de que o mundo é enganador, de que viver é perder, de que o homem é uma criatura de perda. O saldo resultante do confronto com a realidade da perda é invariavelmente negativo para o homem, ora colocado perante o definitivo depois de caída a máscara do provisório e do aparente – deixando à vista o rosto áspero da derrota – ora posto diante das ruínas de um ideal derrotado após o embate com a impossibilidade de ser atingido ou realizado, assim configurando, a cada novo confronto, uma passagem da inocência à experiência. Tivemos a oportunidade de constatar como essa passagem acompanha a progressão da idade biológica, e que à euforia da infância e da juventude fatalmente sucede o desengano das "ilusões perdidas". Na "Elegia" de Mário de Sá-Carneiro descobrem-se como enganos os dedos tocados e as bocas esperadas, os "enleios de carmim" reservados para algum dia; nos "boulevards de Europa e beijos" o sujeito, reconhece-o agora, não passou de mero espectador, o seu amor um "sono lasso", os seus desejos "poeira de ouro", e o "grande hotel universal" foi de "frenéticos enganos/ com aquecimento central"[1]. Extinguiu-se na vida do sujeito o luar que era, afinal, "dum conto de fadas", e o que era cristal na juventude veio a dar em "pesada Catedral": "Minhas tristezas de cristal,/ meus débeis

[1] SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas completos*. Ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, pp. 100-101.

arrependimentos/ são hoje os velhos paramentos/ duma pesada Catedral”[2]. Na “Elegia mandada por carta ao Tim” de Fernando Assis Pacheco a passagem da ignorância da mortalidade dos pais, na criança, ao conhecimento dessa mortalidade, configura um desengano meditado retrospectivamente pelo sujeito: “nesse tempo ainda os meus pais eram da família/ que depois perdi em anos consecutivos/ e eu julgava-os imortais como deuses de luz clara/ brilhando à mesa sobre a grande toalha de linho”[3].

“As aparências enganam” ou “o hábito não faz o monge” são máximas populares com as quais todo o ser humano está familiarizado e ensinam a desconfiar do imediato, do ilusório, do aparente, do superficial, ou do Ideal aqui entendido como construção mental ou afectiva projectada para fora do sujeito sob a forma de aspiração ou mesmo de utopia (caso da utopia do regresso à unidade originária estudada no capítulo anterior). O desengano exprime igualmente a sabedoria popular que reconhece a necessidade de “ter os pés bem assentes na terra”, aquela que nos põe diante da “dura realidade” e nos incita a enfrentá-la. E exprime ainda, da perspectiva do sábio, já por natureza desenganado, a necessidade de cultivar uma aprendizagem dessa “dura realidade” de forma a domesticá-la prevendo-a, a exemplo de Camões que, na sua Elegia VI, “inda antes que aconteça o riso e o pranto/ os tem já no sentido meditados”. O desengano é a erosão da vida no contacto com os elementos adversos circundantes (o tempo que foge, a certeza da morte, o desamor, o fracasso dos ideais, o silêncio de Deus) que, em jeito de balanço, Vitorino Nemésio resume num “Já não estou para rosas! Gastei tudo”, *incipit* do poema que intitulou “Desengano”[4]. Ao desengano vem associado um desinteresse pelo mundano, uma resignação aos restos, uma firmeza fria e estóica, um desprendimento e uma distância não de quem perdeu o gosto pela vida mas de quem se conformou ao mundo enquanto destino de perda – “Assim se faça. E aumente/ No mar a força do mar”[5] – e à impotência do homem face ao futuro: “Não me promete o incerto e vão futuro/ mais do que esta repetida experiência/ da mortal sorte e a condição perdida/ das coisas e de mim”[6].

Entenda-se que o sentido de engano, aparência e ilusão, prende-se neste contexto não com aquilo que ilude e mascara uma verdade (intuída ou pressentida) de ordem metafísica – incognoscível porque sempre falseada pelas percepções – mas que mascara

---

[2] Ibidem.
[3] PACHECO, Fernando Assis – *Respiração assistida*, op. cit., p. 24.
[4] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 24.
[5] Ibidem.
[6] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 96.

a própria razão: a verdade racional de valor exemplificativo, adquirida, transmitida e, não obstante, ignorada, evitada ou negligenciada. A sabedoria do indivíduo desenganado – austera e grave, legatária do estoicismo – opor-se-ia assim à ignorância do indivíduo não tanto enganado (e de enganado, impreparado), mas que se deixou voluntariamente enganar ou que abraçou conscientemente o engano numa estratégia de fuga à realidade (a morte interdita estudada por Philippe Ariès, sobre a qual paira um tabu) ou por crença ingénua num ideal (de não-violência, por exemplo). Ignorância ou desleixo hedonista que consiste em não pensar na morte, em andar de costas voltadas para ela, em não a ter "já no sentido" meditada, o que em Montaigne equivale a uma espécie de cegueira: "le remède du vulgaire, c'est de n'y penser pas. Mais de quelle brutale stupidité lui peut venir un si grossier aveuglement?"[7]. Neste aspecto o desengano afigura-se como uma pragmática de emancipação – amarga e céptica quando não cínica – face à incerteza e face à instabilidade congénita da existência humana – ou como uma estratégia de despossessão e despojamento, uma disciplina mendicante.

O desengano é acima de tudo um saber conquistado pela aprendizagem da perda. Na elegia "Sinto os mortos", de Sophia de Mello Breyner, o sujeito não só aprendeu à custa de sucessivas perdas (e das meditações por elas desencadeadas) que traz a morte dentro de si, mas aprendeu a morrer, aceitou a sua finitude e alcançou um estado semelhante à *tranquilitas* estóica, imunidade possível face ao trânsito do mundo:

> Sei que passo em redor dos mortos mudos
> E sei que trago em mim a minha morte.
>
> Mas perdi o meu ser em tanto seres,
> Tantas vezes morri a minha vida,
> Tantas vezes beijei os meus fantasmas,
> Tantas vezes não soube dos meus actos,
> Que a morte será simples com ir
> do interior da casa para a rua.[8]

A mesma "indiferença estóica à tristeza da temporalidade" detectada por Eduardo Lourenço em Ricardo Reis, equilibrada num ponto algures entre o *carpe diem* e uma imobilidade nulificante[9].

A sabedoria fundamental afigura-se a da consciência de que o destino do ser humano, desde o primeiro instante de vida, é perder, estando condenado a viver dessa

[7] MONTAIGNE – Op. cit., p. 68.
[8] ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, op. cit., vol. 1, p.65.
[9] Cf. LOURENÇO, Eduardo – *Portugal como destino*, op. cit.,164.

perda: “eu próprio sou aquilo que perdi”[10], “vivo daquilo que perdi”[11], “vivo quanto já fui e que perdi”[12], escreve Pessoa; “nós somos ainda o que perdemos”, escreve Pascoaes[13]. Ideia retomada, muito recentemente, por um Jorge Gomes Miranda: “o que perdi, ainda o trago dentro de mim,/ tal o som do mar que reabilita as margens desta ilha/ que sou eu […]”[14]. Viver da perda e sempre em perda de si mesmo – “Eu próprio sou aquilo que perdi” (“Passos da Cruz – VI”). Levando por vezes à radical negação da própria vida, que assim não seria vida, mas morte – e os vivos, em consequência, “mortos-vivos” (“cada cousa é uma morte vivendo”[15]); ou, em José Gomes Ferreira, respondendo à pergunta “mas vivos que são?”: “mortos incompletos”[16]. Desengano como a consciência de que a morte só existe para os vivos, de que “a morte na morte se termina”[17] – ela está certamente ausente da expectativa dos mortos – donde a morte ser um assunto exclusivo dos vivos:

> A morte é propriedade dos vivos,
> aquele que morreu já não vive nem está morto.[18]

A morte somente existe na vida: na memória da vida, que é memória da morte, cabendo ao indivíduo desenganado meditar a morte que estende as suas inextinguíveis asas sobre o quotidiano onde se fabrica a vida pessoal: “porque a vida é memória da morte/ direi o seu ritual diário”, escreve Jorge Gomes Miranda[19].

O desengano não envolve sempre um saber concreto: desengano é igualmente ter consciência da ignorância do homem acerca do seu destino depois da morte e da impossibilidade, face aos conhecimentos actuais, de o saber. Desengano do céptico cuja prudência aconselha a não excluir nem a possibilidade de a morte ser o nada, nem a da morte ser porta de acesso a outro plano de existência – “ou desfeito e insensível,/ ou ébrio de outro arrebol”[20]. Desengano do espírito treinado na meditação da morte sabendo-se disputado, em A. M. Pires Cabral, por duas vocações contraditórias: “a

---

[10] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*, op. cit. p. 377 (“Passos da Cruz – VI”).
[11] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 195.
[12] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*, op. cit., p. 245.
[13] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 234.
[14] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 16.
[15] FERREIRA, José Gomes – *Poesia I*. 3.ª ed. Lisboa, Portugália, 1967, p. 323.
[16] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 120.
[17] Verso com que se inaugura *Media vita* (1979), de Fernando Echevarría (*Obra inacabada*, op. cit., p. 93).
[18] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 96.
[19] MIRANDA, Jorge Gomes – *O acidente*, op. cit., p. 11.
[20] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit, p. 50.

vocação de estrume/ com que já nasci armadilhado”[21], isto é o consentimento e a imersão na morte, por um lado, e “a estouvada vocação/ de eternidade”, por outro, vocação possuída pelo dono da casa mas que a casa, em ruínas, e em “decadência persistente”, desconhece “como se se executasse nela/ um antigo memento: quia petra es/ et in petram reverteris”[22].

A elegia pode ter em vista não tanto exprimir o desengano do sujeito no confronto com a realidade quanto transmitir a um destinatário – o leitor – a sabedoria por esse sujeito já conquistada. Neste contexto aproxima-se do valor apelativo do epitáfio, quer porque referindo-se à deixis, ao “aqui” da própria enunciação, quer pelo carácter conciso e lapidar. Assim no “Salmo” de Carlos de Oliveira que reforça esse valor admoestativo ao conotar o desengano com a reiteração implícita à salmodia:

SALMO

A vida
é o bago de uva
macerado
nos lagares do mundo
e aqui se diz
para proveito dos que vivem
que a dor
é vã
e o vinho
breve.[23]

O sujeito desenganado não se tornou imune às aparências, apenas aprendeu a não se fiar nelas, a refutá-las com a sabedoria acumulada. Podendo parecer a morte ainda uma realidade distante, o desenganado sabe que na verdade ela se encontra próxima e pronta a desferir o seu golpe quando menos esperado (porque quando menos esperado, menos meditado).

Dado o valor exemplificativo de que se reveste, o desengano tende para um discurso axiomático. A preocupação com desmascarar o superficial, o ilusório, o aparente, a necessidade de enunciar verdades gerais (*vita brevis*, por exemplo, ou o “só a morte é imortal” de Eugénio de Andrade), faz com que a elegia recorra com frequência ao presente gnómico associado ao verbo “ser”, o que aparenta por vezes o

[21] PIRES CABRAL, A. M. – *As têmporas da cinza*, op. cit., p. 53.
[22] PIRES CABRAL, A. M – *Arado*, op. cit., pp. 20-21.
[23] OLIVEIRA, Carlos de – *Trabalho poético*, op. cit., vol. 2, p. 164.

seu discurso ao discurso filosófico, aforístico e até científico. No desengano não estamos já perante o condicional, o hipotético ou o interrogativo da meditação e da *investigatio*, mas no domínio da asserção. Ao longo dos séculos a tradição elegíaca fixou alguns desses axiomas herdados sobretudo da poesia grega e latina (com as *Odes* de Horácio à cabeça) e dos escritos dos filósofos estóicos, numa série de *topoi* que sobreviveram até à elegia portuguesa contemporânea. Mas não devemos escamotear a universalidade de tais temas, que vão muito além das fronteiras do mundo ocidental e se desenvolveram longe da esfera de influência do pensamento estóico e cristão apresentando, não obstante, notáveis semelhanças na sua elaboração poética. Muito antes do primeiro contacto com o mundo ocidental por obra dos portugueses que desembarcaram na ilha de Tanegashima em 1543, o monge Manzei deixou-nos por volta do terceiro decénio do século VII, no Japão feudal, o seu desengano da vida humana, que se evade do mundo sem deixar rasto: "A quoi comparer/ Notre vie en ce monde?/ A la barque partie/ De bom matin/ Et que ne laisse pas de sillage"[24]; e Yamanoue no Okura, na transição do século VII para o século VIII, diz-nos que "en ce monde,/ sans remède/ est la fuite/ du temps" e que "quelque regret que l'on ait/ de cette vie si breve/ il n'y a point de remède"[25].

No velho tópico da ***vita brevis*** condensam-se milénios de sabedoria e desengano. Pelo menos desde o séc. VII antes de Cristo, com Semónides ou Arquíloco, estagiando nas *Odes* de Horácio (I.4), pousando na "questa breve mia vita mortale" de Petrarca, urgindo no "voll ist das Herz, aber das Leben ist kurz" de Hölderlin[26], ou desaguando em Pessoa, que a cita em latim italizado: "Minha alma a ir… *Vita*/ *Brevis*… Que calma!"[27]. A evidência de que o motivo da *vita brevis* percorre a elegia de todos os tempos, a sua acção monopolizadora, leva Eduardo Lourenço a escrever que a "brevidade da vida" é "fonte da comum melancolia humana e tema único da poesia elegíaca"[28]. Lição amiúde colhida da não menos ortodoxa contemplação das folhas que caem (legada por Homero), folhas que se o Fernando Pessoa dos versos acima transcritos verte num lânguido "Cai a folha…/ A Hora descora/ Pelos campos fora…",

---

[24] *Anthologie de la poésie japonaise classique*. Traduction, préface et commentaires de G. Renondeau. Paris, Gallimard, 1996, p. 32.
[25] Idem, pp. 46-47.
[26] HÖLDERLIN – *Elegias*, op. cit., p. 46. (elegia "Stuttgart").
[27] PESSOA, Fernando - *Poesia: 1902-1917*, op. cit., p. 138. Assinala Jacinto do Prado Coelho que "*breve* é das palavras significativas na poesia de Reis e Pessoa ortónimo" (*Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, op. cit., p. 145).
[28] In LOURENÇO, Eduardo – *A morte, de Schopenhauer a Unamuno*. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXVII, n.º 963 (29 de Agosto de 2007), p. 14.

Vitorino Nemésio, na "Epígrafe" de *Limite de idade*, burocratiza equiparando-as ao cair das folhas de vencimentos – "Minha morte civil, folha de vencimentos,/ cairá também como ao choupo amarelo"[29] –, Eugénio de Andrade faz tombar com o pressentido fim do amor em contraste com o vinho outonal (e novo) que desce dos montes a cada ano para dançar – "Tu e eu/ vamos com as folhas, as últimas/ aves: tão leve/ o que deixamos por herança"[30] – e A. M. Pires Cabral, com ironia, subverte mantendo-as presas ao ramo: "Sou como folhas de árvore – reparo./[…] Assim múltiplo e trémulo sou eu./ Apenas um pouco menos perecível,/ julgo. […] Mas isso pode ser impressão minha"[31]. Cabe dizer que ao *topos* da *vita brevis* vem frequentemente associado outro *topos* não menos célebre – e fixado pela pena de Horácio –, o *carpe diem* (*Odes*, I.11). Desenganado quanto à permanência e estabilidade dos bens terrenos, do amor, da saúde, da vida, o ser humano é levado a concluir que sendo a vida breve mais vale aproveitar cada instante e desfrutá-lo como se do último se tratasse, celebrá-lo como uma dádiva. A junção dos dois *topoi* dá origem a um silogismo: se *vita brevis*, então *carpe diem*. O que tempera de positividade o natural pessimismo da elegia. Pessoa fala-nos de dourar o instante "de elegia":

> Uma mão-cheia é bastante
> Para aproveitar o instante
> E dourá-lo de elegia.[32]

Glosando a conhecida sentença de Hipócrates traduzida para latim como *ars longa, vita brevis*, Fiama Hasse Pais Brandão dá-nos, em sentido inverso, uma "anti-*vita brevis*" do ponto de vista do poeta para o qual a vida é sempre demasiado longa para caber na brevidade dos versos, e a Arte pequena para tanta "vária e imprecisa" vida. Se o periquito é "apenas breve", se o relógio de caixa alta porque pedindo corda sob ameaça de parar é igualmente um ser fugaz, "só os meus imensos dias jamais cabem/ nos versos escritos ou ditos, quotidianos"[33]. Breve é a Arte, e não a vida: "Horácio enganou-se ao contar/ os longos anos da vida breve vivida"[34] (não obstante a sentença não ser de Horácio mas antes colhida do mencionado aforismo de Hipócrates).

---

[29] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 561.
[30] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 472.
[31] PIRES CABRAL, A. M. – *As têmporas da cinza*, op. cit., p. 37.
[32] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 16.
[33] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 584.
[34] Ibidem.

Escreve Séneca, na Epístola XXIV a Lucílio, que "chaque jour nous mourons; chaque jour, en effet, est ôtée une partie de la vie et alors même que notre âge s'accroît, la vie décroît. Nous avons perdu l'enfance, puis l'adolescence, puis la jeunesse. Jusqu'à hier tout le temps qui a passe a péri; ce jour même que nous vivons, nous le partageons avec la mort"[35]. Trata-se da penosa evidência de que ***cotidie morimur***: morremos um pouco mais a cada dia. Com efeito, o homem é não só aquele que cessa mas também aquele que vai cessando a cada instante – aquele que incessantemente acaba de começar e começa de acabar. Cada ciclo respiratório que sustenta as funções vitais implica ao mesmo tempo uma entrega gradual e mecânica da vida que sustenta. Em cada acto, em cada gesto, em cada palavra, o homem entrega o seu fôlego vital ainda que inconsciente disso, isto é, enganado: "Vivemos convivemos resistimos/ sem bem saber que em tudo um pouco nós morremos"[36]. Estamos perante a ideia de que "mudamos e morremos com o tempo", obsessiva, de acordo com Jacinto do Prado Coelho, no Pessoa ortónimo, bem como no heterónimo Ricardo Reis[37] – "E a morte é cada dia"[38]. Também o *cotidie morimur*, à semelhança da *vita brevis*, se vê apaziguado pela ideia do *carpe diem*. Fazendo-se uso de raciocínio similar ao que aplicámos à *vita brevis*, dir-se-á que, se a cada dia que passa morremos, urge celebrar cada dia como se fosse o último. Na linha de contestação e de cepticismo face à tradição elegíaca e às suas convenções seguida por alguns poetas portugueses das últimas duas décadas, Rui Pires Cabral apresenta-nos um oblíquo *carpe diem* para o qual a desconfiança da sabedoria estóica empurra o sujeito: "que importa/ que tudo rode para um fim e que a nossa verdadeira/ condição seja morrer um pouco mais a cada instante?/ A pele reconhece estas canções, sabe que é Junho,/ conhece a estrada que devemos escolher. A pele/ é sábia. Por uma vez, que valha a pena morrer"[39]. Sem negar a evidência do *cotidie morimur*, à sabedoria da razão e da *meditatio* Rui Pires Cabral contrapõe a sabedoria da carne: a sabedoria da entrega. Não importa a consciência da queda, mas a qualidade da queda. Por sua vez, Mário Dionísio declina o "morremos" do *cotidie morimur* na morte adivinhada do amor, no seu progressivo esvaimento, naquilo que já vai separando os amantes, pois também o amor enfraquece a cada dia um pouco mais: "não se pode fugir/ ao desespero do que

[35] SÉNEQUE – Lettres a Lucilius, op. cit., p. 143.
[36] BELO, Ruy – Op. cit., p.277.
[37] COELHO, Jacinto do Prado - *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, op. cit., p. 95.
[38] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 104.
[39] PIRES CABRAL, Rui – *Longe da aldeia*. Lisboa, Averno, 2005, p. 19.

virá/ através de ruínas se aproxima/ e em ti mesmo em cada instante morre ou morreu já”[40].

No mesmo grau evidencial da *vita brevis* e do *cotidie morimur* encontramos a consciência da veloz passagem do tempo, do ***tempus fugit*** popularizado por Virgílio nas *Geórgicas*. O tempo foge, voa, ou urge, e, imparável, nada deixa como era, não cessa de transformar o mundo e os homens:

> Vão-se os dias úteis resumindo
> a débeis cinzas.
> O que era – já não é. O que cantava
> emudeceu de pasmo e de cansaço.
> Que pressa, tempo![41]

Nuno Júdice intitula de “Tempus fugit” um poema do livro *A fonte da vida*. O tempo corrói tudo, nada fica imune ao seu trabalho incansável de grande escultor e verdugo dos homens, seus escravos:

> O tempo trata-nos como se fôssemos
> animais de carga, casas desabitadas,
> rochedos expostos num litoral de inverno.
> São visíveis as suas marcas,
> e ele obstina-se nesse trabalho como se fosse
> uma arte, um exercício de gosto.
> Cinzelador de imperfeição, raptor
> do presente: quem poderá fugir
> às suas mãos? Então, lembro-me de ti.[42]

A luminosa intromissão da lembrança do ente amado na estação do estio e a visão retrospectiva de um tempo congelado na mútua entrega e entendimento amorosos parecem sugerir outro tópico clássico, o de que o amor vence tudo (*omnia vincit amor*), até mesmo o tempo. A imagem cristalizada do passado surgiria assim como um obstáculo indestrutível que travaria o fluxo temporal, ou como escolho parado no caudal dos anos obrigando as heraclitianas águas a desviarem-se. Mas o desengano não tarda, porque na verdade a memória humana também está sujeita à terraplanagem do tempo e as imagens do passado vão-se desgastando, afunilando e dissipando até delas pouco ou nada restar de reconhecível: “De que serviu,/ tudo isso? A tarde avançou por dentro de

---

[40] DIONÍSIO, Mário – *Poesia incompleta*, op. cit., p. 321.
[41] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 211.
[42] JÚDICE, Nuno – *A fonte da vida*, op. cit., p. 124.

nós;/ não sei onde estás; ouço, de quando em quando,/ alguém dizer o teu nome: e não sei/ se, hoje, reconheceria o teu rosto,/ se me cruzasse contigo nalgum lado. É/ o tempo. […]”[43]. Desengano confirmado por Rui Pires Cabral ao recordar o seu quarto de estudante:

> O teu quarto de estudante, uma representação
> de quê? Da perda, certamente – e não apenas
> da inocência (que é como quem diz, da ignorância):
> afinal, o mundo à tua volta também mudaria. Agora
> pondera o quanto dessa diferença se mede não só
> pelo que sobrou do passado, mas principalmente
> por tudo o que não lhe sobreviveu […].[44]

A tentação de conservar em exclusividade a imagem do quarto de estudante com os contornos de uma relíquia mental, efígie de inocência cristalizada no tempo, releva, para o sujeito, do engano. O quarto de estudante é essa efígie, mas é também representação da perda, daquilo “que não lhe sobreviveu”.

Se com Bernardim “caro custa um desengano”, fica a certeza de que um desengano nunca vem só, de que a vida humana é uma contínua sucessão de desenganos, de confrontos do indivíduo com aquilo que *é*, não havendo sabedoria ou *meditatio mortis* quanto bastem para desenganar a vida em definitivo: “Rodas e repetições, é assim o tempo/ na carne. Mas o que aprendeste/ com o primeiro desengano não te preparou/ para o segundo, o terceiro e todos/ os que se seguiram […]”[45].

O reconhecimento disso sendo também, naturalmente, um desengano.

---

[43] Idem, pp. 124-125.
[44] PIRES CABRAL, Rui – *Longe da aldeia*, op. cit., p. 37.
[45] Idem, p. 11.

Capítulo VII

Outras modalidades da elegia. A elegia amorosa. A elegia histórica e nacional. A elegia religiosa.

1. A elegia amorosa.

Pois um amor morto não deixa
Em nós seu retrato
De infinita demora
É apenas un facto
Que a eternidade ignora

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Para além da perda do ente amado o objecto da elegia amorosa é a perda do amor: a sua impossibilidade, esgotamento ou término. Por isso a elegia amorosa não raro se declina como poesia da despedida: entre os amantes que se separam seja porque a morte assim o ditou ou porque o desaparecimento do sentimento amoroso conduziu a relação a um desfecho inevitável, ou ainda porque tal desfecho é pressagiado. Em parte das elegias amorosas o ente amado já não se encontra neste mundo. Neste caso, de modo a que a função consoladora e curativa inscrita nos genes da elegia amorosa possa ser bem-sucedida, é necessário ao sujeito poético, escreve Abbie Findlay Potts, "not merely to describe in light or deplore in darkness what he has lost" mas também, e sobretudo, resgatar o seu espírito "out of what is dim and shadowy into what is clear albeit sober-colored"[46]. O sujeito pode convocar o sol, as estrelas, a lua e outras imagens de luz ou energia continuadora para fazer a ponte entre o amor e a morte, e a tristeza motivada pela perda pode inclusive desaguar no amor pela natureza na qual o ser amado se incorporou a ponto de o sentimento amoroso se confundir com o amor constante ou até crescente pela própria natureza. O que permite ao ente amado que se perdeu persistir para além da morte num epílogo eternamente em suspenso. Abbie F. Potts, que apelida os sonetos de Shakespeare de "erotic meditations", compara-os às elegias amorosas de

[46] POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., p. 85.

Propércio, entrevendo em ambos os poetas, para além dos temas da transitoriedade e mutabilidade do amor ou da angústia e conflito entre os amantes, a promessa de fama e imortalidade adquirível pelo amante celebrado através dos versos[47]. Trata-se da crença na capacidade do amor transcender o tempo e a morte: *omnia vincit amor* porque, nas palavras de María Zambrano, "para a poesia, nada vence a morte, a não ser, por momentos, o amor. Somente o amor. Mas o amor desesperado, o amor que vai irremissivelmente também para a morte e que o sabe"[48].

No contexto da elegia amorosa o desengano traduz-se na progressiva aceitação ou resignação do sujeito ao facto de que o seu desejo ou aspiração amorosa, pelas mais diversas razões, não se poderá realizar. Mas uma vez que é possível deixar em aberto, mesmo nos casos em que se lida com o fim definitivo da relação, a possibilidade de em vida dos amantes se continuar a amar ou de se voltar a amar, a elegia amorosa pode, ao contrário do que sucede na elegia fúnebre, ambicionar a uma *consolatio* que vá além do mero substituto figurativo ou troca simbólica compensatória. Sob a forma de desprendimento altruísta e generosidade do amante face ao porvir do ente amado, por exemplo. Ou pode a perda reverter num ganho de natureza diferente do da elegia fúnebre: o amor perdido é incorporado no saldo amoroso global da biografia do sujeito. As uniões e separações ou amores e desamores ocorridos ao longo da vida são preservados e salvos do esquecimento num acúmulo de sabedoria e desengano amoroso que torna o sujeito mais avisado – e mais céptico. O amor perdido sobrevive dessa forma enquanto ressonância interior, estremecimento, radiação, ou sombra que vela, como na "Elegia da sombra" de Nuno Júdice, com os passos do ente amado que "acompanham, em cada noite" e "impedem o esquecimento"[49].

Mas a elegia amorosa encerra um mecanismo ainda mais complexo. Ligada ao erotismo e à união entre os amantes ela perspectiva a realização, *em* vida, da utopia elegíaca da superação do *principium individuationis*. Quer através da união carnal e do erotismo, que Bataille entende como afirmação da vida na morte, "negação do *eu* que só conhece o desmaio ao exceder-se, ao ultrapassar-se no abraço em que se perde a solidão do ser"[50], quer através da união espiritual. O ser individuado cancela a sua solidão ontológica porque, nesse êxtase propiciado pelo amor, ele deixa de ser um e passa a ser

[47] Cf. Idem, pp. 63-64.
[48] ZAMBRANO, María – *A metáfora do coração*, op. cit., p. 78.
[49] JÚDICE, Nuno – *A fonte da vida*, op. cit., p. 99.
[50] BATAILLE, George – *A literatura e o mal*, op. cit., p. 15.

dois seres em perfeita sintonia. Donde a tão frequente metáfora da fusão dos amantes. Trata-se aqui, no fundo, da mesma perda de si no outro que estudámos a propósito de elegias de Fernando Pessoa ou Manuel António Pina, de uma "morte" do eu seguida de um renascimento noutro modo de ser, com a diferença de que esse outro modo de ser não é uma divisão e desdobramento do eu num outro de si mesmo, mas sim num outro *fisicamente* exterior ao eu: um outro corpo, o corpo do ser amado. De novo com Georges Bataille, perguntamos: "a paixão procura a duração do prazer experimentado na perda de si, mas não é o seu primeiro movimento o esquecimento de si pelo outro?"[51]. Atendendo aos versos finais das "Seis elegias" com que Luís Filipe Castro Mendes se estreia em 1985, a resposta é afirmativa quer quanto ao primeiro movimento, quer quanto ao último, o de um "demorado luto" pelo fim da relação amorosa, ainda permeável à recordação do êxtase amatório: "Quem, digo eu, pode ser mais vulnerável a ti/ do que um corpo que ainda treme do esquecimento de si?"[52].

No seu período áureo a elegia amorosa foi latina e de carácter erótico ou venatório, exprimindo acima de tudo uma perda (ou frustração) resultante da relação não consumada na união carnal – não obstante conter sempre uma sugestão de morte e caducidade. Os tormentos da ausência, as agruras da recusa, os caprichos da amada, os enganos e desencontros, o ciúme e a cólera, os avanços infrutíferos do sujeito no sentido de conquistar o cobiçado "galardão" tutelado por Eros, constituem a estratégia no cerne da elegia erótica latina estudada por Paul Veyne. Encontramos este fingimento amoroso em Roma: em Propércio e Cíntia ou em Tíbulo e Corina. Mas a elegia erótica latina deixou poucas marcas na elegia amorosa portuguesa. O que levou Georges Le Gentil a escrever, sobre Camões, que embora este não pudesse deixar de remontar às fontes e de se inspirar nos elegíacos latinos, o seu temperamento apresentava "poucas afinidades com o de um Catulo ou o de um Propércio. Ele aparenta, pelo menos na 'Lírica', ignorar as baixas realidades do amor instinto. Não iria, certamente, exclamar como o amante de Lésbia: *odi et amo*"[53]. Marcada não por um ódio interno à relação amorosa mas pelo ódio latente votado a partir do exterior por agentes hostis surge-nos a "Elegia e destruição" de Eugénio de Andrade, a qual deplora não um amor perdido mas um ideal amoroso interditado ou censurado, e por isso infeliz, sobre o qual paira a ameaça das

[51] Idem, p. 30.
[52] MENDES, Luís Filipe Castro – *Poesia reunida (1985-1999)*. Lisboa, Quetzal, 1999, p. 16.
[53] LE GENTIL, Georges – Op. cit., p. 139.

“sentinelas do medo” mas contra as quais o sujeito acaba por afirmar, na última estrofe, uma altura de trigo (que sangra)[54].

No extremo oposto, ao focalizar-se a actividade contemplativa e meditativa não na perda ou derrota da relação amorosa mas num ideal amoroso inacessível ou inatingível, o ente amado será entrevisto como ente imaterial ou transcendente, *cosa mentale*. Assim será em parte na “Elegia do amor” de Teixeira de Pascoaes onde, apesar de alguns versos modalizados pela primeira pessoa do plural e da referência a passeios em conjunto nas tardes outonais “para foro do povo/ alegre e dos casais”[55], não vemos tanto uma amada concretizada num corpo e num rosto – sequer num nome –, quanto uma amada vaga e fugidia, uma amada “feita nuvem” se quisermos usar os termos da concepção pascoaliana da elegia. A “Elegia do amor” pauta-se desde logo pelo *regressus* dos amantes a uma natureza de semblante idílico e pelo afastamento do convívio mundano coadunados com a *vita contemplativa* e com a cadência da meditação (“eu, triste, meditava/ na vida, em Deus, em ti…”), pretexto para o sujeito se apresentar, no quadro da teorização de Pascoaes, desterrado da própria existência, um ser banido de si mesmo oscilando entre um eu material, empírico, e um eu mais fundo, oculto, misterioso, ora subterrâneo ora aéreo, e condenado a errar qual sombra crepuscular. O amor confunde-se com o Ideal do amor, que é aqui o “olhar primeiro” desferido num instante de êxtase:

> Olhavas para mim…
> Meu corpo rude e bruto
> vibrava, como a onda
> a alar-se em nevoeiro.
> Olhavas, descuidada
> e triste… Ainda hoje escuto
> a música ideal
> do teu olhar primeiro.[56]

O “olhar primeiro” do amor faz do “corpo rude e bruto” nevoeiro, desmaterializa-o e detém, por isso, o mesmo poder de resgate à existência terrena que a “saudade do céu” experimentada pelo indivíduo como alheamento de si mesmo no súbito desejo de arranque da vida provisória rumo à vida eterna da pátria divina. Resgate terreno plasmado em arroubo erótico na antecipação do chamamento da amada à participação –

[54] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 63.
[55] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 146.
[56] Idem, p. 147.

ao gozo onde se confundem indelevelmente o transe amoroso e o transe mortal – dessa mesma vida eterna: "E punha-me a cismar/ que eras tão boa e pura,/ que, muito em breve – sim! –,/ te chamaria o céu!"[57]. Mas a amada é perdida para o céu no final da primeira parte da "Elegia do amor" e o sujeito regressa sozinho ao mundo. Perdido o Ideal, o indivíduo vê-se reconduzido à sua materialidade e ao "quarto sombrio" – por contraponto às outrora partilhadas tardes outonais – onde a sós medita, e a partir da meditação, em novo arranque de si mesmo, de novo se muda noutro modo de ser corpóreo que, não mais podendo ser a amada, passa a ser o corpo mesmo da Natureza onde a amada continua feito "fumo da tarde" que o sujeito poético vê "além, subir", ou vê sob a forma de "espectro" que "divaga/ ao longo dos espaços". E assim na Natureza adivinha a alma gémea que perdeu. Através do recurso abundante, tal como acontecerá nas *Elegias*, à prosopopeia e à "pathetic fallacy" (no choro do "vento dolorido" ou na "fonte a cantar") dá-se na "Elegia do amor" a troca compensatória da amada pelo substituto simbólico da Natureza – "descubro-te, mulher/ da Natureza inteira" – mas também pela imagem de energia continuadora de um amor "feito luz"[58].

Curiosa glosa à "Elegia do amor" de Pascoaes, a "Elegia" de Luís Filipe Castro Mendes publicada em *O jogo de fazer versos* (1994), retomando-lhe a cadência rítmica e melódica, condensa a "nuvem" da amada pascoaliana num corpo material mas menos erótico que histórico, e tão individual quanto colectivo, pois cedo tragado pela massa do "povo unido", pela multidão operária que entoava "canções de utopia" no calor da Revolução dos Cravos:

> Lembras-te, meu amor,
> das tardes estivais
> em que íamos os dois
> tão só manifestar
> para junto do Povo
> Unido e dos demais,
> onde a História pudesse
> ouvir-nos conspirar?[59]

Convergem, nesta releitura repassada de ironia da "Elegia do amor" de Pascoaes, a utopia amorosa com a utopia histórica, e confunde-se no sonho do sujeito o corpo perdido da História com o corpo perdido da amada, o corpo colectivo com o corpo

[57] Idem, p. 149.
[58] Idem, p. 154.
[59] MENDES, Luís Filipe Castro – Op. cit., p. 205.

individual, ambos "eternos como meta" na lembrança do sujeito, um inalcançável, o outro incompreensível.

Menos desmaterializada e esfumada que a "Elegia do amor" mas vinda "na vaga do Índico e no sonho" é a "Elegia do segundo sonho vivo" de Vitorino Nemésio. Segundo e derradeiro sonho amoroso pois que é o que vem "ao poeta velho e adormecido" que olha para trás, e uma última vez, o primeiro sonho deixado no primeiro amor: o da infância, "quase só um vagar do jardim disponível/ que logo a morte e o vento vácuo hão-de apressar"[60]. Elegia da "mocidade ardida" e do amor que se não cumpriu no "aro mútuo", é também, para além de elegia amorosa, elegia do adulto que se despede da infância e que escolhe um amor perdido para sonho mas que o sono, no final, vem engolir.

Igualmente marcada por um amor perdido – por um "amor irreparável" – encontra-se a "Elegia em chamas" de Carlos de Oliveira. A estrutura de imagens simétricas e contrastivas, assentes no binómio fogo/água, desta curta elegia de duas estrofes de quatro versos cada, sugere a circularidade da evocação amorosa que traz, "de súbito", o rosto do passado apenas para fazer os sonhos morrerem outra vez no "lume da lembrança"[61]. Ao velho tópico do fogo como símbolo do amor perseverante e fiel (e não com o valor de paixão intempestiva que também pode ter), fortalecido pela qualificação de "antigo", associa-se o "lar" onde "arde", que tanto pode ser lar físico, habitável – e nos altares domésticos dos lares romanos se mantinha aceso o fogo agregador e fundacional, símbolo da constância e fidelidade à terra habitada e aos antepassados – como metáfora do pensamento ou do coração. Mas o rosto do ser amado que surge subitamente já surge dividido "entre chamas e pranto, vulnerável", entre o desejo e a dor, entre a energia continuadora e as lágrimas descontinuadoras, talvez entre um passado que foi de união e um presente que é (ou um futuro que se adivinha) de desunião. Até porque se a lembrança – que desceu de "fogo" para "lume", menos expansiva e nutrida e mais concentrada e magra – aviva os sonhos, também os mata "outra vez", devolvendo-nos à irreparabilidade com que o amor fora caracterizado no segundo verso da elegia e dando a entender a recordação dolorosa de algo impossível, pelo menos no presente, de se resgatar. Sentido reforçado pela "sem esperança" dos olhos do súbito rosto que vem de um tempo anterior e das lágrimas que, correndo, também significam aquilo que se dissolve ou que está a escoar-se. Mas o que o sujeito

[60] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol.1, p. 163.
[61] OLIVERIA, Carlos de – *Trabalho poético*, op. cit., vol. 1, p. 141.

imagina que correm desses olhos, no imperfeito do conjuntivo da locução "como se fosse", não são as lágrimas alheias, as do ente amado, mas as suas, o que nos recentra na sua mais que provável solidão lacrimatória entregue à lembrança do "fogo antigo".

Na "Elegia" de Edmundo de Bettencourt dá-se azo ao pressentimento nefasto que paira sobre o sujeito e a sua amada através da imagem de uma sombra que "rondava o dia" na "suspensa estrada" erguida pelo amor. Sinais indefinidos mas sinistros auguram o fim da relação amorosa e uma "mortal paralisia" tolhe a acção do sujeito poético ao mesmo tempo que lhe esconde o "vulto" da amada, e, sendo "ainda vida sonhada" a que o sujeito experimenta na fruição do amor, já em simultâneo dessa vida acordado se desengana no saber de que a "suspensa estrada" dos amantes "aos poucos se diluía,/ na morte"[62]. Em lugar da morte como sonho ou sono temos aqui o tema do amor como um sonho do qual os sonhadores estão mais tarde ou mais cedo condenados a acordar.

Longa e complexa *investigatio* acerca do mistério do amor contra o pano de fundo da caducidade universal e da fugacidade da beleza e da felicidade, a "elegia" de Vasco Graça Moura publicada em *O mês de dezembro e outros poemas* exprime o desacordo dilacerante entre o poema e "as linhas da vida que são várias", o "querermos/ por conhecermos tudo, dizer tudo", de onde só pode resultar um canto impuro e infiel, que "envilece e erra" dito através de "músicas perecíveis"[63]. Rememoração mais depreciativa (pela amargura do olhar retrospectivo) que valorativa da relação amorosa, contrasta o desengano presente com o engano passado e enuncia a perda através do *ubi sunt?*: "onde param/ os frutos que colhias? onde os risos/ esquecidos no bosque, a venturosa/ vindima das crianças e dos jogos?"[64]. Perda temperada no apelo a um *carpe diem* melancólico e desencantado, porque, afinal, "estamos vivos! arriscamos/ tudo o que somos, tudo o que podemos/ nesta vã tarantela"[65]. E porque o trágico da existência humana não deixa outra saída que não seja abraçar esse destino de perda e fugir em direcção à queda. Eis o que faz com que os amantes apostem "corpo e alma já sabendo que perdem de antemão": porque apostam na esperança de colherem o "magro lucro" do instante. Dura lição colhida não só do inventário dos estragos na duração pessoal, mas também da passagem do tempo sobre tudo o que foi poderoso, grande e belo: "de que

---

[62] BETTENCOURT, Edmundo – *Poemas de Edmundo de Bettencourt*. Introdução de Herberto Helder. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pp. 181-182.
[63] MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1963-1995*, op. cit., p. 150.
[64] Ibidem.
[65] Idem, p. 153.

serviu o vinho, o sangue, o corpo" se "assim desfez o tempo os reis etruscos/ indecifráveis e o cantor da flandres"[66]? Perante tais evidências outra coisa não resta ao homem senão ofuscar-se – enganar-se – com o brilho do que é efémero e por isso mesmo precioso.

Através de poetas como Armando Silva Carvalho a elegia amorosa procurará voltar, em finais do século XX, à arte venatória latina. Mas findos os deuses tutelares e os idílios campestres, sem o subtil e caprichoso jogo de sedução e recusa que inflamava os poetas romanos do século de Augusto, resta-lhe a usura triste e animal do corpo na "cidade morta". Entre o *pathos* das elegias eróticas latinas e a elisão das "Técnicas de engate ou mini-elegias do Parque Eduardo VII" vai a distância entre as *silvae* dos arredores de Roma e o jardim urbano onde se vê o erotismo e o sexo degradados em comércio, frequentado por "tecnocratas/ de vestes outonais e olhar/ de luto"[67]. Mas por entre o escárnio e o maldizer, entre a iconoclastia e o grotesco da caricatura, um certo travo pagão imiscui-se no casamento de um bucolismo enfermo com o rapto dionisíaco: "São estes cines testemunhas lentas/ a deslizar na água/ que os olhos atravessam/ e fazem das virilhas a represa/ ígnea"[68].

Como se adivinha, a elegia amorosa entrará também no jogo da auto-irrisão do amante ou na derisão do ente amado, quando não escolheu ridicularizar abertamente o afã amoroso ou reduzi-lo ao que pode ter de mesquinho e rotineiro. Nas suas *Variações em Sousa* Fernando Assis Pacheco oferece-nos uma série de elegias amorosas onde a evocação saudosa dos amores moços e das mulheres fatais que o passado tragou é minada pelo discurso coloquial, pelo cómico, pela intromissão de estrangeirismos afectados ou pela subversão dos *topo*i elegíacos. Caso notório é o dos "Versinhos a uma amiga finlandesa", que se inicia sob o signo das "dames du temps jadis" de Villon ("Ó Anna Lüsa minha dama de antanho/ o que é feito da tua bizarria/ continuas bela como na fotografia?"[69]) e reconstrói com a piedosa ironia do adulto o fatalismo naïf do discurso da paixão adolescente: "não te perdoo que ficasses por lá/ em Likkolampi casando com um qualquer/ como pudeste ó Anna ser tão má?"[70]. Ironia desarmada no verso final para deixar suspensa uma nota melancólica: "inda me arrepia esta dama de

[66] Idem, p. 153.
[67] CARVALHO, Armando Silva – *O que foi passado a limpo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 234.
[68] Idem, p. 235.
[69] PACHECO, Fernando Assis – *A musa irregular*, op. cit., p. 146.
[70] Idem, p. 147.

antanho”[71]. A mesma estratégia de desarmamento do estro satírico no desenlace final acontece na “Chula das fogueiras”, singular poema que mergulha no imaginário das paixões adolescentes, deitando mão à cultura de massas que aportava a esse tempo modelos heróicos encapsuladores de desejos e fantasias de independência e invencibilidade, e que Assis Pacheco convoca nas figuras do Mandrake, “hábil nos truques”, e do Homem de Borracha, de poder extensor capaz de galgar qualquer distância. Os dois versos finais exprimem, por contraponto, a consciência da passagem do tempo que tudo arrefece e reduz a sombras:

> tu querias era casar na Sé Nova
> branquingénua abusar do meu livre alvedrio
>
> fiz-te pois um manguito do tamanho dum choupo
> e cá estou pai de filhos um bocado estragado
>
> mas não por tua causa que já não existes
> ò sombra de sombra à esquina da farmácia[72]

[71] Ibidem.
[72] Idem, p. 153.

2. A elegia histórica e nacional.

O mundo é uma elegia distante
e a Europa: esta ficção retrospectiva.

PAULO TEIXEIRA

A História do século XX oferece-se à meditação do elegista como um vasto campo de ruínas. Talvez possamos entrever em María Zambrano o móbil que leva o elegista a exprimir, quer do ponto de vista pessoal quer dando voz a pontos de vista partilhados por uma ou várias colectividades, a perda que resulta do embate dos ideais, sonhos e expectativas com a dura realidade do passado e do presente históricos, mas também o ímpeto que leva o ser humano a erguer-se sobre os escombros e a pactuar com a historicidade que circunscreve e determina a sua existência, assim cumprindo o luto pela História, quer dizer, sendo-lhe fiel em vez de procurar escapar àquilo que é inescapável, superando a tragédia para aprender novas tragédias: "o passado inexorável cerca-nos, porque já foi e não o fizemos, porque foi feito pluralmente e já não o encontramos. O histórico é, pois, a dimensão pelo qual a vida humana é trágica, constitutivamente trágica. Ser pessoa é resgatar a esperança vencendo, desfazendo a tragédia. A pessoa, a liberdade, tem de afirmar-se perante a história, receptáculo da fatalidade"[73].

A perda em causa pode ser uma perda de ordem colectiva e nacional. No caso da nossa poesia, a de um ideal messiânico alimentado pelo imaginário português, fruto do confronto de um presente tido como baço e mesquinho com um passado tido por ecuménico e glorioso. Na "Elegia na sombra" de Fernando Pessoa, datada do ano da sua morte, a lusa raça que já foi "como que um novo sol ocidental" não passa no presente de uma sombra, um fumo, um vestígio – "outrora teve nome Portugal", mas, como hoje não tem, interroga-se o paradeiro do "Desejado" e investiga-se a autoria do crime cometido contra a pátria[74]. Fernando Pessoa cujo nome serve de título a um soneto de Manuel Alegre onde merece o epíteto de "futuro do passado", e no qual se alude ao apelo com que António Nobre inaugura o segundo poema de *Lusitânia no bairro latino*:

[73] ZAMBRANO, María – *O homem e o divino*, op. cit., pp. 216-217.
[74] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 390.

"Vem ver agora o meu país que já/ não tem Camões nem índias para achar"[75]. Em *terza rima* verte Vitorino Nemésio a "épica fúria vã" que o acomete "já na idade da estéril cobardia", pois para contrapor à "alma antiga" e a um ideal nacional resta-lhe um mundo "que é agora um vasto pavimento", e, mudados os tempos, o que entra na barra não é nau mas petroleiro, e "em vez de vinho ou flores, óleo no chão"[76]. País castrado na sua liberdade e oprimido pelo peso da ditadura fascista aquele que surge reflectido em *As aves*, de Gastão Cruz, no contexto de uma instrução militar obrigatória que desumanizava os homens e os equiparava a mecanismos de matar e de morrer. A experiência da Guerra do Ultramar deixou marcas na elegia portuguesa: do ponto de vista dos que ficaram, como Sophia cumprindo o luto em "Guerra ou Lisboa 72" pelo jovem que perdeu a vida na guerra e cuja "morte nos jornais/ surgiu em letra pequena"[77], ou Fiama Hasse Pais Brandão entretecendo as "barcas novas" da conhecida barcarola de Joan Zorro com os navios modernos que levavam, desde Lisboa, os soldados para guerrear nas ex-colónias africanas[78]; e do ponto de vista dos que foram, como Fernando Assis Pacheco, "brevíssima pátria de pés esfolados" no inferno da Guerra Colonial, "ínfimo caracol da mata" descendo à força um "rio de trevas" rumo ao coração do mal, ou "rodando à velocidade/ incrível da bala" como um cão que roda sobre si próprio antes de se aninhar para morrer[79]. Manuel Alegre dedicou à violência da Guerra Colonial o "Canto II" de *O canto e as armas* (1967), e versou, nos cantos V, VI e VII, a condição do opositor político no exílio experienciada na primeira pessoa em poemas como "Portugal em Paris", "Pátria expatriada" ou "Lusíada exilado", contando-se inclusive entre esse conjunto de poemas uma "Elegia de Tipasá" e mais tarde, na obra *Letras*, de 1974, uma "Elegia com seis espinhos".

Se o sentimento de perda se pode encontrar ligado ao malogro de uma utopia patriótica, aos insucessos presentes ou passados de um povo, ele pode também assumir um cunho universalista, emanando da consciência histórica e moral do europeu que, após ter cortado as amarras que o mantinham preso às margens plácidas do "lac" ou ao promontório tempestuoso onde sondava a sua interioridade no contraste com uma exterioridade sublime, se posiciona enquanto "antena da raça", ou depósito vivo de

---

[75] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 632.
[76] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, pp. 70-71. ("Áspera vida – II").
[77] ANDRESEN, Sophia – *O nome das coisas*, op. cit., p. 15.
[78] "São de guerra as barcas novas/ ao mar mandadas com homens" (BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 31).
[79] PACHECO, Fernando Assis – *A musa irregular*, op. cit., p. 50 a p. 58.

conhecimento factual e sabedoria panorâmica com que procura arrebanhar o devir histórico organizando-o como matéria de uma narrativa trágica, podendo servir-lhe de emblema os seguintes versos de Paulo Teixeira: "o mundo é uma elegia distante/ e a Europa: esta ficção retrospectiva"[80]. À semelhança do "anjo da História" de Walter Benjamin, tal elegista parece avançar de costas voltadas para o futuro – sem poder deixar de se mover na temporalidade biológica em direcção à morte futura – enquanto desfia o rosário de lágrimas do passado, museu de cataclismos, sítio arqueológico ou galeria onde se exibem os fósseis correspondentes às sucessivas catástrofes exumadas pelo olhar meditativo e contemplativo. O próprio "mundo" pode então aparecer enquanto objecto de luto quer pelo balanço final de sangue, suor e lágrimas, quer pela perda de um conceito de mundo unificante, capaz de ser visionado enquanto horizonte e meta de uma caminhada universal para além de todas as fracturas e desigualdades entre povos. Não são estranhas à visão distópica que caracteriza este veio elegíaco efabulações teóricas como a do "fim da História" ou da "morte do futuro", bem como os conceitos de um "novo" e de um "velho" mundo eivados de reminiscências do materialismo histórico, a oposição entre a actual "velha" Europa da melancolia democrática, desencantada e envelhecida, vítima do modo de vida autofágico que elegeu como padrão de felicidade e sucesso material, e o "novo" mundo de potências emergentes ambicionando o mesmo progresso que conduziu à estagnação identitária da Europa, mantendo-se à margem esse outro e sempre terceiro mundo dos sub-humanos, dos abandonados à fome extrema e à insaciável demanda de carne para as arenas da guerra, esses "dois terços da humanidade fora da poesia" de que fala Manuel Alegre num dos *Sonetos do obscuro quê*[81]. Convocando "o cogumelo de Hiroshima", o malogro dos Kolkhoses ou a Revolução Cubana que parecia, com a entrada do "Che/ em Havana", anunciar um mundo novo que fazia acreditar "até na abolição da morte", e ainda outras expectativas e crenças defraudadas da sua geração, Manuel Alegre leva à cena na sequência inicial de *Babilónia* (1983) uma alegoria de lágrimas pelo mundo ocidental, percorrendo o caminho de uma genealogia iniciada no berço da civilização e em particular com *A epopeia de Gilgamesh*, útero da literatura universal, que vem desaguar na "desolada paisagem interior" do presente a partir da qual o sujeito se volta para trás, olha à retaguarda os escombros das utopias do século XX, e faz-se miradouro

[80] TEIXEIRA, Paulo – *O anel do poço*, op. cit., p. 54.
[81] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 651.

de onde se avista o naufrágio da História[82]. Tal Babilónia existe na encruzilhada de línguas, povos e culturas das estações do Metro, mecanizado aedo de um "grande canto subterrâneo" que flui sob as metrópoles europeias, caricatura do "tempo em que a História parecia um comboio/ rolando inevitavelmente para a Terra Prometida"[83]. Gilgamesh fora o "primeiro homem" da poesia, o primeiro aventureiro da imaginação e da liberdade. Entre esse "primeiro homem" e o último homem, personificável pelo cidadão europeu de finais do século XX, interpõe-se o "Reino do Múltiplo". Reserva-se um sopro final para a espera, a interminável espera que revele, se alguma vez poderá revelar, o "destino do homem" oferecendo-lhe a visão de Uruk "dos muros cor-de-rosa" e proporcionando enfim o repouso da extenuante epopeia de perda encetada há quatro mil anos. Mesmo que não se possa distinguir entre a noite e a morte – noite da Europa, sono da Europa –, mesmo sem deuses, o horizonte do ser humano é ainda e sempre o inesperado:

> O deus que está em Delfos continua sem oráculo
> A Europa anoitece e só quem espera
> verá o inesperado Assim falou
> Heraclito[84]

A fidelidade a "um pouco de beleza" luta em Manuel Alegre por erguer-se das "auto-estradas da tristeza" onde rasteja uma Europa crepuscular assolada pelas invasões bárbaras do lucro e do egoísmo: "os bárbaros estão dentro da cidade/ talvez até dentro de ti"[85]. Oraculares augúrios vindos não de Delfos mas colhidos do "facto" e da "notícia" pressagiam a vitória da barbárie. A aura decadente de Roma, eterno símbolo das convulsões da civilização ocidental, funde-se com o halo de uma tela de Hopper:

> Repara como Roma se esgota
> nas suas bombas
> de gasolina. São longas
> intermináveis
> filas
> de solidão.
> Este é o tempo do homem exilado
> nas ruas sem alma
> de uma cidade estrangeira.

---

[82] ALEGRE, Manuel – Op. cit., pp. 466-467.
[83] Idem, p. 467.
[84] Ibidem.
[85] Idem, p. 503.

Ó solidão solidão
sombras e sombras na Via Appia.[86]

Coloca-se a possibilidade do canto num mundo "de longas filas de automóveis ao domingo" que arrebanham os homens em pastagens de betão e os roubam à poesia. Empédocles saiu de cena e mergulhou na cratera do Etna porque a plateia se esvaziou de espectadores. A poesia não encontrou ainda forma de os chamar de volta e parece cada vez mais longe de o lograr numa época em que o facto assinalável na Primavera é o aumento da inflação. O poema "Ouvi dizer que os bárbaros" oscila assim entre a elegia e o canto de esperança, entre a perda sentida perante uma existência em que os "sentidos já não sabem/ o ciclo das estações" e o persistir do "cheiro a pão" nas aldeias ou das laranjeiras prestes a florir[87]. A Europa, essa "ficção retrospectiva" que "anoitece" e que tinha já merecido de Jorge Guillén, nos anos cinquenta, uma despedida – "Adiós, adiós, Europa, te me vas de mi alma"[88] – passou, depois do pós-Guerra, a ser objecto de luto.

O sujeito poético pode fazer-se transportar a um tempo ou a uma era recuada e da qual não pode ter experiência directa. A partir da documentação histórica e do saber transmitido elege-a como matéria da meditação sobre a finitude dos homens e dos seus feitos, estratégia em que assenta boa parte da obra poética de Paulo Teixeira e verificável em poemas como "Meditação sobre uma esfinge" ou "No túmulo de Sardanapalo", de Ruy Belo, onde se procura colher uma exemplaridade ética da morte de grandes conquistadores e dominadores de povos: de Alexandre da Macedónia, por exemplo, que após ter subjugado boa parte do mundo então conhecido "por fim caiu de cama e viu/ que tinha de morrer"[89]. Na sua releitura dos Descobrimentos portugueses enquanto gesta heróica à luz da qual o presente – em particular o presente apoucado e castrado pelo limbo do salazarismo – empalidece e soçobra, Manuel Alegre explora, em "Aicha Conticha", a imagem das naus portuguesas que partem derrotadas de Arzila numa elegia suspensa na mulher de negro que assiste sozinha ao afastamento da armada: "não resta mais de Portugal: só esse luto/ na cidade deserta e abandonada"[90]. Neste tipo de elegia que sobrevoa a História o sujeito *ex machina* recorta um segmento,

---

[86] Idem, p. 502.
[87] Ibidem.
[88] In *Antología de la generación del 27*. Introducción de Víctor García de la Concha; selección y comentarios de J. L. Bernal [et al.]. 2.º ed. Madrid, Austral, 2002, p. 173.
[89] BELO, Ruy – Op. cit., p. 113.
[90] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 548.

um quadro, um cenário, um intervalo onde aterra para contemplar e meditar. O desengano colhido é invariavelmente o do desaparecimento e esquecimento de todas as coisas humanas, como no António Gedeão que "compreende" que já ninguém se lembre, entre outras coisas, dos:

> reis de barbas encaracoladas que eram senhores de muitas terras,
> que conquistavam o Lácio e perdiam o Epiro, e conquistavam
> o Epiro e perdiam o Lácio,
> e passavam a vida inteira a fazer guerras,
> e quando batiam o pé no chão faziam tremer todo o palácio,
> e o resto tudo por aí fora,
> e a Guerra dos Cem Anos,
> e a Invencível Armada,
> e as Campanhas de Napoleão,
> e a bomba de hidrogénio,
> e os poemas de António Gedeão.
>
> Compreende-se.[91]

Caso entre todos singular é o de Adolfo Casais Monteiro que, em 1946, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, sem coro, entoava a catástrofe da Europa submersa pelo horror nazi no poema em cinco partes a que entendeu dar simplesmente o título de *Europa*, e que fora transmitido pela BBC numa emissão em língua portuguesa a 23 de Maio de 1945. O desígnio ético de elegia pela humanidade que pesa nesse poema aparece inscrita desde logo na dedicatória a António Pedro, "que foi na hora própria a voz de todos os portugueses que não esqueceram a sua condição de europeus e cidadãos do mundo"[92]. Elegendo uma Europa destruída como destinatário, o poema progride através de um discurso especulativo e interrogativo, bem como exclamativo e exortativo, pois se lamenta o desprezo dos povos europeus pelas lições que deviam ter colhido do passado, também augura um renascer das cinzas da guerra, de um "sonho futuro". *Europa* ambiciona, aliás, alçar-se a canto de catarse, enterrando o cadáver da Europa assassinada pela guerra, "morta civilização", e vaticinando o renascer num "canto novo" e purificado. Mas é na sua quinta e última parte que nos deparamos com uma impiedosa descrição das fábricas da morte nazis que, pela fidelidade ao testemunho dos Aliados que os libertaram, ocupa um lugar singular na história da elegia portuguesa. Ainda para mais se levarmos em conta que Casais Monteiro se adianta a Primo Levi e,

---

[91] GEDEÃO, António – *Poesias completas: 1956-1967*. 4ª ed. Lisboa, Portugália, 1972, p. 293 ("Poema do alegre desespero").
[92] MONTEIRO, Adolfo Casais – *Poesias completas*, op. cit., p. 127.

face ao inominável, recorda a fala de um filme antigo "em que o criminoso perguntava:/ 'de quoi est fait un homme, monsieur le comissaire?'"[93], um ano antes de *Si questo è un uomo*. Descrição perturbadora que talvez só tenha paralelo na da criança loura que jaz morta em "Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento", de Pessoa, também ela sem direito a transfiguração apoteótica mas apenas a uma interrogação suspensa sobre o futuro que já não poderá ter.

Três décadas depois de *Europa* de Adolfo Casais Monteiro, Ruy Belo, na elegia "A guerra começou há trinta e quatro anos", do livro *Toda a terra* (1976), com o pano de fundo da "manhã tão calma tão horizontal tão lisa" do presente vivido na metrópole, fala-nos da data de início da Segunda Guerra Mundial recebida no decurso de uma das muitas cenas de paz características da "habitual monotonia" da sua infância rural, logo interrompida pela "chegada precipitada/ de grupos de gente/ fugida em grandes carroças da guerra de espanha" e pelas notícias da guerra na Europa, sem esquecer os "gaseados da primeira grande guerra" que ainda havia na sua pequena aldeia[94]. No mesmo ano, António Manuel Pires Cabral, em contexto aparentemente avesso a uma visão global e cosmopolita (a partir de Trás-os-Montes), versou directamente algumas das mais graves tragédias humanas do século XX em poemas como "Vietnam", descrevendo corpos de vietcongues "lambidos de napalm"[95] ou "Hiroshima" ("Hiroshima é a morte/ eficaz, vinda do céu"), cidade vaporizada que Paulo Teixeira retoma no seu "Monumento ao homem gordo de Urakami"[96]. Antes de ambos, no poema "Hora H", António Gedeão intrometera numa primavera que cheira às "granadas de mão, redondas e pequenas, a que chamam laranjas", a constatação de que "as noites de luar são as melhores para bombardeamentos aéreos"[97]. Manuel Resende trata da morte violenta e aviltante que colhe maquinalmente vidas humanas às mãos de carrascos sem nome em "Discurso por causa de coisas que podem acontecer", dirigindo cáustica ironia ao cidadão europeu abrigado sob o toldo (frágil) das democracias representativas e crente numa paz providencial e interminável ("Deixai-me morrer uma morte minha, europeia, civilizada,/ Poupai-me aos SS, que eu sei lá se sou judeu, e se calhar até sou"[98]); o mesmo Manuel

---

[93] Idem, p. 132.
[94] BELO, Ruy – Op. cit., p. 477.
[95] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 140. e p. 141 (no livro *Solo arável*, publicado em 1976).
[96] TEIXEIRA, Paulo – *Inventário e despedida*, op. cit., p. 93.
[97] GEDEÃO, António – *Poesias completas: 1956-1967*, op. cit., p. 276.
[98] RESENDE, Manuel – *Em qualquer lugar; seguido de O pranto de Bartolomeu de Las Casas*. Lisboa, & Etc, 1997, p. 35.

Resende que soube exprimir o horror da morte entrando, em directo, nos lares ocidentais à hora de jantar através da televisão[99], nova forma de extrema banalização da morte do *outro* que já ocupara, décadas antes, Fernando Namora ("Fique em paz/ que morto está/ entre dois reclamos/ da televisão"[100]), e fará parte do desassossego ético de Fiama Hasse Pais Brandão num poema de *Cenas Vivas*, onde, sob a epígrafe hobbesiana "o homem, lobo do homem", pergunta: "Como podemos rever, no ecrã,/ a fome abstracta do gueto de Varsóvia,/ morte só em imagem, cadáveres assim intocáveis?"[101]. Carlos de Oliveira faz a sua "Descrição da guerra em Guernica" num dos raros ecos na nossa poesia da guerra civil que martirizou o país vizinho[102]. A segunda parte de *Sonetos do obscuro quê* de Manuel Alegre configura uma sequência de elegias pela História; uma delas reflecte sobre o "grande ziguezague" da História do século XX e, caso raro na poesia portuguesa (ainda para mais emanando de um ideário de esquerda) detém-se no falhanço cataclísmico da utopia bolchevique de 1917, não se coibindo de exprimir o desengano perante as "ásperas letras de Gulag"[103]. Atentos ao horror dos campos de extermínio da Alemanha nazi estiveram entre outros, para além de Casais Monteiro, António Gedeão, que escreve no seu livro de estreia um elíptico poema com o título de "Campo de concentração", Paulo Teixeira com "Duas despedidas de Paul Celan" ou "Konzentrationslager Dachau"[104], ou Alberto de Lacerda na "Décima primeira elegia" das suas *Elegias de Londres*: "Auschwitz Belsen Buchenwald/ a obscena/ eufonia de palavras/ que significam o vácuo/ que nada/ nunca mais penetrará// o cálculo gelado e colectivo/ Na álgebra nazi para a completa/ exterminação final/ das raças e dos seres rejeitados/ falhou"[105]. Nas últimas duas décadas Manuel de Freitas convoca para uma das suas elegias pela "perduta gente" urbana a guerra do Iraque comentada à mesa da lenta morte quotidiana, por entre os danos colaterais da angústia e

---

[99] Cf. RESENDE, Manuel – *O mundo clamoroso, ainda*, op. cit., p. 31.
[100] NAMORA, Fernando – *Marketing*, op. cit., p. 133 ("Primeira ode a um defunto"). Em Espanha, Jorge Guillén exprimira já em 1973 o horror da absoluta banalização da morte servida no noticiário televisivo permitindo ao espectador visionar o prisioneiro ou o condenado na sua via sacra rumo ao cadafalso ou à parede oposta ao pelotão de fuzilamento: "– No hay pompa – dispara, no avisa./ La figura del prisionero/ se doblega, casi caída./ Inmediatamente un anuncio/ sigue./ Mercenarias sonrisas/ invaden a través de música" (*Antología comentada de la generación del 27*. Introducción de Víctor García de la Concha; selección y comentarios de J. L. Bernal [et al.]. 2.º ed. Madrid, Austral, 2002, p. 183).
[101] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 622.
[102] OLIVEIRA, Carlos de – *Trabalho poético*, op. cit., vol. 2, p. 132. Outro exemplo é Jorge de Sena dirigindo-se aos seus "irmãos de Espanha" que morrem "impunemente" da morte (SENA, Jorge de – *Visão perpétua*, op. cit., p. 30).
[103] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 620.
[104] TEIXEIRA, Paulo – *A região brilhante*, op. cit., p. 96; Idem – *Inventário e despedida*, op. cit., p. 95.
[105] LACERDA, Alberto – *Elegias de Londres*, op. cit., p. 51.

do vazio existencial: "Oferecemo-nos como escudo/ ao peso inútil de mais um dia./ A guerra já está ganha,/ a morte é garantida e um poema,/ infelizmente, não é uma arma química"[106]. Encontramos um exemplo de grande actualidade na elegia de Inês Lourenço intitulada "Arcano", pois o seu quadro é esse tão recente dos atentados ocorridos a 11 de Setembro em Nova Iorque, e o objecto as vítimas que, em desespero, se lançaram do cimo das Torres Gémeas fugindo à morte pelo fogo: "Algumas lançaram-se/ das alturas, na fuga às chamas/ para a enganosa respiração/ da manhã"[107]. Ao abraçarem um voo mortal as vítimas parecem convidar a uma metamorfose *in extremis*, a uma imagem redentora de ascensão aos mesmos céus que rasgam na vertical certeza do pavimento. Mas o mundo da elegia é hoje menos dado a salvamentos apoteóticos ou a "pathetic fallacies", e, desapaixonado, não tem para oferecer aos nova-iorquinos congelados na queda fatal senão a manhã "enganosa"[108]. Hiperconsciente do perigo da estetização do sofrimento e calejado na autocrítica impiedosa, o elegista contemporâneo é não raro aquele que evita, que se abstém, que cala. Mas também pode ser aquele que, como Eugénio de Andrade, "apesar dos aviões, mesmo com/ bombas a cair e crianças a morrer" no Kosovo, não pode calar a beleza de uma manhã de Junho que abre caminho através do horror[109]. Eugénio cuja "Canção da mãe de um soldado de partida para a Bósnia" podemos aproximar, pelo tema do soldado que a guerra brutalmente separa da mãe – daquilo que mais o prende ao ser originário e à segurança ignorante do mal e da morte simbolizada pela terra da infância – ao célebre poema de Pessoa "O menino da sua mãe" que, "de balas trespassado –/ duas, de lado a lado –,/ jaz morto, e arrefece", vítima das "malhas que o Império tece", sem redenção e apoteose possível na sua condição de cadáver que já vai apodrecendo, apenas ligado à terra natal e à humanidade pela "cigarreira" dada pela mãe que lhe caiu de uma algibeira, e pelo lenço branco dado pela criada velha "que o trouxe ao colo", caído de outra[110].

---

[106] FREITAS, Manuel de – *A flor dos terramotos*. Lisboa, Averno, 2005, p. 16.
[107] LOURENÇO, Inês – *A enganosa respiração da manhã*, op. cit., p. 31.
[108] Ainda assim não tão avaro quanto Wislawa Szymborska, que declara nos derradeiros versos da sua "Fotografia do 11 de Setembro": "Só duas coisas posso fazer por eles:/ descrever este voo/ e não acrescentar a última frase" (SZYMBORSKA, Wislawa – *Instante*. Trad. de Elzbieta Milewska e Sérgio Neves. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 71).
[109] ANDRADE, Eugénio de – *Os sulcos da sede*. Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2001, p. 50.
[110] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1918-1930*, op. cit., p. 252.

3. A elegia religiosa.

Na elegia religiosa deplora-se a perda da fé, o desencontro com Deus, a descrença, ou até a impossibilidade terrena da união com o divino. Trata-se de uma perda sentida como dilacerante no plano mais íntimo da existência individual e, na poesia ocidental, enquadrada pelo sistema simbólico e teológico do cristianismo. Não há que confundi-la com os anúncios da morte de Deus proferidos pelo descrente ou pelo iconoclasta envolvido numa pragmática de emancipação da humanidade – por via do pensamento científico, da ética, ou da apologia do *logos* – que entende manipulada por uma mera abstracção, superstição ou fraude ao serviço de desígnios autoritários, manifestando, por outro lado, uma definitiva incapacidade não só para descobrir e reconhecer Deus mas também para experimentar quer empatia quer temor reverencial ante as suas imagens e representações tradicionais, sendo que nenhuma proclamação da morte de Deus é tão famosa quanto a de Nietzsche em *A gaia ciência*: "Deus morreu" (livro III, 108)[111]. Mas em 1875, na cidade de Lisboa, anos antes de Nietzsche, o nosso Gomes Leal já decretava em versos secos a morte de Deus: "Há muito já que o Olimpo está vazio,/ E no seio de um astro imenso e frio/ É morto o Deus do Testamento Velho.// Apenas, sobre o mundo eterno e aflito,/ Fausto rebusca o *x* do infinito,/ E Satã dorme em cima do Evangelho"[112]. Espoliado do Olimpo e do Deus do Testamento Velho, o mundo que resta é um mundo aflito a pulular de aflitos, e a Terra "um astro imenso e frio" à deriva no infinito matemático. Se inúmeros poetas decretaram e celebraram a vitória dos homens sobre os deuses, nenhum soube explicar em que consiste tal vitória, ou de que forma veio aperfeiçoar o ser humano e facilitar-lhe a caminhada colectiva e individual rumo à morte. Parece existir consenso, na elegia religiosa, quanto à noção de que a liberdade conseguida à custa do deicídio veio somar infelicidade à infelicidade, e condenar os homens ao desconsolo do finito, que se afigura tão eterno quanto eterno prometia ser o consolo do infinito. Em Fernando Pessoa, "tudo é abismo e noite. Morreu Deus"[113]. Ao longo de todo o século XX, Deus morreu incontáveis vezes às mãos da ciência e da razão. Mas a sua morte também pode ser consequência de uma perda

[111] Mas não completamente, pois tal como "depois de Buda ter morrido, ainda se mostrou durante séculos a sua sombra numa caverna; uma sombra enorme e aterradora", escreve Nietzsche em *A gaia ciência* (livro III, 108), "tais são os homens que haverá talvez ainda, durante milénios, cavernas nas quais se mostrará a sua sombra... E nós..., é ainda necessário que vençamos a sua sombra (NIETZSCHE – *A gaia ciência*. 2.ª ed. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa, Guimarães & C.ª Editores, 1977, p.129).
[112] No soneto "À Janela do Ocidente", de *Claridades do Sul* (op. cit., p. 38).
[113] PESSOA, Fernando – Poesia: 1918-1930, op. cit., p. 241.

concreta. Nem sempre Deus resiste à dor sentida por aquele que perde um ente querido: "Deus e/ o meu Pai morreram no mesmo dia", escreve João Luís Barreto Guimarães[114].

Para aqueles que sustentam a sua crença na imortalidade da alma por oposição ao carácter transitório do corpo, a elegia religiosa versa a perda dessa alma e com ela a hipótese de salvação. É verdade que a saudade do céu e da pátria natal expressa nas *Elegias* de Pascoaes e no saudosismo em geral se aproxima do sentido da elegia religiosa: quando, como escreve Eduardo Lourenço, a saudade se descobre "como lembrança da verdadeira cidade – a Jerusalém celeste"[115], ou, se quisermos, como lembrança de Sião e apelo à fuga ao "mal presente" de Babel que encontrou a sua mais alta expressão, em língua portuguesa, na glosa de Camões ao salmo "Super flumina Babylonis".

Até pelo crescente distanciamento do Ocidente face à esfera do religioso, a poesia portuguesa do século XX, à semelhança das suas congéneres, é magra de elegias religiosas. Vitorino Nemésio, cuja poesia recebe um considerável influxo místico e ascético, será o caso mais notável. A que poderíamos acrescentar já em finais do século XX um Daniel Faria, mesmo que este raramente coloque em causa o seu fervor religioso e que a sua poesia exprima acima de tudo comunhão com o divino.

A noção de culpa e remorso pelo afastamento do convívio da alma com o divino afigura-se central na poesia elegíaca religiosa de Vitorino Nemésio. Notoriamente em *O pão e a culpa*, em que esse fosso surge em relação directa com a distância que separa o sujeito presente de um passado em que este, abrigado no interior das muralhas do Reino, contava com uma crença espontânea e pura, harmonizada com os ciclos da vida e acordada com as dádivas da Natureza, não contaminada pelo *logos* e pelo conhecimento. Crença vivenciada com a naturalidade do semeador que lança à terra a espiga prometida à luz: "a vida clara estava/ naquela combinação"[116]. Já hoje, pelo contrário, "vai-se a cortar" o pão místico e "falta-lhe talvez polpa", "não é bem o mesmo", e é do crente a culpa[117]. Na perfeita comunhão com Deus personificada por Lucina, a quem o livro é dedicado, vê-se então o modelo a imitar com o objectivo de ascender a igual identificação com o desígnio divino. Mas cedo o sujeito se apercebe das fraquezas e limitações da sua fé:

---

[114] GUIMARÃES, João Luís Barreto – *A parte pelo todo*, op. cit., p. 24.
[115] LOURENÇO, Eduardo – *Portugal como destino; seguido de Mitologia da saudade*, op. cit., p. 110.
[116] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 175.
[117] Idem, p. 176.

Pela rosa que cortaste
diante de mim na vida
subo um nada na haste
que te tem alta, florida.

Mas só como o bicho feio,
tentando trepar, se erige:
e caio, de meio a meio,
na força do que me aflige.[118]

À vista do modelo da rosa – cortada porque Lucina já não se encontra entre os vivos mas no Céu – o sujeito não consegue ultrapassar a condição de "bicho feio". E reconhece que o pão antigo, tendo de início matado a fome aos versos orientando-os para Deus, foi vencido e esboroado pelo mundo terreno e hoje o que ainda sustém a crença é só o medo da morte:

Bem traçaste a portada
que os meus versos teriam…
Enchi o livro de nada!
Mundo e Carne mais podiam.

E, agora, que tenteio
o que devera mais cedo,
foi-se a inocência, e o enleio
não é de graça, é de medo.[119]

E é igualmente na óptica do medo, porque "o peso real da morte é alto na balança"[120], que se vive a relação conflituosa com Deus em "Feria Quinta in cena Domini 1963", publicada em *Canto de véspera*. A contemplação e a meditação focam-se aí num crucifixo pendurado na parede, que lembra ao sujeito a sua fé perdida, equivalente a uma morte da alma:

Agora que na cal te estampas, todo sombra,
só com um rubi a arder na virilha enfaixada,
da Morte triunfas, sim, mas não da minha de alma,
que quieto te deixei sem prece ou lume brando,
pregado como o insecto, em V esquecido,
no alívio dos joelhos reparando.[121]

[118] Ibidem.
[119] Idem, p. 177.
[120] Idem, p. 447.
[121] Idem, pp. 447-448.

Pessoa maldiz num poema não datado o dia em que "pediu" a ciência tornando-se, em consequência, escravo da verdade: "hoje sei quasi tudo e fiquei triste"[122]. Ora tal ciência, aqui, não equivale ao conhecimento adquirido no estudo e na leitura, mas sim à verdade suprema e sagrada, à verdade de Deus – "a vera ciência é uma cruz". Outrora, antes da revelação da verdade de Cristo, o sujeito "era sábio sem cuidados", ele "era um sábio, grato do seu lido", vivendo tranquilo e experiente "da letra vã dos livros" e contentando-se com "o sentido/ que a leitura da letra nos consente"; mas veio o dia em que o "Sagrado" derramou o verbo sobre a sua vida, deixando-lhe "a coroa de espinhos da verdade"[123]. Contra o que seria expectável, a tranquilidade da alma não é neste poema um efeito do remédio buscado na contemplação de Deus mas decorre do ignorar-se a vera ciência da doutrina cristã. Pelo que a sabedoria capaz de conquistar a tranquilidade da alma deve ser uma ignorância: um desconhecimento de Deus. Estamos na presença de uma singular inversão da elegia religiosa, uma vez que o deplorado é justamente o encontro com Deus e o conhecimento da verdade nele revelada, causa da *perda de um estado anterior* mais tranquilo e benéfico, de uma sabedoria *ignorante* do Ser divino.

A *investigatio* do divino sob o signo da perda e do cepticismo que se leva a cabo no poema "Um parêntesis: discurso místico", de A. M. Pires Cabral, constitui um ponto alto na elegia religiosa escrita em Portugal. Assenta, por um lado, na lembrança do que Deus representou outrora, e, por outro, no espinho irremovível que deixou cravado na carne humana, no rasto que ainda fere mas não é suficiente para reabrir a ferida e reatar o sentimento do sagrado: "Angustia-me pressentir-te e não te crer"[124]. O sujeito interroga Deus, procura reconhecê-lo: "quem és, para além duma curva de estrada"?; e fornece uma resposta possível: "Serás talvez, quando muito, algum molusco/ de que apenas distingo a concha enigmática"[125]. Fazendo a crítica e o balanço do mandato divino, esta elegia não se inscreve tanto no âmbito de um credo pessoal quanto no de uma herança histórica, científica, filosófica, cultural e simbólica, de um fundo espiritual colectivo transmitido de geração em geração, existindo relativamente à margem da recusa ou adesão individual ao fenómeno religioso. Desde logo pelo distanciamento

[122] PESSOA, Fernando – *Poesia, 1931-1935 e não datada*, op. cit., p. 449.
[123] Ibidem.
[124] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque*, op. cit., p. 64.
[125] Ibidem.

crítico face às etapas do debate íntimo, que o sujeito poético sabe serem teatro representado no palco pessoal: "Teatro cada noite represento./ Pronuncio afadigado as minhas falas./ Passeio pela dúvida apreensivo e lento,/ digo palavras e aprendo a recusá-las"[126]. A ausência de *pathos* místico resulta desde logo da consciência de que Deus é um discurso. Um discurso a um tempo aberto e fechado ao desconhecido – a "concha enigmática", não o molusco – e que assenta por isso, acima de tudo, em perguntas: "pergunto, pergunto, e torno a perguntar"[127]. E é porque Deus é um discurso que o sujeito logra expulsá-lo discursando:

> É meu enfim o bosque
> donde expulsei discursando o inimigo.
>
> Amanhã. Amanhã recomeçaremos.[128]

Certo é que Deus vive dias difíceis. Na era da clonagem, da engenharia genética, às portas da criação de vida sintética pelo homem, a sua sobrevivência está posta em risco. Manipulado e modificado em laboratório, o A.D.N., projecto arquitectónico da vida, não é, em João Luís Barreto Guimarães, de autoria divina:

> D.N.A.
> *Deus non auctoris* [129]

[126] Idem, p. 66.
[127] Idem, p. 67.
[128] Ibidem.
[129] GUIMARÃES, João Luís Barreto – *A parte pelo todo*, op. cit., p. 20.

Capítulo VIII

A anti-elegia e a recusa da *consolatio*. A morte intransitiva e a pura perda. A morte interdita. As pequenas mortes quotidianas e a elegia como arte de perder. A elegia satírica.

1. A anti-elegia e a recusa da consolação. A morte intransitiva e a pura perda.

Morramos de estar mortos, esvaindo
em pura perda amor que não existe

JORGE DE SENA

Triste e já sem nenhum reparo
a fazer à metafísica
senão que é um défice
porventura
do córtex cerebral

FERNANDO ASSIS PACHECO

A partir de meados do século XX a elegia principia a sua viagem de distanciamento do ímpeto de sublimar a morte e os mortos, de procurar olhar a perda sob o prisma da transcendência ou do divino. À entrada do caminho do *pathos* os elegistas começam a hesitar, avançam titubeantes, e daí a que se instale a descrença e a desconfiança face aos grandes gestos dramáticos e ao debelar da tragédia vai apenas um passo. A elegia entende agora que não deve contribuir para a sacralização dos mortos. Aureolados de mistério e santidade, transferidos, por meio da "pathetic fallacy", para o céu estrelado, emergindo das trevas e crescendo para o sol e para a luz, congelados no voo das aves ou suspensos na rosa eterna, os mortos são por esse meio, entende-se agora, desumanizados, esvaziados daquilo que fez deles seres humanos particulares e transformados em abstracções, em seres impessoais. Tal perspectiva não se coadunava,

de resto, com o horror das catástrofes da História do século XX: como idealizar e sublimar as vítimas das trincheiras, dos campos da morte nazis, dos campos de trabalho correccional comunistas ou da bomba atómica? A transformação da perda real em perda ideal, que ditara cartas durante os séculos XVIII e XIX, não podia continuar a ser sustentada sob pena de se trair a memória dos mortos e de se estetizar a perda para além do eticamente aceitável. Em simultâneo, a morte (e a doença) passam a ser vistas nas sociedades contemporâneas como uma intromissão incómoda no quotidiano de vivos atarefados a perseguir ideias de felicidade baseadas no progresso material. As conquistas da medicina sustêm o avanço da decadência física e do envelhecimento, instilam nos seres humanos (a Ocidente) uma ilusão de imortalidade ou de invulnerabilidade. Deixa-se de exercer a *meditatio mortis*, abandona-se de vez a *vita contemplativa*. Evita-se pensar na morte, a grande aventura humana. O luto é pouco salutar e higiénico, quando não doentio, especialmente se prolongado no tempo: há que ver tão rápido quanto possível os mortos pelas costas e regressar ao frenesi hedonista, fazê-los sair sorrateiramente pela porta das traseiras, como no epigramático "Encobrimento" de António Osório:

> Os maqueiros
> esgueiram-se
> pelo monta-cargas.
>
> Escondem
> sorrateiramente
> na capela.[1]

Os hospitais libertam os vivos, em parte, da responsabilidade de cuidar e assistir na morte. Deixa-se de morrer em casa, no seio da família, e passa-se a morrer no ambiente asséptico e impessoal do hospital[2]. Em face deste cenário a elegia passará a criticar a morte higienizada do ambiente hospitalar e aquilo que entende ser a hipocrisia dos rituais fúnebres. A única forma de dignificar e honrar a memória dos mortos da História e dos mortos da pequena história privada é desistir da perda ideal e manter a perda real, cingir a meditação e a contemplação elegíacas à materialidade da morte, e,

[1] OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima aurora*, op. cit., p. 60.
[2] Nos alvores do século XXI as preocupações inerentes a tal panorama já não são exclusivas a filósofos ou historiadores, mas enunciadas pelos cientistas. Na inovadora obra *Biologie de la mort* (2000), são dois neurobiologistas que afirmam a necessidade de reintegrar a morte nas "sociétés occidentales qui la rejetent ou la cachent honteusement" (KLARSFELD, André; REVAH, Frédéric – *Biologie de la mort*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 252).

sobretudo, às marcas concretas deixadas por mortos de carne e osso, íntimos e particularizados, no quotidiano dos vivos. A grande acção dramática da morte cede a vez à pequena morte silenciosa e doméstica, mesmo que o instante da morte, propriamente dito, já não aconteça no reduto da domesticidade. Não sem que se incorra com isto nos perigos de uma nova estetização da morte: de um novo romantismo negro cujo triunfo preocupara Eduardo Lourenço no seu ensaio *A Europa e a morte*[3]. E na recusa da beleza. Porque a elegia entra cegamente não no território do cadáver e do "belo horrível" – por ele passara já o barroco e Baudelaire no século XIX – mas no território de uma morte cadavérica, reduzida ao osso:

> O que de nós mais dura: só esqueleto
> que nos fez ósseos mais do que moluscos.
> O resto acaba tudo: quanto foi sentidos,
> vontade, amor, inteligência, carne,
> e sobretudo sexo, o sexo acaba
> e se desfaz na mesma pasta informe[4]

Não mais uma elegia de restos mortais mas os restos mortais da elegia, acondicionados por um sujeito poético "triste e já sem nenhum reparo/ a fazer à metafísica/ senão que é um défice/ porventura/ do córtex cerebral"[5]. Restos mortais do corpo da tradição elegíaca dos quais se irá erguendo o seu némesis: a anti-elegia.

Decretada a morte de Deus e dos deuses confinou-se a morte e a perda à esfera do físico. A morte tornou-se laica. Um fenómeno civil[6]. Na impossibilidade de retirar a morte da esfera terrena e de transferi-la para um plano supraterreno ou transcendental em que já não se acredita, passa-se da metafísica à ontologia e a uma morte sem mistério porque sem abertura para outra coisa que não o seu nada, um nada que, por palavras de Philippe Ariès, "n'est plus une notion quasi géométrique et qui a acquis dans le cheminement des consciences l'épaisseur d'une durée, si courte soit-elle, et le *pouvoir du signe*"[7]. Quanto mais não seja por desengano científico. Ao contrário do que sucedeu ao longo de milénios com a religião, a filosofia, a arte e a poesia, "la biologie semble décidément rejeter l'idée d'une utilité de la mort naturelle, utilité qui permettrait

---

[3] Obra citada. Cf. supra, p. 142.
[4] SENA, Jorge de – *Poesia III*, op. cit., p. 141. De poema datado de 1971.
[5] PACHECO, Fernando Assis – *Respiração assistida*, op. cit., p. 22.
[6] "Tens finalmente aquele metro e oitenta/ a que te circunscreviam civilmente", lê-se em Ruy Belo (op. cit., p. 61).
[7] ARIÈS, Philippe – *Images de l'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 1983, p. 274.

de lui trouver quelques vertus et fournirait ainsi matière à consolation”[8]. Porém é a visão biológica da morte que predomina também na elegia contemporânea, e também esta, à semelhança da biologia, rejeita a *consolatio*. Já não há interpelação aos anjos, mesmo que apenas se interpelasse o seu silêncio, mas desengano quanto ao verdadeiro rosto da morte:

> Apesar dos anjos que conheci,
> fechadas em casulos as larvas
> aguardam.[9]

Não se desenha uma pergunta mas somente uma resposta (que nada explica) e uma certeza (que nada consola) ao som do “Requiem” de Mozart:

> Ímpeto de rasgar o tecto com as mãos
> para gritarmos aos astros,
> cá de baixo das labaredas do nosso poste:
>
> O mistério somos nós.
>
> Fomos nós, homens,
> que criámos a morte.[10]

A morte deixa assim de ser abertura para uma vida eterna, deixa de ser transitiva e passa a ser intransitiva, e mesmo as utopias elegíacas do regresso dos mortos (transitivos) à unidade cósmica e ao ser originário da Natureza se mostrarão, a partir de certa altura, um sucedâneo destinado a colmatar o vazio de uma realidade desocultada pela retirada dos deuses, pese embora o esforço de poetas como Fernando Echevarría em manter vasos comunicantes entre a invisibilidade dos mortos e a visibilidade dos vivos. Ao invés de eleger a morte como lugar de passagem, porta rotativa, ponto de partida para outros voos, a elegia transforma-se em poema da pura perda. Perante tal mudança de cenário elegíaco e de concepções da morte e da perda, não podemos estranhar, em Jorge de Sena, um título como “Requiem para um mundo perdido”, onde lemos: “Morramos de estar mortos, esvaindo/ em pura perda amor que não existe/ entre anjos que não há e os viventes/ que como nós não vivem”[11]. Mesmo que Ricardo Reis se tenha antecipado

---

[8] KLARSFELD, André; REVAH, Frédéric – *Biologie de la mort*, op. cit., p. 253.
[9] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 85.
[10] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 141.
[11] SENA, Jorge de – *40 anos de servidão*, op. cit., p. 95.

ao escrever que "nada fica de nada" e que "nada somos" senão "cadáveres adiados que procriam"[12]. Os poetas elegíacos abdicarão assim de consolar, ao mesmo tempo que apontarão baterias às convenções e à ortodoxia da tradição elegíaca, configurando a anti-elegia. Optarão por remexer a ferida aberta da perda em lugar de procurar curá-la ou de assistir na sua cicatrização.

Cremos que é com José Gomes Ferreira e com Jorge de Sena, no final dos anos 50, que a elegia se impõe enquanto como da pura perda e os mortos surgem reduzidos à sua dimensão material: mais pobre e cruel, porventura mais verosímil – mais humana. Na sua *Sala de concertos* (1953), na atmosfera do intervalo de um concerto no S. Carlos, José Gomes Ferreira vê na vida uma "conjura de cadáveres", e, no burburinho trivial do público que convive no "ritual medíocre dos corredores" apenas discerne seres humanos precários e condenados ao desaparecimento "na resignação triste/ dum ensaio geral/ de cemitério"[13]. Mas se tivéssemos de encontrar um livro charneira para esta reviravolta elegíaca esse livro seria *Metamorfoses* de Jorge de Sena, publicado em 1963. E uma elegia: "A morta", com data de 1959. Elegia ecfrástica, glosa a tela de Rembrandt com o mesmo nome. O distanciamento do sujeito poético face à perda é absoluto. Começa por recusar a *consolatio* obtida por meio da investidura de um repouso santo ou de um *dolce dormir* no cadáver da velha mulher morta, que assim nos aparece em toda a sua crueza nulificante de matéria destituída de vida:

> Morta. Apenas morta. Nada mais que morta.
> Não parece dormir. Nem se dirá
> que sonha ou que repousa ou que da vida
> levou consigo o mais que não viveu.
> Parece que está morta e nada mais parece.
> E tudo se compõe, dispõe e harmoniza
> para que a morte seja apenas sua.[14]

Nem mesmo a vida que viveu lhe pertencia, essa vida "que não era sua mas lhe fora entregue/ de posse em posse, no correr dos séculos,/ desde a primeva noite pantanosa/ àquele quarto em que vagiu nascendo"[15]. Ela não passou de uma insignificante

---

[12] REIS, Ricardo – Op. cit., p. 128. Em poema datado de 1932, um ano anterior, a crer na data anotada por Fernando Pessoa numa primeira edição da *Mensagem*, à "quina" "D. Sebastião, Rei de Portugal", onde lemos a famosa pergunta: "Sem a loucura que é o homem// Mais que a besta sadia,/ cadáver adiado que procria?" (PESSOA, Fernando – *Mensagem*. Com uma nota de David Mourão-Ferreira. 9.ª ed. Lisboa, Ática, 1970, p. 42).
[13] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 125.
[14] SENA, Jorge de – *Poesia II*, op. cit., p. 107.
[15] Ibidem.

ramificação entre ramificações de um tronco imemorial enraizado em milhões de anos de criação e destruição. É-lhe recusada qualquer metamorfose ou transmigração apoteótica, não se transforma em emblema solar ou celestial: a luz difusa – visível na tela de Rembrandt – não emana do seu rosto "no sudário branco/ a destacar-se da coberta escura", apenas lhe realça as feições cadavéricas, e "nada palpita, nem a morte, nada"[16]. O crucifixo "que pende da parede ao pé do leito" (invisível na tela) é "deixado na sombra" pela luz amarelecida e corrupta, e por isso nem redime nem é símbolo de salvação. A morte foi extirpada quer da metafísica quer do seu teatro, aquém de qualquer transporte supraterreno, e o mundo, longe de acabar, indiferente continua, acabando-se apenas para a morta, de solidão somente exterior que fica ali "nas pesadas pálpebras espessas,/ fechadas sobre os olhos para sempre"[17].

Impulsos contraditórios se debatem, não obstante, na complexa "Elegia por certo" de Jorge de Sena, de 1966. O sujeito poético vê-se mergulhado no "desespero ansioso" de que "o tempo dure/ um pouco mais, não corra tanto"; aconselharia a longa prática de desengano que o sujeito se desse, estoicamente, "como um doente à morte", mas tal entrega a uma resignada *vita contemplativa* não lhe foi destinada. Jorge de Sena não é Ricardo Reis, sua é a *vita activa* e não pode deixar "de gritar que a vida é uma injustiça": "Não. Não dormirei ao som tranquilo do fugir do tempo,/ terão de inventar outra coisa para adormecer-me"[18]. Eis uma elegia que vai além do *carpe diem* como consequência da *vita brevis*: prega-se o amor à vida violenta, efervescente, "pânico de idiotas ante a beleza do mundo"[19]. Na realidade o crivo do desengano ensinou-lhe a desconfiar do "que promete a paz, a eternidade, a luz,/a salvação segura e garantida, a troco/ de aceitar-se/ por grande riqueza uma miséria inútil, por beleza/ aquilo que não tem nome ou voz, e por verdade/ a doce estupidez do tanto faz"[20]. Tal capitulação perante o desencanto configuraria uma traição à vida e ao amor (ao amor da vida), e desse crime já "todos somos responsáveis porque nós matamos/ o espírito de vida"; e precisamente porque "o tempo escapa a cada instante", desistir não é uma opção; "quieto e calado, nunca", pois isso seria sofrer "a morte viva/ do pouco que me resta"[21]. Esta singular elegia *ante mortem*, sem cair na falácia de pretender que a vida – violenta

[16] Ibidem.
[17] Idem, p. 108.
[18] SENA, Jorge de – *Visão perpétua*, op. cit., p. 90.
[19] Ibidem.
[20] Idem, p. 91.
[21] Ibidem.

e amorosamente vivida – possa vencer a morte, decreta que a morte pode ser *surpreendida* pela vida, "por certo":

> Direi do tempo que me foge, e farei
> da crispação da pele e do embalo que me torna tonto,
> um medo horrível que me aguente vivo,
> e desperto, e atento. Atento a quê?
> Àquilo mesmo que me mata. Não
> há-de fazê-lo impunemente. A minha morte
> sentirá calafrios de sentir-se vista,
> espiada, seguida, observada, exposta
> à irrisão das palavras que a denunciam.
> Tremerá de medo, e de vergonha, a cabra.
> Com quem julga ela que devia haver-se?[22]

Se a vida é breve, há que fugir com ela no tempo que foge, tornar urgente o vivê-la, exorcizar o temor da morte na beleza do mundo, fazer da morte "um medo horrível" que aguente a vida. Mas a "Elegia por certo" de Sena configura um caso raro na elegia portuguesa contemporânea, no seio da qual a aprendizagem da morte enquanto fortaleza de ânimo e cadenciado desprendimento em sincronia com o *carpe diem* foi abandonada às portas do *taedium vitae* ou do *spleen* endémico. O heroísmo benigno da firmeza estóica tem talvez nesta elegia de Jorge de Sena um dos seus últimos bastiões. Doravante vingará o sujeito elegíaco que se deixou vencer pela morte, entre desistência e desencanto, incapaz de enfrentá-la, de expô-la "à irrisão das palavras que a denunciam".

É porque se quer mostrar, de Cristo, não a morte divina mas a morte humana, o frio cadáver de um filho morto que pesa no colo de uma mãe, que a "Pietà de Avignon", um ano posterior à morta de Rembrandt, surge extirpada de toda a transcendência. Que outra forma de *humanizar* a dor da mãe de Cristo senão fazendo dela um mãe humana entre humanas? Que outra forma de resgatar o sublime à cinza da retórica? Porque para esses que "ao cadáver têm/ dobrado sobre o colo, ou como resplendor/ numa cabeça morta que há que levantar,/ ou como lágrimas que um manto enxuga,/ a morte humana para eles não/ redime nada, que são parte dela,/ e o ressurgir é só transmutação alheada"[23]. Já Jorge Gomes Miranda opta, na óptica do filho que perdeu a mãe, por inverter a Pietà:

---

[22] Idem, p. 92.
[23] SENA, Jorge de – *Poesia II*, op. cit., p. 87.

Nas Pietàs que escrevo
é sempre o filho que ao colo tem
sua mãe morta.[24]

O fruto segura no colo a sua origem, ampara o ventre que o gerou, numa simbólica passagem de testemunho para o filho, que assim se reencontra com a própria mortalidade, pronto a passar à geração seguinte, por sua vez, esse trágico conhecimento de amor filial, maternal, e paternal.

Na sua estreia com *Modo mudado*, saído no mesmo ano das *Metamorfoses* de Jorge de Sena (1963), Vasco Graça Moura recupera o *transi* barroco no soneto "exumação de arthur corvello". A singularidade desta elegia advém, desde logo, do facto de se inscrever sob o signo da exumação, e não do *in memoriam*, do epitáfio ou do requiem, entre outros modos convencionais de lamentação funerária. Embora o sujeito poético se deixe perturbar pela perspectiva da visão dos despojos, emblema da miséria humana e da corrosibilidade do corpo, e se comova, deixando cair "uma lágrima enorme/ no sorriso cambado dos sapatos", prima-se pelo excesso na descrição dos restos mortais do exumado cujo aspecto é declinado em versos enumerativos, apresenta-se um cadáver humano de semblante grotesco, a roçar a caricatura, negada qualquer espécie de apoteose ou trasladação para um plano ideal:

um raro pêlo no crânio em desalinho
uns restos de botão no colarinho
um rasto desbotado de gravata

um raso e roxo olho lacrimoso
um *rictus* ranheta bilioso
um rosto derrotado de primata[25]

O olhar anatomista reduz "A vítima", em A. M. Pires Cabral, à descrição do cadáver, ao aspecto exterior daquele "a quem a morte descompôs". O propósito, no entanto, não é meramente gráfico ou gratuito, não se procura o macabro nem a curiosidade mórbida pelo *transi*: há "flores sobre aquele/ de quem a morte soprou/ a vela precária// e descompôs/ como a loba desordena/ as entranha da rês"[26]. O cadáver, presume-se que exumado, encontra-se ainda coberto de flores e o autor compara-o a restos que denunciassem um ataque de uma loba (a morte devoradora), com isso

[24] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 38.
[25] MOURA, Vasco Graça – *Poesia, 1963-1995*, op. cit., p. 40.
[26] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 287.

aludindo subtilmente aos antepassados mais remotos do homem moderno, forçados a competirem com grandes predadores – quando não lhes serviam de presas – num tempo em que a vida não era breve, mas brevíssima. São também dessa etapa da evolução da espécie humana as primeiras sepulturas conhecidas, os primeiros vestígios de uma consciência da morte, e, logo, de uma consciência de si mesmo. Um outro poema do autor, "Homo neanderthalensis", do livro *Solo arável*, autoriza-nos, assim cremos, a interpretação[27].

Certo é que nada existe de ligeiro na visão de despojos humanos. A partir da contemplação dos restos mortais de um fenício num túmulo descoberto "intacto/ em seus ossos – diante da luz/ e do céu que o deslumbraram/ antes que Cristo viesse a este mundo" – diz-nos António Osório que "Não, não é fácil a ruína de um corpo./ Nem plácida a boca escavada/ e as órbitas de símio desafiando os vivos"[28].

A elegia também pode ser o poema do sujeito hiperconsciente do trabalho do luto que é suposto efectivar. E da ambiguidade desse trabalho, dos seus dilemas, dos impulsos contraditórios que o regem. Nesse caso, ele sabe que só se poderá libertar do sofrimento causado pela perda de um ente querido e conquistar a liberdade face ao peso intolerável da sua ausência, se concluir esse luto, algo que exige que se matem os mortos uma segunda vez. Mas para assim escapar à "tirania" da memória dos mortos o sujeito poético incorre, de certa forma, na mesma traição que os faz desaparecer para sempre (e que tanto angustiava Pessoa):

> Eu sei, é preciso esquecer,
> desenterrar os nossos mortos e voltar a enterrá-los,
> os nossos mortos anseiam por morrer
> e só a nossa dor pode matá-los.[29]

Em pleno século XXI o processo de substantivação da Morte temido por Eduardo Lourenço há mais de meio século, e que ele descrevera como o "obscurecimento do sentido da Morte que é antes de tudo obscurecimento das experiências da vida", ao qual "corresponde o florescimento de um novo Hades, povoado como o de Homero com a vida exangue dos homens"[30], parece estar na elegia portuguesa, senão concluído, num impasse a que o próprio negativismo o condenara à

---

[27] Idem, p. 87.
[28] OSÓRIO, António – *Barca do mundo I*, op. cit., p. 236.
[29] PINA, Manuel António – *Os livros*, op. cit., p. 16.
[30] LOURENÇO, Eduardo – *Ocasionais I*, op. cit., p. 25.

partida por força da *mise en abîme*. Surge radicalizado num autor como Manuel de Freitas, cuja poesia – apesar da esporádica nota irónica e mesmo sarcástica – podemos classificar de tanatológica. Na esmagadora maioria dos seus poemas nem mesmo subsiste o paliativo do cepticismo ou um resquício de transcendência, mas apenas, como na "Capela do Ossos", a "certeza de que/ os mortos nada têm a dizer aos mortos"[31]. Na poesia de Manuel de Freitas a vida não é sonho, é morte – "especialização no horror", por palavras suas[32]. É deveras um Hades urbano aquele onde o sujeito da sua poesia deambula "exangue de vida", qual Teixeira de Pascoaes materializado entre cafés e tascas, não mais "feito nuvem" mas feito fumo de cigarro soprado entre uma fuga de Bach, um fado de Aldina Duarte e o "Rocket USA" de Suicide. À semelhança de Pascoaes, o sujeito poético é um espectro, é menos real que os mortos: "Só os mortos, verdadeiramente/ existem", lê-se em "Pompe inutili"[33]. Mas ao contrário de Pascoaes essa espectralização do indivíduo não acontece sob o signo de uma transcendente e luminosa saudade da pátria natal, de natureza celeste, ou porque sendo o plano divino a verdadeira realidade (por oposição à falsidade do mundo dos vivos), a participação dos mortos nesse plano os *real*ize. Também em Pascoaes aquele que morre mergulha num Hades terreno antes de ser extraído às trevas telúricas pela sua origem divina e encaminhado para a luz. Mas sem qualquer rasto de transcendência não é possível, em Manuel de Freitas, o resgate ao Hades da existência terrena. Nem tampouco se logra afastar da vida o peso consumidor dos mortos que se acumulam na vala comum do quotidiano: "São terrivelmente reais, os mortos./ A vida inteira não chega/ para que possamos matá-los a todos/ um a um, como decerto aconselharia/ a mais elementar higiene metafísica./ Dão-nos, contudo, a força necessária/ para morrer cada vez mais, tolerando/ dias de aluguer, casas ligeiramente/ inabitáveis. Porque os outros, na/ verdade, não passam de mortos imperfeitos./ Estão, como nós, um pouco demasiado vivos"[34]. Norbert Elias diz-nos que o homem contemporâneo alimenta de si mesmo a imagem de um *homo clausus*: um indivíduo radicalmente separado e independente do seu próximo, qual mónada "sem janelas", sujeito isolado ao qual se opõe o mundo inteiro e por conseguinte todos os outros homens[35]. No quadro dos pensadores existencialistas, a tendência, segundo Elias, é a de considerar que o homem, "être

[31] FREITAS, Manuel de – *A flor dos terramotos*, op. cit., p. 41.
[32] Idem, p. 51.
[33] Idem, p. 50.
[34] Idem, pp. 50-51.
[35] ELIAS, Norbert – *La solitude des mourants*, op. cit., p. 71.

foncièrement seul, hermétiquement fermé au monde, a nécessairement un sens pour soi, et peut-être même un sens donné à l'avance. Leur quête de sens est la quête du sens d'un individu isolé. S'ils ne parviennent pas à trouver un sens de ce genre, l'existence humaine leur apparaît comme absurd; ils éprouvent un sentiment de désillusion; et la plupart du temps, l'absurdité de la vie humaine, ainsi fondée, trouve son expression suprême, à leurs yeux, dans la certitude que touts les hommes doivent mourir"[36]. Donde, e em linha com o *carpe diem* da "Elegia por certo" de Sena, a pertinência do "Augúrio" de António Osório em *Décima aurora*:

> Não antecipes a tristeza
> de morrer: não queiras muito
> às lágrimas: consola-te
> bebendo-as. E sê grato ao dia
> em que, vivo, as tragaste.[37]

[36] Idem, p. 72.
[37] OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima aurora*, op. cit., p. 244.

2. A crítica do protocolo fúnebre e da burocratização dos mortos.

Morre, amigo, que tenho pressa
de ir à lida.

FERNANDO NAMORA

Explicam Philippe Ariès, Norbert Elias, Vladimir Jankélévitch ou Michel Vovelle, entre outros historiadores e filósofos do nosso tempo, que nas sociedades contemporâneas os rituais fúnebres começam, na transição do séc. XIX para o séc. XX e precipitando-se a partir dos anos trinta e quarenta do século passado, a esvaziar-se do seu valor comunitário e catártico e a manter apenas uma carcaça protocolar. O luto das famílias e dos mais próximos vê-se reprimido por um acordo tácito de discrição que visa poupar os veladores ao embaraço da morte. O cerimonial do velório e do sepultamento deixa de veicular o *pathos* purificador e reduz-se ou à cosmética ou à pompa, conforme o grau de notoriedade do defunto. Em simultâneo, a importância de que se reveste nas sociedades industrializadas e desenvolvidas a integridade do corpo humano desencadeia um afã de poupá-lo tanto quanto possível ao contacto com a morte do próximo, aquela "de que todos se livram no enterro dos outros", num verso de Jorge de Sena[38]. Longe vão os tempos em que o corpo humano era um miserável e pecaminoso envelope da alma com a única finalidade de assegurar funções vitais e reprodutivas na curta passagem pelo purgatório terreno. Hoje, a perda dos valores espirituais e o declínio da crença no transcendente dita que tudo convirja para o bem-estar do corpo. A relutância em suportar a emoção provocada pela visão do moribundo rouba ao instante derradeiro o seu carácter de rito de passagem e faz com que pese sobre ele um interdito: a agonia daquele que morre é inestética e obriga os que a testemunham a recordar o que já não querem recordar: o próprio destino de criaturas temporárias[39]. Há que dissimulá-la. Ou depositar expectativas na solenidade e compostura de que o moribundo deve ser capaz, mesmo que reduzidas a cinzas pela frequente agonia de

[38] SENA, Jorge de – *Poesia III*, op. cit., p. 67.
[39]Fenómeno descrito, entre outros, por Norbert Elias em *La solitude des mourants* (1985): "L'exagération du tabou de civilization qui interdit l'expression de sentiments violents et spontanés paralyse assez souvent la langue et la main. Il se peut aussi que les vivants ressentent plus ou moins inconsciemment l'agonie et la mort comme contagieuses, et donc comme une menace; ils ont alors un mouvement de recul involontaire devant les mourants" (Op. cit., pp. 43-44).

quem parte: as pessoas que morrem, escreve Fernando Assis Pacheco, "estão a fazê-lo de forma indefesa e patética algumas/ não obstante com grande compenetração fiadas no rigor que deve/ ter esse gesto/ depois vai-se a ver incontrolável (chamado então agonia)// descreio das mortes precedidas de uma alta palavra derradeira/ 'mais luz' por exemplo como os circunstantes dizem que ouviram/ ao poeta Goethe"[40]. Em "Extrema-unção", de Manuel António Pina, o moribundo morria como se pedisse desculpa por fazer os vivos perder tempo, estragando-lhes os planos, ofendendo-lhes a sensibilidade:

> Morrer não é motivo de orgulho,
> mas estavas cansado de mais para te justificares.
> Ainda por cima no mês de Julho,
> com as férias marcadas, ausentes os familiares.
>
> Tínhamos levado as crianças de casa,
> feito os telefonemas, escolhido os dizeres.
> O quarto fora arrumado, a cama mudada
> com roupa lavada. Só faltava morreres.[41]

Sobre tais fenómenos contemporâneos vai incidir quer o olhar céptico e desencantado quer o estro cáustico e satírico do elegista.

Jorge de Sena resume a problemática da morte interdita – "à americana" – e da morte transferida para a solidão objectiva do hospital, longe da vista dos vivos, em algumas dezenas de versos de uma improvável elegia motivada pela perda do seu gato Dom Fuas. Começa por fazer o panegírico das qualidades estritamente felinas do gato. Mas o relato da doença e da morte do animal irracional de estimação é transferível para qualquer animal racional de estimação, o seu destino final é o de "qualquer humano aqui":

> Por fim, foi internado americanamente,
> no hospital do veterinário. E lá,
> por notícia telefónica, sozinho, solitário,
> como qualquer humano aqui, sabemos que morreu.
>
> A única diferença, e é melhor assim,
> em tão terror ambiente de ser-se o animal que morre
> foi não vê-lo mais. Porque ou nós morremos,
> como dantes se morria em público,
> a família toda, ou a corte toda à volta, ou

[40] PACHECO, Fernando Assis – *Respiração assistida*, op. cit., p.
[41] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 293.

é melhor que e não veja no rosto de qualquer
- mesmo, ou sobretudo no de um gato que era tão orgulho em vida –
não só a marca desse morrer sozinho de que se morre sempre
mesmo que o mundo inteiro faça companhia,
mas de outra solidão tecnocrata, higiénica
que nos suprime transformados em
amável voz profissional de uma secretaria solícita.[42]

É plausível deduzir, a partir da data deste poema (1977), que nele teve eco a leitura da obra seminal de Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: Du Moyen Age à nous jours*, publicado originalmente em tradução inglesa, em 1974, e um ano depois na língua original francesa. Pela simples razão de que a historiografia das atitudes colectivas perante a morte tem aí o seu início, tendo estado mergulhada, antes desta obra, na indiferença geral e tendo passado a inflamar, depois dela, quer os meios académicos quer a opinião pública mundial. Noções como a da forma "como dantes se morria em público,/ a família toda, ou a corte toda à volta" e, por contraste, o da "mort interdite" dos nossos tempos, a da "solidão tecnocrata, higiénica/ que nos suprime transformados em/ amável voz profissional de uma secretaria solícita" eram desconhecidos antes da obra de Ariès.

António Osório oferece-nos na secção "Pedinte de vida", de *O lugar do amor*, um roteiro pelos meandros do purgatório hospitalar feito de poemas lapidares que herdam a concisão do *haikai* japonês, concentrando medo, sofrimento, ansiedade, piedade, amor, compaixão e desengano face à realidade da doença e da morte a partir do ângulo de visão de vários actores e cenários do teatro hospitalar, desde as enfermeiras aos anestesistas, desde o bloco operatório ao passeio no corredor. A escolha de combinações de substantivos sem qualquer material morfo-sintáctico de permeio origina desconfortáveis sinestesias: "o cheiro da doença:/ suor, ureia, éter"[43]. Longe desta economia discursiva situa-se a "Mosca do serviço de urgência" de A. M. Pires Cabral, que perspectiva a decadência do corpo idoso do ponto de vista da mosca necrófaga (bem como do elegista necrófago, em busca de restos mortais consumíveis), adoptando o ângulo de visão da criatura que aí vislumbra somente uma provável refeição – "esfrega uma na outra as patas dianteiras,/ celebrando a vitória que logo virá" – e convocando todo o horror que pende, como uma espada, sobre o destino do homem, mas também a consciência social e ética de descrever a ruína daquele que jaz sentado na sala de espera

[42] SENA, Jorge de – *40 anos de servidão*, op. cit., pp. 221-222.
[43] OSÓRIO, António – *O lugar do amor e Décima aurora*, op. cit., p. 59.

do serviço de urgência com “a morte pousada na cara, sob a forma/ de uma mosca insistente e de ar atarefado”, bem como a piedade, e sobretudo o desengano à vista dos *speculi mortis* dos utentes do serviço nacional de saúde. Mais que certa é a probabilidade de que a mosca “acabe – mais dia menos dia –/ por devorá-los a todos”[44]. Já no seu livro de estreia, em 1974, A. M. Pires Cabral versara o meio hospitalar na elegia “Um parêntesis: Morte de pai”. A estratégia passa, desde logo, pela parentetização da morte no (dis)curso da vida enquanto aparte que força à dolorosa retirada da rotina quotidiana contendo em simultâneo a previsão do inevitável regresso a essa mesma rotina. Mas o parêntesis pode metaforizar, também, aquilo que uma vida humana importa no mundo dos vivos. Singular nessa sequência de cinco poemas parece-nos a introdução do drama pessoal com dois versos que condensam a impessoalidade característica do contexto hospitalar: “Hospital Sub-Regional de Macedo de Cavaleiros./ Quarto Particular n.º 1./ Arfando, de boca aberta,/ um tubo de oxigénio no nariz,/ lentamente agoniza um homem velho”[45]. A que se segue um *ubi es?* repartido entre a esperança da transferência do ente querido para as estrelas ou para outro plano de existência onde a sua vida tenha continuidade – com as mesmas preocupações manifestadas, em vida do pai, pelo filho (“Como andarás vestido, que coisas comerás”?) – e a perspectiva aniquiladora da “multidão” de vermes para quem a carne “é milagre de pão”, cabal destino daqueles que morrem[46].

José Gomes Ferreira, na sua “Elegia fria”, desenha um teatro onde a morte é representada para uma assistência como se de um espectáculo se tratasse. Começa por se afirmar o pretexto do espectáculo: o funeral de um morto. O actor principal é o sujeito poético. Inicia-se a representação da dor “diante dos mortos com insónias/ sentados na plateia”[47]. Através de didascálicas ficamos a saber em que cena e acto vai a representação. Nos “preparativos para a peça” é-nos mostrado “ao centro o caixão/ com um morto diferente todos os dias”, e, ao redor, vivos astutamente substituídos “por bonecos de entranhas rituais”[48]. No entanto, não se esboça neste teatro qualquer dramaturgia da alma. Intervém na representação um elemento burlesco, invoca-se, com laivos caricaturais, a caveira de Yorick: “– quem me dá uma caveira de osso de papelão/

[44] PIRES CABRAL, A. M. – *As têmporas da cinza*, op. cit., pp. 21-22.
[45] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, p. 14.
[46] Idem, p. 15.
[47] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 65.
[48] Idem, p. 66.

para começar o meu monólogo sobre os mortos?”[49]. Ao quarto poema o comprometimento ético e a intenção crítica e satírica são evidentes. Os mortos que aqui se pretendem dignificar são:

> Os mortos.
>
> Não os da morte abstracta
> com cruzes nos jornais [50]

Aos mortos idealizados pelos poetas da noite e dos túmulos – “os violadores do sexo das ruínas” – o sujeito opõe mortos “exactos”, mortos que morrem “da morte verdadeira”, liberta das malhas tecnocráticas que reivindicam uma gestão racional da morte. E, no entanto, se não mortos abstractos, que mortos concretos? Neste dilema se joga o teatro elegíaco de José Gomes Ferreira: para aderir à exactidão da morte e dos mortos há que recusar o seu mistério (o sonho e a insónia que levam ao “medo dos espantos da Fronteira”), mas, sem mistério, o significado da morte foge ao sujeito poético.

À medida que a provação do moribundo entendida como rito de passagem e a função catártica das exéquias e do pranto vão sendo derrotadas, entra em cena o automatismo necrológico do obituário de jornal ou do elogio fúnebre, entre outras respostas burocráticas e institucionalizadas à perda de figuras públicas. Se a notoriedade se pode reflectir na pompa fúnebre, nada aos olhos da morte, na “Primeira ode a um defunto” de Fernando Namora, separa o morto notável do morto anónimo:

> Em paz
> aqui jaz
> o morto.
> Muito foi
> nada é
> nada foi
> muito é:
> depende do espaço
> dos jornais.[51]

Namora prossegue enumerando sumariamente as principais convenções do protocolo fúnebre, as quais não distinguem os mortos uns dos outros enquanto indivíduos que em

---

[49] Idem, p. 67.
[50] Idem, p. 68.
[51] NAMORA, Fernando – *Marketing*, op. cit., p.132.

vida possuíram personalidades e características diversas, antes contribuindo para despersonalizá-los e transformá-los em abstracções:

> Teve caixão
> cerimónias ricas
> apertos de mão
> gravatas de crepe
> zumbidos moscardos
> choros enfados
> a um sol de Abril.
> Teve anúncios
> de tarja preta
> teve rancores
> no tabelião.
> Tanto carro lento
> de pensamento ausente
> anedotas frescas
> que ao riso vão.[52]

O carácter insuportável da morte leva os veladores e os acompanhantes do cortejo fúnebre a tratá-la com deferimento: "piedosamente, bem comportadamente,/ tira-lhes o chapéu quando o corpo passa,/ afastando o trânsito com a mão enluvada"[53]; seguem-se as palavras de circunstância, o elogio das qualidades do defunto, mas, "aqui te sepulto na areia dos discursos,/ que são, como os teus ossos, lixo"[54]. E outros tantos mecanismos de auto-defesa, maneiras de manter a morte a uma distância conveniente e segura, abafando-a sob o medo inconfessado, interditando-a:

> Choram por si próprios, os vivos,
> partindo a imagem recusada.
> O discurso, as dálias,
> o trânsito parado,
> uma pausa: maçada.[55]

São outros os lugares comuns focados no "Cortejo fúnebre" de João Luís Barreto Guimarães. Este cortejo não é acompanhado mas olhado pelo sujeito poético de dentro de um café, o qual, à passagem do carro funerário, procurando desviar os olhos do espelho da morte e da imagem por ele devolvida – um vizinho? Um conhecido? –

[52] Idem, p. 133.
[53] Idem, p. 134.
[54] Idem, p. 135.
[55] Ibidem.

enterra "a atenção no jornal receando conhecer/ aquele nome ao comprido no/ seu/ último passeio pela vila"[56]. O acontecimento atrai a curiosidade dos fregueses mais velhos que emitem, junto à vidraça, comentários acerca da vida do defunto. No contexto comunitário do café a passagem da morte significa como que uma síncope no padrão rítmico uniforme do dia, e não chegará a beliscar a moldura maior da vila. Porventura alguma breve reflexão "mas a/morte/ não é tudo na vida pelo/ que/ no instante seguinte/ todo o povo dispersou e os mais velhos/ no Café/ voltaram ao dominó"[57]. Só do lado do sujeito poético, que até aí descrevera a inesperada e desconfortável interrupção da rotina por aquele ser humano que saía da vida, acontece a *meditatio mortis* e o desengano de que a morte está presente de forma ininterrupta e tirânica no quotidiano, a cada instante que passa levando alguma coisa dos vivos:

> Espreitei a rua para ver se
> a
> morte já ia longe
> (ainda
> sentia o sino a
> latejar na cabeça)
> dessa vez
> (tive a certeza)
> tentou ver se levava
> alguma
> coisa de mim.[58]

Refira-se ainda a romaria aos cemitérios no Dia de Finados, também ela burocratizada e laicizada, repleta, em poema de Inês Lourenço, de "rituais tabuletas e ficcionais/ inscrições: *eterna saudade*/ *dos filhos, noras e netos*"[59], reproduzindo-se mecanicamente por cima dos mortos que nomeiam.

Nada parece incomodar mais os poetas contemporâneos do que a coisificação dos mortos, em especial quando atinge os seus pares. Reagindo, procurarão criar na poesia um espaço para um luto mais humano, que leve em contas as particularidades ou detalhes íntimos que a institucionalização da morte erradicara da vida vivida. Exemplo notório será o da elegia "À memória de Ruy Belo", de Eugénio de Andrade, na qual o sujeito poético nos diz do desconsolo de saber da morte de Ruy Belo anunciada "assim,

---

[56] GUIMARÃES, João Luís Barreto – *Rés-do-chão*. Lisboa, Gótica, 2003, p. 34.
[57] Ibidem.
[58] Idem, p. 35.
[59] LOURENÇO, Inês – *A disfunção lírica*. Lisboa, & Etc., 2007, p. 39.

na quarta/ página de um jornal trazido pelo vento,/ nesse Agosto de Caldelas, no calor do meio-dia,/ jornal onde em primeira página também vinha/ a promoção de um militar a general,/ ou talvez dois, ou três, ou quatro, já não sei"[60]. A *consolatio*, em face disto, só pode ser irónica e amarga: "consola-me ao menos a ideia de te haverem/ deixado em paz na morte; ninguém na assembleia/ da república fingiu que te lera os versos,/ ninguém, cheio de piedade por si próprio,/ propôs funerais nacionais ou, a título póstumo,/ te quis fazer visconde, cavaleiro, comendador,/ qualquer coisa assim para estrumar os campos"[61].

[60] ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*, op. cit., p. 241.
[61] Ibidem.

3. Uma arte de perder: as pequenas mortes domésticas. A morte metonímica e o luto concluído.

Que elegista poderia sobreviver depois da descrença no transcendente senão uma criatura crepuscular encarregue de descrever a ausência, um detective no rasto dos mortos abandonados no entulho do quotidiano, um pesquisador de indícios e de ruínas? A elegia contemporânea retira-se do centro do furação da dor e recua para as imediações do luto, e ainda mais além, onde os ventos amainam e se dissipam. No tempo fóssil de um quotidiano desencantado o elegista não só é guardião de pequenas mortes silenciosas como coveiro das pequenas perdas diárias que minam e corroem a existência: "Também nós nascemos/ para a morte,/ não apenas a ontológica e heideggeriana/ morte,/ mas a que, de modo cirúrgico,/ é servida diariamente em doses mínimas,/ veneno destilado em qualquer lagar"[62]. Ele passa, no seu trabalho de arqueólogo, a reconstituir os passos da perda dos quais faz depois um relatório sumário. O tom é de conformidade e de adesão. A elegia contemporânea transformou-se na arte de "perder mais, perder mais depressa", de Elisabeth Bishop[63]. Porque os mortos são agora criaturas discretas, quase envergonhadas, e é nessa condição de seres perdidos velozmente – à velocidade do quotidiano – que passam a ser tratados na elegia:

> Que fácil para eles é ter vivido
> Por exemplo morreu
> mais um vizinho meu
> casado e até feliz
> um novo nome inútil na lista telefónica
> E nada mais já pode acontecer
> àquele a quem a morte veio
> os vários e domésticos problemas resolver[64]

Na elegia "Corpo presente", Manuel António Pina enfoca o constrangimento que a perda ainda fresca de um ente querido instila na atmosfera do velório, parecendo suspender todos os gestos e todas as palavras – "toda a casa suspendera/ a respiração" – num silêncio de cristal, periclitante, que o simples telefonema ameaça quebrar: "e eu próprio desaparecera/ algures na sala, entre a tua vida e a tua morte./ Atenderam o telefone,/ falando baixo,// temendo que regressasse/ cada coisa do teu lugar/ sem

[62] MIRANDA, Jorge Gomes – *A hora perdida*. Porto, Campo das Letras, 2003, p. 63.
[63] BISHOP, Elisabeth – Op. cit., p. 63.
[64] BELO, Ruy – Op. cit., p. 117.

estarmos prontos ainda/ para a tua solidão”[65]. Não há lugar, mesmo em ambiente doméstico – e apesar do peso da perda não se ter ainda despenhado sobre os veladores – ao *pathos* ou à erupção da dor, e os circunstantes estão “mais perto do tédio do que da esperança,/ da parte que do todo,/ vagueando ainda na tua ausência,/ longe do céu e da ideia da morte”[66].

Talvez se possa dizer que Vitorino Nemésio é uns dos nossos primeiros elegíacos a desviar a atenção do defunto para aquilo que o rodeia: para os detalhes materiais do ambiente circundante e para o comportamento dos veladores. “O morto”, incluído em *Eu, comovido a oeste*, de 1952, parece-nos a esse título exemplar:

> Morreu, parece. Mas ouvir-lhe as ralas
> isso ninguém ouviu. Conheceram
> a morte nos sinais que apareceram
> e no cheiro a fenol que vinha às salas. [67]

O morto é humanizado somente por intermédio dos seus objectos pessoais. Uma vez dadas aos pobres as botas velhas – que em vida “sustiveram/ o seu corpo de glória ao meio das alas” –, os veladores, que merecem remoque irónico, repartem-nos entre si displicentemente como se dos despojos do lado inimigo se tratasse: “e o pente, a lupa e o mais que não servia/ repartindo estiveram na velada,/ com golinhos de cana e vaca fira”[68]. Tanto mais surpreendente esta elegia se tivermos em conta a marcada componente metafísica e religiosa – de e*thos* cristão – de muita da poesia de Nemésio. Só no último terceto, com o morto que “em livor, não sente nada:/ apenas, entre a cera derregada,/ o sentido das coisas descobria”[69], se remete implicitamente para um concepção transcendental da morte na descoberta, por parte do morto cujo cadáver se fechou para os vivos, do sentido das coisas.

Exemplar a respeito da “arte de perder” contida na elegia contemporânea afigura-se-nos o “ofício de morrer” de Vasco Graça Moura. O morto em causa é Cesare Pavese. Qual detective coligindo as pistas da morte de forma a reconstituí-la, o sujeito poético “imagina” o suicídio do grande poeta num “quarto de hotel de Turim,/ decerto um hotel modesto, de uma ou duas/ estrelas”; passa à composição do quadro – pobre, vulgar, despojado – da morte, descrevendo um leito de moribundo que semelha um

[65] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 215.
[66] Ibidem.
[67] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 54.
[68] Ibidem.
[69] Ibidem.

catre, "uma cama de pau, de verniz estalado,/ rangendo de encontros fortuitos, um colchão mole e húmido/ com a cova no meio, a do costume"[70]. Mas também a trivialidade da ocasião, sem promessa de qualquer acontecimento fora do expediente de uma banal tarde de Agosto, a indiferença de Pavese entrando no quarto e cumprindo os rituais mecânicos devidos por quem vem da rua e entra num compartimento, sem falhar uma ida aos lavabos onde o desengano talvez se tenha resumido ao pensamento de que "esta vida é uma mijadela", e o sentimento de que "havia/ uma fétida alma em tudo aquilo"; segue-se a desolação da noite amplificada pela solidão de um quarto de hotel, até que Pavese "encheu um copo de água. e esperou.// quando a campainha tocou, havia muito pouco/ a dizer e ele já o tinha dito"[71]. História de uma pequena morte silenciosa, sem *pathos*, que não incomodou os vivos fora, porventura, o staff do hotel: "não sei se o encontrou uma criada,/ se a polícia veio logo, se deixou uma carta/ ao seu melhor amigo, se apagou a luz,/ nem se pousou ao lado a carteira, o relógio, a esferográfica.//não sei se entrou na morte como quem/ traz imagens pungentes na cabeça,/ palavras marteladas do desejo, ou como quem friamente/ está no avesso do sono e vai calar-se e é justo"[72]. Apesar da compenetrada investigação e recolha de indícios, o caso fecha-se sem conclusão definitiva, sem qualquer consolação ou apoteose, apenas com o sujeito poético a preferir, em jeito de relatório final, "dizer que ele fechou a porta à chave"[73] como quem sai da vida sem pedir licença.

Verdadeira "arte de perder" é a elegia "Diferença", de António Manuel Pires Cabral. Puramente factual, o trabalho do pesquisador de ruínas desta anti-elegia consiste em descrever a perda (e não em expressá-la), informando sumariamente que a data inscrita na fachada de uma capela, "1898", é um ano anterior à data de nascimento do seu pai, sendo "bom" um dos dois adjectivos que ocorrem no poema com vista a qualificar o estado de conservação da capela, aparte "algumas fissuras nas paredes"; em contraste, do seu falecido pai o sujeito poético não sabe o estado, tendo-o perdido "de vista em 1965": "A última vez que o vi estava deitado/ submerso em flores e cera. Mas presumo/ que tenha hoje bastantes mais fissuras que a capela"[74]. Não saber o estado ou perder de vista são formulações que dificilmente exprimem uma resposta sentimental ou dramática à contemplação da capela e à meditação sobre a perda do pai. Muito menos

[70] MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1963-1995*, op. cit., p. 308.
[71] Ibidem.
[72] Idem, p. 309.
[73] Ibidem.
[74] PIRES CABRAL, A. M. – *Arado*, op. cit., p. 68.

sublimam ou transfiguram o ente querido. A chave do pesar e da comoção é-nos dada, em primeiro lugar, pela imagem das fissuras no corpo de alguém tão caro e próximo como um pai, e, em segundo lugar, pelos dois versos finais introduzidos por uma expressão coloquial susceptível de criar empatia com o leitor – "que diabo" – e assente no contraste entre a "carne" (do pai, amada e impossível de rever) e a "não-carne" da capela (indiferente à dor, feita para durar o tempo de inúmeras gerações humanas): "Que diabo, alguma diferença/ teria de haver entre carne e não-carne"[75].

Mas talvez encontremos o exemplo acabado de uma arte de perder baseada numa linguagem doméstica em *A parte pelo todo* de João Luís Barreto Guimarães. À semelhança das *Elegias* de Teixeira de Pascoaes ou de *Agora e na hora da nossa morte* de José Agostinho Baptista, trata-se de efectuar o trabalho do luto – em resposta à perda do pai do autor – e de encontrar, na própria elegia, uma sepultura simbólica. A diferença está desde logo na organização tripartida do luto – "Chill", "Stupor" e "The letting go" – que, embora reflectindo as três etapas do processo despoletado pela perda de um ente querido estudadas no quadro da psiquiatria, vai buscar as designações ao verso final de um poema de Emily Dickinson citado em epígrafe na abertura do livro: "First – Chill – then Stupor – then the letting go/ After Great pain, a formal feeling comes -"[76]. Versos onde ainda se conseguem captar os ecos da metamorfose da perda real em perda ideal teorizada por Schiller. O livro passa, portanto, pelas três fases: "chill", o calafrio, sob efeito do choque da perda, da violenta ruptura introduzida no quotidiano pela súbita ausência; "stupor", o estado de torpor em que mergulha a mente e o corpo ainda incapazes de superar a perda mas assimilando-a progressivamente; e "the letting go", o culminar numa arrumação da pessoa perdida em novos esquemas de afecto formalizados – cristalizados – na memória e, na elegia, numa arrumação em imagens compensatórias e substitutos simbólicos. Porque a morte não é aqui um teatro, um palco para a expressão da dor, mas um facto (sem deixar de ser, para o sujeito tanto como para o pai que deve ser vestido pela derradeira vez, fato da morte). Morte física em vez de morte metafísica. Ou, como sugere o título *A parte pelo todo*, uma morte metonímica: o concreto da perda está pelo abstracto a que ela também se poderia prestar, os efeitos da perda no quotidiano dos vivos pela causa da morte. Pelo que o próprio livro, enquanto parte pelo todo, está pela morte – e a elegia está pela pessoa morta. Estratégia seguida em vários dos poemas: a face do pai falecido está pela face da morte, o fato da morte

[75] Ibidem.
[76] GUIMARÃES, João Luís Barreto – *A parte pelo todo*, op. cit., p. 7.

está pelo facto da morte, a barba que ainda cresce algumas horas depois do óbito está pela vida que ainda teimava no corpo (e simboliza a resistência que os sobreviventes ainda oferecem à realidade da morte), o telemóvel do pai ou o seu Honda vermelho, partes, estão pelo todo constituído pelo pai enquanto pessoa viva falante e condutora. O sujeito que em "Recordatório" lembra o ritual de cortar as unhas dos pés do pai encontra-se sob o efeito do calafrio: está de rastos e não quer ainda levantar-se mas insistir na presença da vida: "É onde me quero ter:/ eu no chão rente aos pés dele cortando-lhe/ as unhas dos pés/ (insistindo insistindo/ podando os ramos mais duros)/ entre láudano e cicuta beijando-lhe/ as unhas dos pés"[77]. Recusa-se "falar" com Deus porque se o fizesse não poderia calar a sua revolta e diria "uma morte nunca é justa" ou "foi demasiado cedo", e alarga então a imagem do telemóvel do pai sem cobertura de rede (dentro do esquife da morte) a Deus, que "parece dar sempre ocupado"[78]. Em *A parte pelo todo*, no quadro de uma rigorosa e austera "arte de perder", procura-se manter a ferida aberta – ou reabri-la – antes de se pensar em fechá-la. Sob o efeito do torpor essa ferida é mantida aberta pela dissociação ou desfasamento entre o sujeito cativo do luto e o mundo que lhe é exterior e se concretiza nos episódios da rotina quotidiana, no roteiro dos lugares-comuns face aos quais ele é um lugar privado e único. Tal roteiro passa por uma caminhada na praia no termo da qual surge a primeira imagem reparadora: o que sobrou do pai, "pó de cremação", servirá para "começar castelos", quer dizer, para perseguir a vida, para seguir na sua peugada; passa pela venda do carro do pai, pelos anti-depressivos, pelo desmaio no trabalho; passa pela observação dos outros (do Sr. Pio, emigrante de Leste que aprendeu a urdir o seu próprio curativo, ao contrário do sujeito cuja dor não tem, para já, cura); e passa pelo alheamento ou "ivresse" no restaurante, até que, por fim, o ruído normalizador do desafio de futebol vem assinalar a acomodação da existência à perda, mostrando uma luz ao fundo do túnel (do "país perdido" de Pessanha, citado em epígrafe), ainda que o remate de Figo atinja apenas o poste. Com "the letting go" vem o desengano: reconhece-se como o mar e o vento, entidades inanimadas, não acusam a passagem do tempo, e que mesmo as sementes contêm uma promessa de ressurgimento ao passo que nós somos apenas o vazio entre as coisas, restando-nos a saída de, em prol dos vivos, ultrapassar a morte – a dos outros, na impossibilidade de ultrapassar a nossa. O luto

[77] Idem, p. 18.
[78] Idem, p. 19.

conclui-se no poema final do livro, cujos últimos versos têm por destinatário o pai perdido:

> Toca no sexto direito. Estou
> sempre por aqui. Ou senão
> não venhas hoje.
> Faz como te apetecer.[79]

Sabendo que apagá-lo de si seria impossível, o filho identifica-se com o pai e incorpora-o. O substituto simbólico do pai morto é o próprio filho. A ausência trocou-se por uma presença continuadora no afecto e no pensamento daquele que sobreviveu, e aquele que partiu é como alguém que tivesse partido de casa para nunca mais regressar, deixando aos vivos o ocasional alarme de quem ouve tocar a campainha quando não está à espera de visitas. A "Great pain" da perda real foi substituída pela perda ideal, por um "formal feeling". E a parte pelo todo.

À grande acção dramática da morte a elegia contemporânea vai, portanto, opor a morte silenciosa e discreta. O que recobre agora os mortos não são metáforas e imagens de apoteose, de santidade, de ascese, mas a descrição e enumeração daquilo mesmo que os recobria em vida e que os particularizava, daquilo que os distinguia, no quotidiano, de outras pessoas vivas e que fazia deles seres humanos com hábitos, vícios, caprichos, rotinas e passatempos: "vi a morte trabalhar não nos seus campos/ de inverno, mas na sala de jantar,/ estavas tu sentada, na cadeira alta,/ depois de levantada a mesa"[80].

---

[79] Idem, p. 43.
[80] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 44.

4. A elegia satírica: a derisão das convenções elegíacas.

Da crítica à hipocrisia dos comportamentos sociais e individuais em velórios, funerais ou cortejos fúnebres, uma série de poetas passarão à sátira declarada das normas e convenções da ortodoxia elegíaca. O que pressupunha, obviamente, um conhecimento dessa ortodoxia e uma vigilância hiperconsciente dos seus estratagemas e *topoi*. Mas a elegia satírica também passará pelo esvaziamento da *gravitas* subjacente à poesia elegíaca, bem como pelo escarnecer da pompa ou do grandíloquo que inflama a elegia fúnebre mais ortodoxa. Gomes Leal, na senda de Baudelaire, fê-lo invocando a "musa do desdém", a "Musa da Ironia": "Guardemos num armário o crepe da Elegia,/ como quem guarda à chave um crepe de viúva"[81].

O pacto surdo ditado pelo medo que leva os circunstantes a trocarem entre si, no velório ou no funeral, ligeirezas, risos e anedotas, é um dos alvos preferenciais da sátira na elegia. Destina-se, tal como a sátira do anúncio necrológico ou do obituário jornalístico, a denunciar a redução dos mortos a abstracções em série. Pelo que a necessidade de aplicar o jocoso, o lúdico, a caricatura ou a tipificação de casos choca, não raro, com o desígnio ético de preservar a integridade humana dos mortos, fazendo por vezes da elegia satírica um poema ambíguo, quando não equívoco. É esse o caso de muitas elegias de A. M. Pires Cabral. Se em "Quare de vulva", num primeiro momento, o sujeito parece adoptar o registo satírico para versar a pulsão do regresso ao útero materno teorizada por Freud – "Quare de vulva, vai para sessenta anos/ eduxisti me?// Porque me tiraste de onde estava/ rodeado de águas, sem cuidados,/ riscando fósforos na imaginação/ da mãe?" – na terceira estrofe faz aparecer como trágica consequência da vinda ao mundo "a morte inscrita na pele"[82]. Já não é assim no primeiro poema da sequência "Os mortos", onde encontramos condensados num discurso sincopado e nervoso a sátira e derrisão de uma série de convenções fúnebres:

> Pontualmente os jornais informam que
> na sua residência faleceu.
> Era combustível, consumiu-se
> o extremoso, amantíssimo, inviável
> ao demónio. Derruído,
> incolor, saudoso ex-tinto!

[81] LEAL, Gomes – *Mefistófeles em Lisboa: e outros humorismos poéticos*. Ed. de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 192.
[82] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., p. 285.

Para salvo-conduto, os sacramentos
in articulo mortis. Requiescat…
Bivalves, iludimos o íntimo temor
com votos propiciatórios: Oh! coitado
de fulano. Ou então: Na flor da idade.[83]
[…]

Seguem-se, no segundo poema dessa sequência, algumas características que fazem dos mortos criaturas tão exigentes com os vivos: "são egoístas: exigem/ memória pontual,/ mobilizam-nos os sacros lacrimais" e "são tagarelas"[84]. A auto-irrisão do sujeito elegíaco surge-nos, por exemplo, no superficial "prognóstico" que A. M. Pires Cabral faz para si mesmo, deixando-se ler como paródia à profundidade que caracteriza a meditação da elegia *ante mortem*. Desfavorável o panorama dentário e acusando o TAC um desvio no septo nasal:

Bonita caveira hei-de dar,
não haja dúvida.[85]

Outra surpreendente elegia satírica *ante mortem* é-nos dada pelo mesmo autor em "A melga". O estratagema, à semelhança de outras elegias suas, é colher daquilo que lembra ao homem a sua pequenez – aqui um ser aparentemente tão desprezível e incómodo quanto um insecto – uma lição de mortalidade. Descrevendo a sua querela nocturna com uma melga ao cabo da qual – único desfecho possível – resta "um vestígio escarlate na parede", o sujeito poético constata a "morte minúscula/ e pouco estrepitosa", e, do ponto de vista do humano, "muitíssimo oportuna": "porém", lemos, "o vermelho do sangue/ (que por acaso era meu)/ ficou noite fora a gritar na escuridão"; é que também o homem se encontra sujeito à força avassaladora da morte, que golpeia sem pré-aviso, metaforizada na "toalha colérica de um deus" que descerá sobre a melga humana quando esta for incómoda ou indesejada[86].

Num único soneto, Vasco Graça Moura pinta o retrato da "morte convencional" com tintas de humor negro e locuções graves, de travo barroco, a contrastar com coloquialismos, desde os sintomas do desfalecimento e do colapsar da "geringonça" ao ir-se, antes mesmo do inevitável desfecho, "em cata da agência à luz das velas/ nas

[83] Idem, p. 104.
[84] Idem, p. 105.
[85] PIRES CABRAL, A. M. – *As têmporas da cinza*, op. cit., p. 33.
[86] Idem, p. 23.

páginas abertas, amarelas", passando pela "alguma gente em pranto que responsa/ num negrume confuso de alcateias" e pelos "membros menos tristes da família" que, pese embora a chuva que "dá nos vidros grosso açoite", "deitam o olho às jóias, à mobília"[87]. Morte convencional com a qual, mais tarde ou mais cedo, cada um de nós tem encontro marcado.

As convenções do discurso ultra-romântico da noite e dos túmulos, através do seu léxico de marca, são o alvo da sátira na breve "Notícia" de Mário Cesariny em *Manual de prestidigitação*. Se o registo mimético dos quatro versos iniciais segue o figurino da "poesia de cemitérios", o último verso desmonta-o de um só golpe, ao banalizar o mistério:

> em portalegre o cemitério
> deita por cima dos ciprestes
> no leve solto azul funéreo
> o exterior véu de mistério
> que tem qualquer cemitério[88]

De cemitérios trata igualmente a elegia satírica "Todos por um" inserida em *Nobilíssima visão*. A sátira, aqui, versa em simultâneo o infatigável e figurativo "morrer" do discurso romântico e o estereótipo da cidade do Porto como sede, pela militância de um Soares de Passos ou pela actividade de periódicos como *A Grinalda*, da poesia ultra-romântica. A abundância de matéria e assuntos funéreos com que tal cidade seria bafejada faz dela, por hipérbole, detentora de espaço de enterramento suficiente não só para os seus vates como para os poetas românticos de Lisboa – "Santos/ Mártires/ e Heróis" – que, para além de terem morrido todos às mãos de uma manhã invulgarmente triste (para Lisboa, que não para o Porto), arriscam-se, caso não possam contar com "uma nesgazinha de cemitério florido" fruto da compreensão dos românticos do Porto, a ter de "recorrer à vala comum"[89].

A desmontagem da aura de hecatombe sacrificial com que uma certa ortodoxia crítica e poética envolve o suicídio do escritor atormentado ou dilacerado pelo desacordo entre si e o mundo é operada no poema XIV do "Discurso para a reabilitação do real quotidiano". A pretexto da obrigação dos vivos para com a memória dos mortos, anuncia-se a intenção de, no "dia de todos os demónios", visitar o cemitério onde

---

[87] MOURA, Vasco Graça – *Poesia, 1997-2000*, op. cit., p. 33.
[88] CESARINY, Mário – *Manual de prestidigitação*, op. cit., p. 58.
[89] CESARINY, Mário – *Nobilíssima visão*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 31.

repousa Mário de Sá-Carneiro. Mas a estratégia é clara: retirar qualquer elevação, magnanimidade ou mistério à morte, acontecimento que, pelo contrário, se caracteriza pela sua destruidora e monótona banalidade, patente nos detalhes que Cesariny imagina para o suicídio de Sá-Carneiro (convocando para o acolher o outro suicidado emblemático do imaginário português): "e quando a coisa estava a ir a mais/ tzzt… uma poção de estricnina/ deu-lhe a moleza foi dormir// preferiu umas dores no lado esquerdo da alma/ uns disparates com as pernas na hora apaziguadora/ herói à sua maneira recusou-se/ a beber o pátrio mijo/ deu a mão ao Antero, foi-se embora, e pronto,/ desembarcou como tinha embarcado// Sem jeito para o negócio"[90].

Manuel Resende aponta um subtil registo satírico à barragem especulativa e interrogativa envolvida, na elegia, na busca de um sentido para vida. Fá-lo num quadro de pré-reforma geracional, acautelando legítimas expectativas depositadas na perseguição do *carpe diem* (talvez "uma mágica noite-de-luar-na-ponte-de-Esposende"), e aflorando o cômputo daquilo que se perde e transforma na passagem de testemunho de uma geração à geração seguinte: "Já vai faltando tempo para encerrar esta geração e já outras se aproximam,/ outras na bicha já espreitam./ E a resposta? Onde está a resposta?/ Antes da reforma, será que vamos fazer uma grande viagem?"[91].

Traduzindo-se na recorrência de formas flexionadas do verbo "ser" – e por essa via inteiramente assente na figura do poliptoto – a "Elegia" de Alberto Pimenta visa a sátira da insistente problematização do eu como instância ontológica impossível de fixar e deter no curso do tempo, o que faz da existência uma perda constante e do ser humano, por conseguinte, um ser feito de tempo e de perda: um ser (a) perder-se. O tema da perda do eu, já por nós estudado, caracteriza muita da poesia da geração de *Orpheu* e notoriamente a de Fernando Pessoa ortónimo. Toda esta elegia mais não é do que uma declinação silogística do primeiro verso "já nada é o que era" no quadro do *fugit irreparabile tempus*; por exemplo:

> mas o que agora sou
> ou estou a ser
> é deixar de ser o que sou
> porque eu sou deixando de ser
> deixar de ser é a minha maneira de ser
> sou a cada instante

[90] CESARINY, Mário – *Manual de prestidigitação*, op. cit., p. 91 (poema "Perguntas").
[91] RESENDE, Manuel – *Em qualquer lugar*, op. cit., p. 49.

o que já não sou[92]

A sátira ao estereótipo do elegista, ao "poeta/ de lábios de infante,/ cabelos de seda,/ sorrisos de luto", sem dinheiro e cujos versos que irão encher de gralhas na tipografia ninguém compreende, vamos encontrá-la na "Elegia bufa" de José Régio. O tom, como anunciado no adjectivo do título, é de jactância. Ele mais não faz do que perder nem bem sabe o quê e chorar a perda dessa incógnita, num exercício funambulesco algures entre a misantropia e o narcisismo. Tomam-se as dores de um sujeito que "acusa", à Zola, uma existência anestesiada, "sem desespero nem nada!..."; existência manietada pelo vazio, pelo tédio e pela rotina: "a gente deita-se…, é noite;/ levanta-se a gente…, é dia", e portanto cujo sentido se perdeu – "só tenho o que não é meu…!/… de que me vale?"[93]. Cismando consigo mesmo e vangloriando-se da sua desgraça, declamando às paredes "qualquer velha lengalenga/ com luas e pauis", o sujeito vai recobrindo de imagens e metáforas lutuosas os objectos e detalhes do interior do quarto: "o tope real" aparece "mumificado:/… como um violino sem cordas"; as baratas que se passeiam pelo soalho são "luzidias, bufas, gordas"; as teias de aranha fazem-se "frangalhos de rendas/ de sonhos empeçonhados" e, improvisando com o pouco que tem, figura "um cemitério de moscas/ pendente/ do tecto recto,/ como um pingente" (que nas suas andanças lhe bate "às vezes, na testa")[94].

Num registo diverso da "exumação de arthur corvello" de Vasco Graça Moura e da sua oscilação entre a piedade e a caricatura, o *pathos* e o grotesco, tensões congénitas à percepção da violência que a morte significa para cada ser humano, enfrentamos na "Calçada dos Mestres" de Manuel de Freitas o relato de uma trasladação de restos mortais na óptica de duas viúvas em amena cavaqueira à mesa da "última taberna de Campolide". A contaminação do quotidiano por uma morte sub-reptícia, dita entre dentes, sobre cuja articulação linguística pesa um interdito a roçar a superstição, denuncia-se nos eufemismos empregues pelas duas senhoras para se referirem aos restos dos maridos:

Falavam de ir "levantar" os maridos,
o que deles resta.
Mas não estão "capazes":

---

[92] PIMENTA, Alberto – *Ascensão de dez gostos à boca*. Coimbra, Edição do Autor, 1977, p. 12.
[93] RÉGIO, José – *As encruzilhadas de Deus*, op. cit., p. 31.
[94] Idem, pp. 32-33.

dois anos debaixo da terra
nem sempre é o bastante.[95]

A sátira pode incidir abertamente sobre alguns dos mais antigos e bem-sucedidos *topoi* do cânone elegíaco. Se Adrian Leverkhün "doou a alma ao maestro/ das trevas" na "Vita brevis" de Inês Lourenço, fê-lo "para sabotar de vez/ os lamentos horacianos"[96]. A. M. Pires Cabral faz do *carpe diem* – único amparo da *vita brevis* – um vivaz estribilho a contrastar com a solenidade das perspectivas de fim dos tempos numa toada entre a ladainha e o canto marcial amplificada pelo efeito cómico da rima:

CARPE DIEM

Antes que as iras do tempo
as madeiras te viciem –
carpe diem! carpe diem!

Antes que as neves de inverno
os ossos te dissociem –
não hesites, carpe diem!

Antes que as tubas finais
o contrato denunciem –
faz-te surdo, carpe diem!

Antes que as marés do rio
os plexos te negoceiem –
oh, por favor, carpe diem![97]

E Manuel de Freitas, ao considerar os estragos perpetrados pela maturidade naqueles que hoje "mais calmos, mais obesos" ainda que "aproximadamente/ os mesmos", foram outrora companheiros de juventude, satiriza o tópico do *Ubi sunt?*:

Gone with the wind seria – convenhamos –
uma maneira bonita de terminar
este poema. Até porque *Ubi sunt*
poderia parecer nome de medicamento.[98]

[95] FREITAS, Manuel de – *A flor dos terramotos*, op. cit., p. 12.
[96] LOURENÇO, Inês – *A disfunção lírica*, op. cit., p. 20.
[97] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque: poesia reunida*, op. cit., pp. 229-230.
[98] FREITAS, Manuel de – *Estádio*. Lisboa, Edição do Autor, 2008, p. 17.

Cómico que, mais que o propriamente satírico, marca o poema IX de "Monólogos" (secção incluída em *Cuidados intensivos* de Manuel António Pina), quando as boas-noites entre o casal prestes a apagar a luz são interrompidas pela corriqueira lembrança de um certo homem da lavandaria cujos óculos eram de graduação singularmente elevada:

> Lembrei-me dele porque
> quando morreu tu disseste:
> «Coitado, pode ser que acerte
> com o caminho do céu!»
> Tinha uns óculos de lentes grossíssimas,
> e não me admiraria que a sua morte
> tivesse sido, mais que morte, algum erro de paralaxe.
> Agora, sem óculos, como saberá ele
> se está vivo ou se está morto?[99]

No quase caricatural retrato esconde-se, não obstante, uma ironia que distancia o sujeito poético, através do objecto de ligação (os óculos, bem como a camisa azul do homem da lavandaria), da evidência da morte enquanto não-ser (e não sentir). O elemento anedótico esquiva o mistério. Até porque "a tanta exactidão mata o mistério", mata a morte (e a elegia) de burocracia, como lemos em Manuel Resende:

> Eu rio à morte com um riso largo:
> Morrer é tão banal, tão tem que ser!
> Disto ou daquilo, que me importa a mim?
> Mas, ó horror, com fotos, não, nem documentos![100]

[99] PINA, Manuel António Pina – *Poesia reunida*, op. cit., p. 202.
[100] RESENDE, Manuel – *O mundo clamoroso, ainda*, op. cit., p. 45.

5. A elegia da poesia e o luto pela palavra poética.

Como meter a morte
nas palavras?

VASCO GRAÇA MOURA

Caem co'a calma as palavras
que sustentaram o mundo.

MANUEL ANTÓNIO PINA

No seu ensaio "Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine", Jean-Michel Maulpoix fala-nos de uma melancolia da palavra disseminada em toda a amplitude do discurso poético contemporâneo. A palavra poética passa a ser experienciada sob o signo da perda, percepcionada enquanto tentativa malograda de transpor a distância insuperável entre linguagem como objecto transparente que dava a ver as coisas – "quando os nomes estavam em paz/ com todas as coisas imaginadas"[101] – e a linguagem como objecto hiperconsciente de si mesmo – hiperconsciência adquirida por via da linguística *e* da poesia – estendendo sobre essa ideal e perdida transparência um manto de opacidade. Por palavras do poeta Edmond Jabès, "il ne peut y avoir de langue pour l'unité; il n'y a que de langue pour la séparation"[102]. Nessa fractura abre-se o vazio e a perda. A palavra poética é desinvestida do seu poder transfigurador e religador porque, assim o entende o elegista contemporâneo, já usou todo esse poder e falhou: "era falsa a consolação da poesia"[103], lemos em Fernando Guerreiro, porventura o poeta português contemporâneo que mais se debruçou sobre as limitações da poesia, a qual se revela "incapaz de reparar uma realidade demasiado/ esgotada pelas palavras que lhe comunicam/ uma indefinível usura"[104]. Aprendemos, com T. S. Eliot, que "every poem is an epitaph", com Jorge Luis Borges, que "todo poema, con el tiempo, es una elegía", e com Robert Hass, que "a word is elegy to what it signifies".

---

[101] Na "infância da filosofia", mas também na infância de cada ser humano (BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 293).
[102] Apud MAULPOIX, Jean-Michel – *Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine*, op. cit., p. 146.
[103] GUERREIRO, Fernando – *Outono*. Lisboa, Black Son, 1998, p. 78.
[104] Idem, p. 28.

As palavras já foram todas "gastas" e a poesia apenas sobrevive à custa da rapina do seu próprio cadáver, o que a leva, procurado evitar a morte por envenenamento, não só a despojar-se e a empobrecer a ponto de ser forçada a mendigar migalhas ao discurso quotidiano, mas a especializar-se nesse empobrecimento e nessa mendicância. Por isso é que a condição do elegista contemporâneo não pode ser senão a mesma do "rapaz coloquial" descrito por Armando Silva Carvalho:

> Ele aceitava a morte do poema.
> Coisa inevitável, como um facto palpável do destino
> olvidado por deuses, por heróis.
> Breves rosas literárias, lençóis de velhos temas
> já puídos. Sem a sombra das águas,
> sem a natureza, essa desgraçada.[105]

O poeta desenganou-se acerca do dom supostamente detido pela poesia de transfigurar e nomear o mundo: através da palavra poética, afinal, apenas se vê o caminho que a palavra poética percorreu para chegar a si mesma, e não a essência seja do que for. Os versos vêm do pó (de outros versos) e ao pó (de outros versos) hão-de tornar. A literatura é essa "arte escura/ de ladrões que roubam a ladrões"[106], o "escritor/ é um ladrão de túmulos"[107], cada poema (e cada palavra) é – *consciente* disso – todos os poemas (e todas as palavras) que o precederam e o poeta não é proprietário de palavra alguma, nada tem de privado: é um ser despossuído que elabora sobre a sua falta de posses. Porque as palavras "são apenas seres deste mundo" e como tal imperfeitos, "incapazes também eles de compreender,/ falando desamparadamente diante do mundo", lemos em Manuel António Pina[108]. O que faz do elegista contemporâneo uma espécie de agente funerário da poesia, aquele que lhe vai aprofundando a vala comum, fazendo saltar da terra do discurso, à medida que cava, palavras exangues que jazem acumuladas umas sobre as outras: "não é a morte o que as palavra procuram? –/ sob tanta terra?"[109]. Ao poeta contemporâneo só resta pois o seu fantasma: afastou-se demais – da linguagem – e perdeu-se. Vela agora as palavras mortas diante de si, o seu

---

[105] CARVALHO, Armando Silva – *O que foi passado a limpo*, op. cit., p. 330.
[106] PINA, Manuel António – *Os livros*, op. cit., p. 50 ("Emet").
[107] Idem, p. 49.
[108] Que prossegue, questionando: "As palavras não chegam,/ a palavra *azul* não chega,/ a palavra *dor* não chega./ Como falaremos com tantas palavras? Com que palavras e sem que palavras?" (PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 232).
[109] Idem, p. 234.

corpo presente morto de tanto passado, "o corpo exumado da literatura"[110]. Contempla o longo rasto das próprias ruínas acumuladas desde Homero: "a beleza no verso de ouro dos antigos/ só encontra lugar na estrofe em ruínas"[111]. Seria ingénuo pensar que tal cepticismo e pessimismo são um fenómeno estritamente contemporâneo, pois já em 1917 se queixava Fernando Pessoa de ser "em vão que escrevemos", porque "tudo quanto/ passa de nós em prosa ou verso" passa "para o silêncio frio do universo" e o que sobra é apenas a "medida nula" do pranto[112]. Ou recuando até ao Carlos de Oliveira de 1968 e à interrogação inicial da sua "Colagem: Com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke":

> Palavras,
> sereis apenas mitos
> semelhantes ao mirto
> dos mortos?[113]

A elegia torna-se elegia da própria poesia, "tombeau du poète, dépoillement des ses oripeaux et mise à nu de sa précarieté"[114]. Se a elegia, escreve Maulpoix, surgiu como resposta à "nécessité de faire face dans la langage au sentiment de la finitude et à l'angoisse de la Disparition", deu-se na época contemporânea uma reviravolta "qui consiste à fonder sur le deuil l'articulation poétique elle-même"[115]. A poesia conclui pelo falhanço do seu projecto de superar a inadequação do dizer àquilo que é dito, pela incapacidade (que não se sabe se temporária ou definitiva) de reparar a fissura entre a linguagem e o sentido que não cessou de se alargar desde o momento em que aquela se constituiu enquanto objecto de si mesma, assim se separando do mundo para revelá-lo a si mesmo, e ditando, face a este, a sua negatividade, o que para Foucault terá acontecido em finais do séc. XIX e inícios do séc. XX (com Hölderlin, continuado por Rilke). Esse o entendimento no longo discurso sobre a linguagem poética que é a secção "Rosas" de *Área branca* (1978), de Fiama Hasse Pais Brandão, elegia da perda da poesia, da perda das "palavras privadas", quer dizer, da possibilidade de palavras que transpareçam a Natureza e não que lhe sobreponham molduras há muito fabricadas e fixadas pelo *logos*, palavras que deixaram de poder ser privadas a partir do momento em que "há cem

---

[110] GUERREIRO, Fernando – *Gótico*, op. cit., p. 60.
[111] TEIXEIRA, Paulo – *Orbe*. Lisboa, Caminho, 2005, p. 27.
[112] PESSOA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*, op. cit., p. 124.
[113] OLIVEIRA, Carlos de – *Trabalho poético*, op. cit., vol. 2, p. 8.
[114] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 147.
[115] Idem, p. 148.

anos", o primeiro e único espaço de cada isolamento passou a ser "o da situação do indivíduo/ confrontado para sempre com a sua linguagem sobre si próprio" e acordado do sono que "fora outrora o ser exterior"[116]. Privacidade linguística cuja reconquista Fiama vislumbra possível na íntima certeza de que "o cérebro murmura/ como o estorninho que devora a verdura/ que se estende diante dos olhos", de que, pela *contemplatio*, um fio ainda que ténue e breve pode suster uma continuidade entre o homem e a Natureza[117].

Se a elegia não pode apresentar soluções para sarar a fractura entre linguagem e sentido – que está de resto inscrita no próprio ser da linguagem e é sua condição *sine qua non* – pode pelo menos enunciá-la, investigá-la e deplorá-la. Entendimento no qual nos parece assentar a proposta (meta)poética de Fernando Guerreiro, cuja obra se deixa ler como uma longa elegia da poesia, da linguagem, da literatura, da teoria literária, da arte e da estética: "Será preciso cobrir-me de luto para redescobrir/ o verdadeiro destino (e sentido) da literatura?" pergunta em "Memória da infância"; "Será esta a única forma de poesia/ que nos resta, a do luto?" questiona algumas páginas à frente em "Caminho da montanha"[118]. Superfície opaca, patine imensamente puída e degradada, a palavra não deixa ver o que jaz debaixo de si, e, ao dizer-se, já se diz póstuma, enquanto espectro emanado do cadáver frio e decomposto do sentido. A poesia volve-se, em consequência, "celebração póstuma e inútil"[119]. Algo que Fernando Guerreiro, vestindo a pele de um guia de alta montanha na borda do precipício que ladeia o carreiro estreito do discurso, procura explicar através de uma série de alegorias colhidas no imaginário pré-romântico e romântico marcado pelas noções do sublime, do gótico, do grotesco, do pitoresco ou do crepuscular, entre outras, e justamente localizáveis na época em que se abria e descobria a *décalage* irreparável entre as palavras e o sentido (ou sentimento) que se pretendia exprimir. Em finais do século XVIII, os estetas europeus descobriam a paisagem majestática dos Alpes, e ao mesmo tempo a impossibilidade de regressar com ela sã e salva, de conduzi-la incólume à obra de arte. No poema "History of a tour", à medida que ascendemos e começamos a experimentar "a sentiment of extatic wonder", cedo nos apercebemos de que não possuímos palavras para acompanhá-lo e traduzi-lo, e

[116] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., pp. 278-279.
[117] Idem, p. 302.
[118] GUERREIRO, Fernando – *Gótico*, op. cit., p. 14 e p. 35.
[119] Idem, p. 59.

que portanto "é já sem palavras" que alcançamos o cume: elas jazem, sepultadas com o mundo, no sopé da montanha[120].

Escusado será referir que as Duas Grandes Guerras, o Holocausto, a bomba atómica e outras catástrofes do século XX vieram aprofundar ainda mais o fosso entre a linguagem e o sentido. A palavra "ficou morta em Auschwitz", lê-se em Paulo Teixeira[121]); de que podem valer, na "curta espera" que consente a vida e o dizer, "as palavras,/ tão feridas pela História que não salva", pergunta-se Luís Filipe Castro Mendes na sua "Elegia no Verão"[122]; "fuzilaram de noite a poesia", lemos em Manuel Alegre[123]. A poesia foi colocada de olhos vendados contra um muro e fuzilada pela História juntamente com todos aqueles que resistiram à desumanização e foram vítimas do ódio e dos totalitarismos. Não só os andaluzes choram Federico García Lorca como "vão de luto as vogais de Andaluzia"[124]. Mas a poesia também conclui pela própria derrota face a uma sociedade ferozmente mercantilizada e globalizada onde as diferenças individuais são diluídas, e que fez da poesia ou uma actividade residual (quando não mesmo passadista), sem especial relevância estética e pouca ou nenhuma relevância mediática, ou a transformou num objecto de consumo entre objectos de consumo e donde escravizada às leis do mercado: "Rilke e os anjos fora do mercado/ poesia é quase um luxo um lixo um resto"[125].

Não menos importante é o facto de a elegia contemporânea pôr em causa, inclusive, a sua própria competência para meditar, investigar e interrogar a perda do próximo, para exprimir a dor motivada pela morte de um ente querido. Por outras palavras, a elegia do nosso tempo não reconhece ao trabalho do luto que acontece no discurso poético a capacidade de reparar a fissura entre linguagem e sentido que se abre na perspectiva de alguém que experimentou uma grave perda pessoal[126]. Dilema que pode ser resumido na seguinte interrogação de Vasco Graça Moura (de *nó cego, o regresso* – 1982):

---

[120] Idem, p. 73.
[121] TEIXEIRA, Paulo – *A região brilhante*, op. cit., p. 96.
[122] MENDES, Luís Filipe Castro – Op. cit., p. 383.
[123] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 621.
[124] Ibidem.
[125] Idem, p. 634.
[126] Cf. SPARGO, R. Clifton – *The ethics of mourning: grief and responsibility in elegiac literature*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 2004, p. 11.

Como meter a morte
nas palavras?[127]

Mais tarde desenvolvida, por exemplo, num poema de *os rostos comunicantes*:

Para quê dar-te o sopro inútil,
bafo sem espelho,
em que os mortos se convertem,
a máscara mais ou menos hábil

no travesti da escrita?[128]

Versos quase pedindo para serem reformulados na pergunta "para quê a elegia?". Porque, afinal, "morreste. és uma coisa.// nenhuma loquaz intervenção/ ou invenção te ressuscita"[129].

E no entanto que outra coisa possui o poeta senão palavras? Com elas pois há-de exprimir a perda e meditar a morte, mesmo com a consciência de que "nem a sua morte lhe pertence, roubou-a/ a outro e outro lha roubará"[130]:

No meio de palavras minhas e de palavras alheias,
quem se eu gritar, me ouvirá entre as ordens dos anjos?
E nem isto me pertence [131]

O que resta pois ao elegista que sobrevive de restos, roendo o osso reluzente e branco da literatura, senão deixar morrer o poema, libertá-lo e deixá-lo partir para recomeçar tudo de novo?

[127] MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1963-1995*, op. cit., p 277.
[128] Idem, p. 303.
[129] Ibidem.
[130] PINA, Manuel António – *Os livros*, op. cit., p. 49.
[131] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 235.

CONCLUSÃO

A vida é breve e mais que breve incerta. Somos seres de passagem num mundo que dificilmente repara que passamos. Rainer Maria Rilke o disse em Duíno: "olha, as árvores são; as casas,/ que habitámos, existem ainda. Só nós/ passamos por tudo como uma troca aérea./ E tudo está combinado para nos calar"[1]. Pessoa o disse na sua "Ceifeira", Pã invisível e sem flauta, abençoada de "alegre inconsciência", à qual apenas o canto "de alegre e anónima viuvez" confere densidade. Constatando o quanto pesa a ciência e o quão breve é a vida – "a ciência// pesa tanto e a vida é tão breve!" – Pessoa rogava à ordem natural do mundo, ao "céu", ao "campo" e à "canção" que entrando por ele dentro o tornassem "sombra leve" e, levando-o, passassem – integrando-o, supomos, na unidade do ser originário. Sendo uma das divisas da elegia de todos os tempos, a certeza da brevidade da vida foi e é repetida incessantemente, desde Homero e Semónides, que cerca de 630 a. C. desmascarava os néscios que "desconhecem/ quão curto é o tempo da juventude e da vida"[2]. E não só a vida é breve como a cada instante morremos um pouco mais: *cotidie morimur*. Haverá verdade mais evidente? Pois outra coisa não faz o ser humano senão morrer. Perder. E no entanto abraça voluntariamente o engano abdicando da sua qualidade de *homo sapiens* em favor da qualidade de *homo clausus*, indivíduo isolado e fechado "ao qual se opõe o mundo inteiro, e em consequência todos os outros homens", como se um muro se interpusesse entre si e eles[3], chegando-se assim àquele estado em que "a vida que devia unir-nos desune-nos e a morte que devia separar-nos, une-nos"[4]. Como se abdicasse da consciência de que é um ser mortal e pudesse ambicionar, à semelhança da "Ceifeira", à "alegre inconsciência" disso. Ou celebrasse um contrato social para manter a morte à distância, para bani-la do seu pequeno mundo privado, remédio do vulgo, diria Montaigne[5], até que ela desabe sobre a sua desprevenida cabeça e o devolva ao pó que é e de onde veio.

---

[1] Segunda das "Elegias de Duíno" (RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., pp. 40-41).
[2] No fragmento 29D, onde se refere "o homem de Quios", Homero, e se cita o famoso símile da *Ilíada* que compara as folhas que caem aos homens (cf. GUAL, Carlos García – *Antología de la poesía lírica griega*, op. cit., p. 39).
[3] Pertence a Norbert Elias o conceito de "homo clausus" (cf. *La solitude des mourants*, op. cit., p. 71).
[4] LOURENÇO, Eduardo – *A Europa e a morte*. In *Ocasionais I*, op. cit., p. 31
[5] "Le remède du vulgaire c'est de n'y penser pas" (MONTAIGNE – Op. cit., p. 68).

Cioran dizia que a morte é a "dimensão mais íntima de tudo o que vive", e que é ela o "verdadeiro critério" que separa a humanidade em "duas ordens tão irredutíveis, tão distanciadas uma da outra, que há mais distância entre elas do que entre um abutre e uma toupeira (...). O abismo de dois mundos incomunicáveis abre-se entre o homem que possui o sentimento da morte e aquele que o não possui; e contudo ambos morrem; mas um ignora a sua morte, o outro sabe-a; um não morre senão um instante, o outro não cessa de morrer... (...) Um vive como se fosse eterno; o outro pensa continuamente a sua eternidade e em cada pensamento a nega"[6]. Não se cansou a elegia de repetir ao longo de quase três mil anos a lição da *vita brevis* e do *tempus fugit*. Por isso ela só fará sentido para o homem que possui o sentimento da morte. E que a pensa continuadamente. Que outro assunto foi o da elegia, ao longo dos tempos, senão a triste verdade da condição precária e provisória do ser humano e de tudo aquilo que ele toca, cria e ama? Não buscou ela o desengano no saldo resultante do embate com as aspirações ao transcendente? Não vemos Fernando Assis Pacheco evocar os pais mortos quando outrora os julgava "imortais como deuses de luz clara"? Não se força Adolfo Casais Monteiro a descer à vida vivida e a renovar com ela o seu pacto quando desejaria tão-só sonhá-la?

O desengano nasce da *meditatio mortis*, de uma meditação sobre a morte, *na* morte, ou *da* morte. Mas como só aos vivos é dado meditar sobre a morte, não existe verdadeira diferença entre meditar sobre a morte e meditar sobre a vida. Poetas e filósofos não se cansaram de o repetir[7]. Epicuro o confirmou ao escrever na *Carta a Meneceu* que "cuidar de bem viver e de bem morrer é a mesma coisa"[8]. Pessoa apologizou: "saibamos sentir-nos fim". Reis invectivou: "aprendamos/ que a vida passa". E até um saudosista discreto como Anrique Paço D'Arcos chegou ao desengano de que há que "viver a própria morte antes da morte vir", mostrando que lera os filósofos da Stoa. Tal meditação de onde nasce o desengano das coisas "vãs" e "mudáveis" tanto podemos dizê-la da morte como da experiência da perda em geral, da precariedade e fugacidade de tudo o que diz respeito ao humano. Pois não é cada cousa "uma morte vivendo", com José Gomes Ferreira? E não é verdade, com Ruy Belo, que

---

[6] Cf. CIORAN, E. M. – Op. cit., p. 21. Tradução nossa.

[7] Eduardo Lourenço, por exemplo, escreve, pensando em Espinosa, que "a «meditatio mortis» aparece-nos [...] como coroamento da «meditatio vitae» e não como o seu contrário" (*A Europa e a Morte*, op. cit., p. 34).

[8] EPICURO – *Cartas, máximas e sentenças*. Introdução, tradução do grego e notas de Gabriela Baião. Lisboa, Edições Sílabo, 2009, p. 112.

“em tudo um pouco nós morremos”? Quem poderá negar que a nossa condição “seja morrer um pouco mais a cada instante”, com Rui Pires Cabral? Perda do próximo, perda da terra natal, perda da liberdade, perda da infância, perda do amor, perda da identidade, perda de Deus, perda de um ideal, perda da própria poesia e até perda da linguagem. Mas a *meditatio mortis* não é o começo da elegia. Antes da meditação há contemplação. Ricardo Reis fala-nos em “bem olhar” a superfície da Natureza, Pascoaes olha o seu próprio ser “como quem olha o fundo de um abismo” e “contemplando a roxa curva do horizonte” desfaz-se em fumo, torna-se pura distância, Herberto eleva-se a um “ponto irradiante/da terra” para “olhar de frente” os mortos, Fernando Echevarría exercita-se num “ver intenso” e o olhar de Fiama, à hora do crepúsculo, “expande-se”. Sobrepõem-se aos “pobres olhos materiais” os “olhos de alma que descobrem”[9]. Faz-se do olhar intenso e clarificador um modo elegíaco, legado pelos sábios da Antiga Grécia e que os romanos verteram num verbo: *contemplari*, olhar a partir de um ponto elevado, perscrutar atentamente, cercar o visível e separar o que existe do que já não existe, recobrindo esse inexistente, esse finito, de “nitidez elegíaca”, na ambição de torná-lo, com Teixeira de Pascoaes ou Fernando Echevarría, transparente até à desocultação da fronteira entre os vivos e os mortos. Tarefa dos elegistas a “de amorosamente contemplarem/ nas coisas que inda são, o que elas eram”[10]. Cerco do visível que não só separa e estuda o que aí foi isolado, mas vai mais longe e separa o corpo da alma no esquecimento de si mesmo, aproximando a *contemplatio* de um rapto mortal, de um arranque do eu – cada vez mais raro e difícil dado que “hoje não há mais mundo/ de que uma pessoa possa retirar-se”, dado que o *regressus* regrediu ante a tirania do frenesi diurno e o sonambulismo de cidades já povoadas de elegias “de candeeiros” ao mesmo tempo que a noite elegíaca, a treva inspiradora, capitula perante a “electrificação rural”. O trilo incessante e solitário da flauta de Pessanha na “escuridão tranquila”, um dos mais obsidiantes signos memorativos da poesia portuguesa do século XX, ecoa a presença fantasmática de um mundo que já não existe. A “flauta cala o seu trilo de esperança” e “o bucolismo deixará de ser um canto”[11], escreve Fiama, e à própria tessitura rítmica da poesia, à sua música de vogais, escreve Manuel Alegre, “falta-lhe de Pessanha a flauta flébil”, “falta a flauta”[12].

---

[9] PASCOAES, Teixeira de – *Elegias*, op. cit., p. 252.
[10] VIEIRA, Afonso Lopes – *Canções do vento e do sol*, op. cit., p. 11.
[11] BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – Op. cit., p. 634.
[12] ALEGRE, Manuel – Op. cit., p. 635.

Até às *Flores do mal* de Baudelaire – após o que entra em cena "la perduta gente" madura para o "inferno sublunar" da grande urbe[13] –, a Natureza é o cenário por excelência da elegia, e a sua hora o tempo nocturno ou crepuscular, os lugares ermos onde as trevas se exercitam, mas também os "jardins nocturnos propícios a elegias"[14]. É a noite, e em especial a noite que desce sobre uma Natureza despovoada e distante do convívio mundano, a altura em que o homem se encontra mais inclinado a sofrer a sua insignificância cósmica, o tempo mais propício ao transbordo, à súbita abertura do coração comum quer às elegias de Rilke quer às de Hölderlin, em cuja elegia "O Pão e o Vinho" a noite aparece "consagrada aos errantes e aos defuntos"[15]. O elegista frequenta a escola das sombras e da solidão, entrega-se ao recolhimento contemplativo e faz da errância o sentido mesmo da existência de tal sorte que essa errância mais se assemelha a um estado de embriaguez. Noite embriagada ou santa, funda e desenganada, que pode ser ao mesmo tempo "imagem da Verdade" e "imagem do Não-Ser" em Antero de Quental.

A consciência da mortalidade não decorre exclusivamente do olhar-se o homem no espelho da morte do seu próximo, mas também desse reconhecimento cultivado com esmero e disciplina pelo indivíduo que aderiu à *vita contemplativa*: a constatação de que a Natureza nasce restaurada e renovada a cada Primavera ao passo que nós, homens e mulheres, nos aproximamos sempre mais e mais do fim, vivendo com a morte dos outros e vivendo cada segundo da nossa velhice. Se a Natureza morre apenas para renascer no ano seguinte com força renovada pela seiva imemorial, o homem jaz para sempre num buraco no chão: "quando o meu corpo apodrecer e eu for morta/ continuará o jardim, o céu e o mar,/ e como hoje igualmente hão-de bailar/ as quatro estações à minha porta"[16].

Se a Natureza pode confortar no seu estado decorativo ou ser forçada a fazer coro com o sofrimento do homem mediante a prosopopeia e a "pathetic fallacy" ("as próprias cousas brutas da Natura" sofrendo pelo sobrinho de Pascoaes), ela também pode ser angustiante na sua indiferença para com o destino humano. E na sua aliança com a *terra mater* e com o tempo mítico da infância se projectará a utopia elegíaca de devolver o ser humano à ordem natural, de assimilá-lo ao Todo originário de que está

---

[13] Cf. CIORAN, E. M. – Op. cit., p. 112.
[14] MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1997-2000*, op. cit., p. 282.
[15] Cf. HÖLDERLIN – *Elegias*, op. cit., p. 53 (na elegia "Brod und wein": "weill den Irrenden sie geheiliget ist und den Todten").
[16] ANDRESEN, Sophia – *Obra poética*, vol. 1, p. 145.

separado pela consciência mesma do seu isolamento no seio do vivente – dado pela faculdade da linguagem que é a faculdade da morte –, o que o afasta de um ideal de reintegração na Natureza que sente como perdida e de uma reconciliação com os deuses que lhe organizavam o caos. Foi essa a utopia alimentada por Rilke: superar as contingências do eu, suprimir o sentimento da individualidade, cancelar o desordeiro *principium individuationis*, fonte de todo o conflito e sofrimento, rumo ao "Aberto, que/ é tão profundo na face do animal. Livre da morte./ A *ela* só nós a vemos"[17]. Livre como o gato de Pessoa que é sempre idêntico e indiviso, ou como o de António Osório que não sofre mas apenas existe, ou ainda como o de Manuel António Pina "sem nome e sem corpo", livre como a ovelha de Pessoa que sem cuidados e de corpo estranho a si própria não sabe, não pensa, não medita mas apenas "pasta entre a inconsciência do rebanho", livre como a abelha de Ricardo Reis que vive "sem diferença dela" e não se representa a si mesma mas somente à *apis mellifera*.

Poderá o ser humano deixar de ser indivíduo "no tempo dividido"? Poderá deixar de ser aquilo que nega a Natureza como em "A morte, o tempo, a eternidade" de Jorge de Sena? Poderá deixar de ser aquele cujo corpo foi projectado "contra os corpos naturais" e passar a ser aquele que entra na morte como em casa? Somente na promessa da morte poderá "estar todo num lugar" e, diz-nos Ruy Belo, "permanecer na transparência rápida do ser", instante em que a vida será por fim resgatada "ao ciclo/ de corrupção que se transforma"[18]. Porém nos extremos o nascimento e a morte tocam-se, a entrada dá para a saída e a saída dá para a entrada. Morrer, e assim cancelar o eu individuado, é regressar, voltar a nascer: "e seja a hora de morrer regresso/ só à infância sonhada"[19].

O adeus à infância, ou a sua perda e consequente vontade de regresso é um tema caro à tradição elegíaca. Pela sua ignorância da morte a criança beneficia na elegia de um estatuto edénico, equivale a uma *aetas aurea* privada. Por isso a saída da infância faz as vezes de uma primeira morte. A criança que foi Fernando Pessoa foi deixada na estrada a chorar para que o adulto viesse a ser quem é. Mas este chora porque quer ir buscar esse que foi. À sombra da ideia indestrutível da infância se abriga Manuel António Pina com o temor das longas viagens e a angústia de poder morrer em terra estranha, ao mesmo tempo que se despede dos seus "sonhos de beleza" e dos seus

[17] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 69.
[18] ECHEVARRÍA, Fernando – *Obra inacabada*, op. cit., p. 683 (em *Geórgicas*).
[19] NEMÉSIO, Vitorino – Op. cit., vol. 2, p. 434.

“happy fields” carregando a criança morta que existe dentro de si. Na mãe de Eugénio de Andrade cabe inteira a “coisa pequena” que era o domingo da infância para agora estar apenas, grande, nos olhos do poeta. “Tudo começa com um grito”e “tudo acaba com um grito” pelo que “dar à luz é dar à morte”, ensina José Agostinho Baptista. Entre túmulo e berço há um buraco de verme.

Os mortos, advogava Rilke, devem viver em nós, pois nós somos o seu habitat natural, a sua moradia, o seu lugar mais seguro[20]. A ambição de Rilke era fazer ver que a antipatia universal perante a morte é errada, que a vida e a morte não são antinómicas mas parte de uma mesma grande unidade e que a nossa existência é inesgotavelmente alimentada por ambos os reinos: “os vivos cometem/ todos o erro de distinguir demais./ Os anjos (diz-se) não sabem muitas vezes se andam/ entre vivos ou entre mortos. A corrente eterna/ arrasta pelos dois reinos todas as idades/ sempre consigo”[21]. A partir do momento em que a morte é concebida como estando entrosada no esquema das coisas – “morrer constante/de vidas que outras vidas alimentam/para que novas vidas surjam”[22] –, como uma função da natureza, sendo o poder generativo ao mesmo tempo o poder destrutivo, e vice-versa[23], a vida passa a ser inconcebível sem a Grande Segadora. Escutado o apelo de Rilke, os mortos da elegia portuguesa deitam o corpo dentro dos vivos (Manuel Resende) ou comunicam-se através dos vivos (Lacerda). Mas a concepção da morte que Rilke elaborou nas *Elegias de Duíno* está em profunda oposição com o cristianismo, cuja concepção do além tira os mortos da nossa beira e os remove para tão longe que eles se tornam imprecisos e inacessíveis.

Da ilusão e do engano para a desilusão e para o desengano, da ignorância para o conhecimento, da mentira para a verdade, o “movimento” da elegia é um movimento no sentido das trevas para a luz. O símbolo privilegiado da elegia fúnebre, escreve Abbie

---

[20] Se cedermos o nosso ente querido a uma qualquer das muitas variedades de além, se permitirmos que ele nos seja roubado e levado para um mundo supra-terreno, “where would the ‘idea’ of this loved person be... where would this always secret influence be held more secure than *in* us...?”, perguntava Rilke (em carta citada por LATIMER, Dan – Op. cit., p. 32).

[21] RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 38.

[22] SENA, Jorge de – *Poesia II*, op. cit., p. 140.

[23] O que não pertence somente ao domínio das conjecturas filosóficas mas é atestado pela ciência. Lamarck, a quem devemos a primeira aparição da palavra “biologia”, em 1802, escreve que “c’est propre de la vie d’amener inévitablement la mort”, inscrevendo assim a morte no seio mesmo dos seres vivos (KLARSFELD, André; REVAH, Frédéric – *Biologie de la Mort*, op. cit., p. 19) e Claude Bernard confirma-o em 1878: “L’ existence n’est (...) autre chose qu’une perpétuelle alternative de vie et de mort, de composition et de décomposition. Il n’y a pas de vie sans la mort; il n’y a pas de mort sans la vie” (Idem, p. 22).

Findlay Potts, "is light out of darkness"[24]. Na génese de uma elegia está quase sempre, se não a escuridão, pelo menos uma luz que se apaga. O poema, quando é elegia, começa por vestir de preto[25]. Mas no seu epílogo há-de ser lâmpada votiva, farol, ave branca, malmequeres, rosas silvestres, grão de trigo, estrela, ideia pura, nave voadora, luz no presépio, Via Láctea, cidade de gelo e fogo, flores de ameixeira, energia continuadora, seiva rejuvenescida, abertura à luz e ao aéreo. A dor da perda é superada quando aceitamos a transformação de "uma perda real numa perda ideal", exactamente como defendia Schiller em finais do século XVIII, antecipando-se nisso à psicanálise e à transição dickinsoniana de uma "great pain" a um "formal feeling" epigrafada por João Luís Barreto Guimarães. Descoberta, revelação ou reconhecimento – *anagnorisis* na esteira de Aristóteles, traduzida pelos latinos como *recognitio* – da identidade como metamorfose das trevas da ignorância em luz de sabedoria que passa pela reencenação das origens através do regresso ao passado. Recuo ao passado que sem se confundir com a simples nostalgia de que somos fáceis presas, dificilmente não será doloroso.

Regressar ao passado é ficcioná-lo e, mais do que isso, mitificá-lo. Mas não só a infância e a terra natal ganham na elegia a consistência dos mitos: também a Mãe dadora de vida e logo dadora de morte, aquela que aguarda o regresso daqueles que lançou à ferocidade do mundo, fiel depositária da centelha genesíaca.

A cada instante acrescentamos uma frase ou palavra à narrativa individual que começou a ser contada no momento em que viemos ao mundo, pelo que cada elegia reencena a morte a partir do guião de tudo o que foi e de todos os que já representaram o seu papel deste lado do "romance da existência". O mundo desagua e acaba em cada vida humana que se extingue. Mas talvez o próprio mundo não passe de um sonho, de "uma elegia distante"[26]. É que tantas são as rupturas e acidentes que experienciamos que a própria identidade fica posta em cheque, ameaçada na sua integridade, daí nascendo

[24] Cf. POTTS, Abbie Findlay – Op. cit., pp. 39-40. Lembra Potts, referindo-se à obra de Richard G. Moulton "The Modern Reader's Bible" (New York, 1915), que "several [biblical poems] are considered by biblical scholars to be proper elegies, on the assumptions that an elegy is a lament for personal or national disaster" (Idem, p. 69). Potts acaba por concluir, no entanto, que o cristianismo é mais dramático que elegíaco (cf. Idem, p. 70 e p. 171)

[25] Na poesia portuguesa, Antero, porém, parece ser a excepção à regra. A luz, no "Hino da Manhã", é símbolo do "eterno engano", da "Mentira universal/ Da aparência das cousas fugitivas" (QUENTAL, Antero – *Sonetos*, op. cit., pp. 39-43). Daí que, embora Antero procure, sem margem para dúvidas, o desengano, fá-lo no espaço da "noite intacta" de que fala Eduardo Lourenço, e no sentido inverso ao de Potts, isto é, da luz *para* as trevas.

[26] E a Europa de uma "ficção retrospectiva" (TEIXEIRA, Paulo – *O anel do poço*, op. cit., p. 54).

uma sensação de desterro irremediável [27]. "Quem me dirá quem sou?", inquire Pessoa, e ele sabe que é aquilo que perdeu, pois assim responde nos "Passos da Cruz". Pessoa pergunta: "sonhei ou fui?"; e Pessoa responde: "um sonho flui/ entre o que sou e o que quero/ entre o que sonho e o que fui". Outra resposta – "o que eu fui sonha/e eu sou o sonho" – dá Manuel António Pina, poeta que fará um programa da negação da consistência identitária e ontológica, ciente de que o ser humano é uma ficção de si mesmo, uma narrativa que se conta a si mesma: "Não estou aqui, sonho/(eu, também um sonho)/ fora de mim comigo"[28]. Na irreversível distância entre o passado e o presente, medida não só pela passagem do tempo como por aquilo que foi – e vai – desaparecendo, o ser humano descobre que uma parte de si pertence a um mundo que já não existe mas que, não obstante ter ficado para trás – e sendo impossível ao homem mergulhar num estado de amnésia voluntária ou numa "alegre inconsciência" – ainda o constitui. Embora permaneça tenazmente enraizado na memória do indivíduo, o passado, porque passou, não pode oferecer um apoio real, e o presente torna-se um lugar de exílio, o sítio onde se é forçado a estar mas onde não se estaria se outra alternativa se oferecesse. Na saída do passado – ou da lembrança do passado que não existe sem lembrança – descobre-se a única forma de ultrapassar o sentimento de perda, mas em tal ultrapassagem já novo passado se formou e nutriu de novos objectos passíveis de serem perdidos, fazendo do ser humano, mais ainda do que o heideggeriano ser-para-a-morte, um ser-para-a-perda. Um ser-perdendo. Mas um ser-perdendo é um ser que constantemente se desrealiza, um ser insubstancial. Aquilo que foi assemelha-se à lembrança confusa e incerta de algo que se sonhou, levando-o a perguntar, na elegia, se a vida não passará afinal de um sonho, cuja elaboração mais célebre é a de Calderón de la Barca em *La vida es sueño*: "Que é a vida? Um frenesi./ Que é a vida? Uma ilusão,/ uma sombra, uma ficção,/ e o maior bem pouco é;/ pois que a vida sonho é,/ e os sonhos, sonhos são" (II, 19)[29]. A Ceifeira não passa de um eco desse sonho reverberando no poema de Pessoa. Dizer sonho não difere muito de dizer aparência, e as aparências são enganos: que a elegia procurou consistentemente desmascarar,

[27] "Le récit du vécu se brouille à jamais", pois "de déchirures en discontinuités s'est troublée la possibilité de reconnaître, de restituer, de recomposer" (PENA-RUIZ, Henri – *Le roman du monde: légendes philosophiques*. Paris, Flammarion, 2004, p. 80).
[28] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p.113.
[29] BARCA, Calderón de la – *A vida é sonho*. Trad. de Manuel Gusmão. Lisboa, Editorial Estampa/ Seara Nova, 1973, p. 131.

desenganando o homem, exprimindo não a quimera de descobrir o verdadeiro ser para além delas, como no místico Platão, mas reconhecer a verdade *delas*.

Se a morte é o desengano supremo e último, a vida é o supremo engano ou ilusão – a sabedoria está no sabê-lo, porque reconhecer o engano é já um desengano. Acordamos do sono da vida – que "só o sonho trucida"[30] – para o sono da morte, o *somnis imago mortis*. Assim no "sleep of death" do Hamlet, como em Schopenhauer, em Leopardi ou até em Amador Arrais, que escreve num dos seus "Diálogos" que dormir é a coisa "mais semelhante à morte, e por isso ao sono uns lhe chamam parente da morte, outros figura dela"[31]. "Mas se tudo é um sonho, não será a morte/ Um sonho também?", pergunta Pessoa na peugada de Calderón, que se espantava com haver quem quisesse reinar "vendo que há-de despertar/ no triste sonho da morte"[32].

Que o mundo e a vida humana não passam de aparência afirma-o não só uma tradição filosófica que vai de Anaximandro, Demócrito e Heraclito a Karl Jaspers, passando por Schopenhauer, mas inclusive a própria ciência que tem por meta a física (e não, como na teologia ou na filosofia, a metafísica). Nela assentamos hoje mais do que nunca as nossas certezas e expectativas quanto à explicação do universo, quer do microcosmos quer do macrocosmos. Não se trata agora simplesmente de aderir às intuições de Platão, de Descartes ou de Kant, mas outrossim de formular e de formalizar a hipótese de que o mundo poderá não passar de uma espécie de alucinação partilhada. Sirva de exemplo a reunião em conclave ocorrida no ano de 2005 na Universidade edificada junto às margens do Lago de Constança, na Alemanha, de meia centena de físicos teóricos de entre os mais reputados de todo o mundo. Nas conclusões do encontro esses cientistas declararam que se, efectivamente, o saber alcançado nos últimos séculos e os imensos progressos realizados pelos físicos permitem descrever a matéria na sua intimidade e reconstituir a origem do Universo, se é verdade que a física teórica logrou elaborar um modelo de representação de quase tudo o que existe cada vez mais consistente e detalhado, tal modelo de representação não passa de isso mesmo, de um modelo, e não da realidade das coisas em si mesmas. Os cientistas estarão

---

[30] Em Ruy Belo: "só o sonho trucida o merecido sono/ onde precariamente more a nossa vida/ e que por fim suporte a morte quem se acostumou/ ao sono morte repetida e abolida" (BELO, Ruy – Op. cit., p. 528).

[31] Lázaro morreu e, portanto, "Lázaro, o nosso amigo, dorme, mas eu vou acordá-lo do seu sono" (João: XI, 14). "E, porque se não pudesse cuidar que isto se dizia por uma galantaria poética, ou por uma agudeza filosofal, a mesma verdade [a das sagradas escrituras] chamou sono à morte de seu amigo Lázaro". Apud SÉRGIO, António (sel., pref. e notas) – *Prosa doutrinal de autores portugueses.* Lisboa, Portugália, [194-], p. 100.

[32] BARCA, Calderón de la – Op. cit., p. 131.

condenados a tratar os constrangimentos ligados aos modos de aquisição de conhecimento sobre o mundo, e não o mundo ele mesmo. Aquilo que hoje entendemos por realidade não é senão a informação que temos sobre ela[33]. Se a vida não é sonho, será informação. Podemos dizer que os físicos de Constança produziram uma elegia científica colectiva: a elegia da perda da certeza sobre o que é a realidade, e da perda da confiança na ciência para explicá-la. Assumindo os físicos teóricos que ao homem não é dado ver para além das aparências, que não lhe é dado chegar à descoberta e conhecimento daquilo a que Platão chamaria de essência das coisas em si mesmas e Schopenhauer chamaria de Entidade, eles dão o seu acordo à constatação de impotência enunciada em séculos de elegias[34].

De suma importância no estudo da elegia contemporânea é a questão da perda da própria poesia e do sentido da palavra ou do discurso poético. Há que contar com um desengano que abala os alicerces mesmos da poesia: aquele que desmascara as incapacidades e incompetências do poema, e da própria linguagem, para lidarem com a perda e com a morte. Algo por demais evidente na poesia do pós-guerra, que em Paul Celan, sobrevivente de um campo nazi de extermínio, constantemente elide onde não é possível dizer. O paradoxo é sem dúvida desconcertante: dizer da inutilidade da poesia através da própria poesia. Ao que poderemos sempre contrapor que a poesia é pelo menos útil para afirmar a sua própria inutilidade. Assim se chegou à elegia da poesia, ao luto pela linguagem poética que nenhuma teorização poderá alguma vez traduzir tão bem quanto o verso de Robert Hass "a word is elegy to what it signifies"[35]. Sem esquecer a sentença de T.S. Eliot, tão citada e epigrafada, de que "every poem is an epitaph"[36]. Se em cada palavra se perde aquilo que ela não consegue, por insuficiência crónica ou defeito de fabrico, plenamente significar – carregando consigo a *décalage* dilacerante em que se funda o próprio conceito de linguagem, a da traição do referente – e se todo o poema é um epitáfio, tal implica que ele é simultaneamente sujeito e objecto da perda, ao mesmo tempo sepultura discursiva do ente perdido e do eu que exprime

---

[33] Cf. POIRIER, Hervé – *Aux limites de la matière, la réalité n'est plus une certitude*. In Science & Vie. N.º 1057 (Octobre de 2005), pp. 70-77.

[34] Cf. RILKE, Rainer Maria – *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 40: "Incessantemente ergue-se a aparência/ na sua face e desaparece. Como orvalho da relva da manhã,/ o que é nosso evola-se de nós, como o calor dum/ manjar quente".

[35] HASS, Robert – *The apple trees at Olema*, op. cit., p. 79 (poema "Meditation at Lagunitas", do livro *Praise*, publicado em1979). A este verso de Robert Hass pode servir de elucidativa paráfrase a seguinte reflexão de Comte-Sponville: "le poème est toujours comme la nostalgie de ce qu'il énonce" (COMTE-SPONVILLE, André - *Traité du désespoir et de la béatitude*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 234).

[36] ELIOT, T. S. – *Collected poems: 1909-1962*. London, Faber and Faber, 1974, p. 221.

essa perda. Sobre a poesia contemporânea paira a questão de Fernando Guerreiro: "será esta a única forma de poesia/ que nos resta, a do luto?". Depois do martírio do século XX, depois de centenas de milhões de mortos pela fome, pelo trabalho forçado, pela bala na nuca, pelas bombas, pelo Zyklon B, pelo pelotão de fuzilamento, pela guilhotina, pela forca, pelo napalm, pelas câmaras de gás, pelo cogumelo atómico, "como meter a morte/nas palavras?", pergunta Vasco Graça Moura[37].

* * *

Desde que o homem é homem, e desde que há linguagem, há certamente meditação sobre a morte e, portanto, elegia. André Comte-Sponville pergunta "et quoi de plus ancien que la mort?"[38]. Só o nascimento poderia reclamar a disputa de tal título. Reformulemos: desde que o homem tem consciência de que é homem, ou seja, de que é também uma representação de si mesmo – algo só possível a partir da aquisição da fala e de um sistema de representação simbólica – que ele produz representações da morte[39]. Morte antecipadamente contemplada e reconhecida nos outros, *speculi* no qual não pode deixar de rever-se. Por isso cuidou dos mortos: deu-lhes sepultura, assegurou-lhes uma transição bem sucedida para o reino do além, honrou-os com cultos, pediu-lhes protecção e não se furtou a pô-los no seu lugar quando ameaçaram interferir na esfera dos vivos. Sabemos que o homem pré-histórico alimentou concepções da morte e da vida para além dela. Mas para sermos rigorosos teremos de dizer que isso acontece antes mesmo de o *homo* ser *sapiens sapiens*. As primeiras sepulturas conhecidas – e em consequência os primeiros ritos funerários – foram obra do *homo sapiens neandertalensis*. Algo que a poesia portuguesa contemporânea soube compreender pela voz de A. M. Pires Cabral fazendo-se ouvir num poema de *Solo arável* intitulado "Homo neanderthalensis":

> Nesse tempo havia a mão, a implacável
> ferramenta, e a caixa craniana
> alargando-se à custa dos caninos –

[37] MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1963-1995*, op. cit., p 277.
[38] COMTE-SPONVILLE, André – *Impromptus*, op. cit., p.77.
[39] Ora, "a fala, envolvendo o uso de símbolos [isto é de sistemas de representação] deve ter sido uma das primeiras indicações de *humanidade*", diz Grahame Clark no capítulo "Fala inteligível e consciência de si mesmo" (*A Pré-História*, op. cit., pp. 43-44).

e assim havia dor nos funerais.[40]

Graças ao bipedismo e ao desenvolvimento de um polegar oponível capaz de manusear com destreza diversos utensílios, a caixa craniana fica liberta para um aumento de volume e para a aquisição de uma autoconsciência: o homem nasce enquanto homem, único conhecedor da morte. E com essa autoconsciência nasce a possibilidade da elegia.

O primeiro enterramento que obedeceu a um desígnio de transcendência foi também a primeira elegia fúnebre. No Paleolítico Superior, no século V. a. C., no Siglo d'Oro ou no ano de 2010, o mistério desse instante limite mantém-se inalterado. A fronteira definitiva não se deslocou e continua sendo aquela para além da qual nada se sabe. Se a razão e a ciência (que "pesa tanto" no final da "Ceifeira" de Pessoa) foram roubando à espécie humana os deuses e génios tutelares que zelavam por essa fronteira, e com eles a crença no além e na continuidade da vida noutro mundo, se anda o homem contemporâneo "triste e já sem nenhum reparo/ a fazer à metafísica/ senão que é um défice/ porventura/ do córtex cerebral"[41], se "fomos nós, homens,/ que criámos a morte"[42], elas não deixam de colocar o homem perante novos infinitos, porventura menos reconfortantes quanto ao destino e à salvação da alma, mas pensáveis e representáveis, passíveis de serem eleitos como objecto de estudo e conhecimento.

Neste sentido a elegia é ela mesma uma aventura de exploração e pesquisa ontológica. O parentesco entre o discurso da elegia e o discurso científico é inclusive metodológico, a que não é estranha a constante indagação acerca do futuro por meio do pensamento especulativo doseado de cepticismo ou mesmo, a nível puramente textual, o uso do presente gnómico ou axiomático. Até porque a elegia não se confina ao tempo pretérito. Cabendo-lhe o papel de guardadora da memória do que não mais existe, cabe-lhe igualmente a tarefa de antecipar aquilo que vai deixar de existir. O seu carácter pesquisador e interrogativo, a sua perseverante *investigatio*, com um pé no passado, aponta sempre para o futuro – pois a morte e a perda estão cumpridos no passado mas por cumprir no tempo que há-de vir – procurando iluminá-lo de sageza. A elegia não pode ser considerada uma espécie poética arcaizante mas, pelo menos em igual medida, prospectiva ou, melhor ainda, preparativa. Com Max Cavitch, diremos que "elegy is a genre that enables fantasies about worlds we cannot yet reach, even as it facilitates

[40] PIRES CABRAL, A. M. – *Antes que o rio seque*, op. cit., 83.
[41] PACHECO, Fernando Assis – *Respiração assistida*, op. cit., p. 22.
[42] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 141.

investments in a world that will outlast us"[43]. Compreendendo isto, Manuel António Pina concebeu a trágica aventura humana como viagem cósmica rumo à matéria das estrelas onde tudo o que existe, visível e invisível, foi criado, numa variante astrofísica do *pulverem reverteris* que se leria "do pó das estrelas vieste e ao pó das estrelas hás-de tornar". Tal viagem ontológica e metafísica tem o seu mais pungente correlato na viagem da sonda Voyager, que dá título a um poema de *Nenhum sítio*. Em 1998, a sonda Voyager tornar-se-ia o viajante mais distante de casa em toda a História da humanidade, no limite do sistema solar, na mais radical solidão, a 10,9 biliões de quilómetros de distância da Terra, não sem antes, em 1990, ter rodado para trás a sua câmara fotográfica de modo a captar a derradeira imagem do planeta que a expedira para o espaço, de tão longínquo reduzido ao "pequeno ponto azul pálido" cunhado por Carl Sagan. Tendo escapado à esfera de influência gravitacional do sol e transposto a heliopausa, a Voyager 1 encontra-se em 2010 a 16.9 biliões de quilómetros de casa, em pleno espaço interestelar:

> Perde o viajante
> o caminho de regresso.[44]

Jorge de Sena, que alimentou em muita da sua poesia uma perspectiva negra do mundo e dos homens, foi capaz de erguer-se quer contra a metafísica quer contra a visão niilista da morte e lograr uma eficaz *consolatio* sem recorrer ao divino. Fê-lo em "A morte, o espaço, a eternidade", súmula da visão elegíaca ao longo dos tempos, condensado de inquietações, angústias e sonhos do ser humano ante a realidade da morte e da *vita brevis*, que o poeta entendeu dever ser ilustrado por uma fotografia da cápsula soviética Vostok 2 e, na reedição do volume *Poesia II*, por uma fotografia do Sputnik I, o que nos autoriza a aproximá-lo da viagem aos confins da solidão, do espaço e do tempo empreendida pela Voyager de Manuel António Pina:

> O Sol, a Via Láctea, as Nebulosas,
> teremos e veremos, até que
> a Vida seja de imortais que somos
> no instante em que da morte nos soltamos.[45]

---

[43] CAVITCH, Max – *American elegy: the poetry of mourning from the puritans to Whitman*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p.1
[44] PINA, Manuel António – *Poesia reunida*, op. cit., p. 131 ("Voyager").
[45] SENA, Jorge de – *Poesia II*, op. cit., p. 141.

"De morte natural nunca ninguém morreu./ Não foi só para morrer que nós nascemos", assim se inicia esta *consolatio* dedicada a José Blanc de Portugal[46]. O nascimento da vida e a sua evolução "desde que anfíbios viemos a uma praia/ e quadrumanos nos erguemos", até sonharmos "deuses que por nós/ fossem mais imortais", não poder ter sido em vão, mas terá obedecido a um desígnio de beleza que só os homens podem entender; de que teriam servido as criações e descobertas do espírito humano, conjectura Sena, "a ternura e o fogo,/ e a pintura, a escrita, a doce música", senão para dar um sentido e uma dignidade à existência humana, a "esta ascensão, esta vitória, isto/ que é ser-se humano, passo a passo, mais"[47]? Deus "espera,/ como um juiz na meta da corrida", mas só existe enquanto nós, seres humanos, existirmos: passada a morte nós chegaremos "mais além do que ele"[48]. Em havendo ressurreição, Deus deixaria de ter por quem esperar e estaria, então sim, irremediavelmente morto. A elegia está, com "A morte, o espaço, a eternidade", na fronteira da ciência. Afinal, se na elegia desde sempre compareceu o anseio humano pelo infinito, é natural que esse infinito, com o suceder das descobertas científicas e com os avanços na exploração do desconhecido, se identifique com o espaço sideral, com o Cosmos.

Testemunha da intimidade da elegia com a ideia de um infinito para o qual tende uma interrogação nunca concluída do conjunto da espécie humana acerca da sua origem e, sobretudo, acerca do seu destino e fim último, "A morte, o espaço, a eternidade" insere-se numa linhagem que na poesia ibérica fora precedida por uma notável elegia de prospecção das silenciosas vastidões do espaço, "Aldebarán", de Don Miguel de Unamuno, mas cuja premissa é a mesma de "A lua morta" de Gomes Leal: gerações humanas vão desaparecendo para darem lugar a outras, cataclismos sucedem-se, revoluções revolucionam, e o homem, mísero grão de pó, vai sendo impiedosamente moído na engrenagem cósmica que apenas os astros, a "rodar por los vacíos", testemunham imperturbáveis[49]. Sondar o mudo e abismal vazio cósmico, traduzir o terror ontológico do ser humano isolado diante do desconhecido e do futuro requer, na elegia, uma *investigatio* segundo o método interrogativo: "Y más allá de todo lo

[46] Idem, p. 139.
[47] Ibidem.
[48] Idem, p. 141.
[49] In *Poesía de la generación del 98*. Estudio preliminar, edición y notas de Pedro Aullón de Haro. Reimp. Madrid, Taurus Ediciones, 1985, p. 142.

visible,/ qué hay del outro lado del espacio?”[50]. A indiferença do infinito à pequenez dos homens foi ocupando o espaço vagado pelo Deus que, mesmo quando permitia a vitória do Mal e fechava os olhos à injustiça, tudo subsumia a um ininteligível mas providencial plano cósmico e prometia, passadas as tormentas, a vida beatífica e eterna. Em finais do século XX começou a notar-se uma tendência de alguns poetas para transferir a promessa desse plano supraterreno, que aliciava as almas penadas do mísero globo terrestre, para outros e novos mundos: para o universo “enorme” e “sin límites”, com planetas, astros e galáxias sondados em 1985 por um Dámaso Alonso que roça, na sua sequência de elegias “Existes? No existes?”, o território da ficção científica: “Allí hay humanidades infinitas;/ las llamo tal, mas son de extrañas formas:/ nada igual a los hombres de esta tierra,/ que aqui lloramos nuestra vida inmunda”[51]. A concepção da existência terrena como um purgatório atravessado pela breve carne humana não difere da concepção doutrinada pelo cristianismo, mas o Deus sobrenatural foi substituído por “un dios material” identificado com a física do universo e só detectável nas leis racionais construídas pela ciência para explicar o funcionamento do Cosmos. Nova crença nas potencialidades da espécie humana que resgata *in extremis* a luz da inteligência à atracção do buraco negro do niilismo ontológico e que Jorge de Sena solidifica nos versos finais de “A morte, o espaço, a eternidade”:

> Podem os mundos acabar, que a Vida,
> voando nos espaços, outros mundos,
> há-de encontrar em que se continui.[52]

Hoje tal como na Grécia Arcaica ou na Inglaterra de Wordsworth, o mais eloquente gesto da elegia é despedir-se: dos que morrem, dos que morreram (os que mais precisam de uma contínua e sempre renovada despedida para que não morram segunda vez), do amor, ou até da própria poesia. Mas não são de somenos os dilemas que se oferecem à elegia. Exprimindo a morte e a perda ela corre o risco da estetização. Abstendo-se de exprimi-las e limitando-se a descrevê-las abeira-se da reificação e objectivação que reprova nas sociedades humanas contemporâneas. Ela serve de escala de grandeza ao discurso poético para medir a distância entre o que é emoção e o que é convenção na representação da perda; sendo emoção, como não deixá-la extravasar no

[50] Ibidem.
[51] In *Antología comentada de la generación del 27*, op. cit., p. 268.
[52] Idem, p. 142.

patético e no sentimentalismo "larmoyante" – ou confundi-la com a melancolia – e, sendo convenção, evitar que esta se transforme em prisão protocolar e em constrangimento, proceder à sua autocrítica, e não só herdar como transmitir e reinventar a ortodoxia e as fórmulas elegíacas. De todas as crenças alimentadas a mais fervorosa foi a da *consolatio*. A elegia deveria reparar, compensar e consolar aqueles que sobrevivem à perda. Mas quem restou para consolar após a morte de Deus? "Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens dos anjos?". Mil vezes glosada, parafraseada e recolocada, a pergunta de Rilke é dirigida ao vazio instalado no coração mesmo do homem. A lacuna deixada pela perda de Deus é terrível: "Morta. Apenas morta. Nada mais que morta", está a velha mulher da tela de Rembrandt glosada por Jorge de Sena, "nada palpita, nem a morte, nada". Mas a morte de Deus é também um desengano, obriga os seres humanos a confrontarem-se com uma morte que se antes era agenciada por uma entidade divina, e representada pelo cristianismo como a verdadeira vida, liberta enfim do corpo ignóbil e pecaminoso que a foi penosamente arrastando pela lama do mundo, hoje é só – ou quase só – uma morte sua. E o corpo já não é mero casulo, ou pele rejeitada pela serpente edénica, mas altar de prazer e de sensualidade incondicional e incondicionada. Enquanto não é cadáver banido para o limbo asséptico e desumano da casa funerária, o mais longe possível da vista dos que lhe sobrevivem e aos quais envergonha deplorar excessivamente, ou, desconcertante paradoxo, exibido em tempos recentes como objecto estético emulando de forma bizarra as *ars moriendi* barrocas, ou mesmo como objecto pornográfico, espectáculo de serão televisivo ostentando o mais graficamente possível as marcas da morte e da tortura.

Derradeira aventura humana, a morte é simultaneamente aquilo que mais nos separa uns dos outros e aquilo que une todos os seres humanos num destino comum. Poder-se-ia pensar que em tempos de descrença não resta à elegia senão insistir na mais amarga e ingrata das consolações: a função niveladora da morte, único momento da existência humana em que todas as diferenças – económicas, sociais, religiosas, civis, etárias, sexuais, culturais – são abolidas, perdem o seu significado, de nada valem, como ensina Cervantes no *D. Quixote*: "em chegando ao fim, que é quando se acaba a vida, a todos lhes tira a morte as roupas que os diferenciavam, e ficam iguais na sepultura"[53].

[53] CERVANTES, Miguel de – *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução dos Viscondes de Castilho e de Azevedo. Lisboa, Clube Português do Livro e do Disco, D. L. 1974, vol. 2, p. 85.

O homem moderno, mais livre porque deixou de ser escravo dos deuses, tem por isso mesmo uma responsabilidade acrescida quer face à sua morte quer face à morte dos outros. Talvez a elegia nunca tenha sido tão necessária como num tempo em que os seres humanos, perante a constante revisão em alta da esperança média de vida e a vitória sobre uma série de doenças outrora mortais e incuráveis, suspendem não a descrença, mas a crença na meta comum final, porventura imaginando que poderão ter outro fim que não a morte[54]. "Sobreviveremos à morte?" – perguntava Bertrand Russell num ensaio com esse título[55]. Certamente que não. Se acaso lhe sobrevivêssemos não sobreviveríamos à vida, que deixaria então de ser vida para ser outra coisa. Ou nós já não seríamos nós. Quando se fala hoje na "morte da morte" tem-se em mente a sua banalização, objectivação e higienização. Ao seu afastamento da esfera das atitudes sociais e comunitárias dos vivos, transformada em motivo de embaraço ou espectáculo indecoroso e inestético, banida para os hospitais onde pode ser planeada de forma anónima, ordeira e asséptica. Contra este cenário, contra "os da morte abstracta/ com cruzes nos jornais"[56], não deixaram de reagir os poetas portugueses do séc. XX. A elegia faz-se contra a institucionalização da morte. Que também deriva da reiterada expressão de um *pathos* transbordante face à perda do próximo, que reduz a pessoa perdida a fórmulas e convenções. Banalização a que os poetas contemporâneos irão opor uma morte discreta, doméstica, assente nas particularidades dos mortos e no rasto por eles deixado no quotidiano dos sobreviventes, uma morte que trabalha não nos "campos/ de inverno, mas na sala de jantar"[57], correndo também o perigo, por sua vez, na ânsia de contrariarem a grande acção dramática da morte encenada ao longo de séculos, de banalizarem a perda ao transformá-la num gesto insignificante e sem valor humano, no despercebido "whimper" (em lugar do estrondoso "bang") que se fará ouvir

---

[54] Desde o início dos anos noventa, no quadro de uma ciência recente, a tanatologia, cientistas como M. Rose constataram que o aumento da taxa de mortalidade, ao invés de obedecer a uma lei inexoravelmente exponencial, tem vindo a desacelerar progressivamente. Isto, de acordo com os resultados da equipa de Rose, divulgados em 1996, "não significa que a mortalidade começa a diminuir, mas que ela aumenta cada vez menos rapidamente, ou que se estabiliza. Por outro lado, a idade a partir da qual esta desaceleração se faz sentir é elevada" (KLARSFELD, André; REVAH, Frédéric – *Biologie de la Mort*, op. cit., pp. 232-233). E pergunta-se: "uma mortalidade que já não aumenta mais nas idades mais elevadas contradiz a existência de um limite absoluto no seio de cada espécie?". É a opinião, eivada de optimismo, do demógrafo dinamarquês James Vaupel, que acha que seremos – no Ocidente – cada vez em maior número a ultrapassar a marca, durante muito tempo tida como biologicamente inultrapassável, dos 120 anos (Idem, p. 234). Significa isto que, ainda que ao homem seja impossível de vencer a morte, poderá adiá-la por tempo indefinido.

[55] Cf. RUSSEL, Bertrand – *Porque não sou cristão*. Trad. de Mário Alves e Gaspar Barbosa. 3.ª ed. Porto, Brasília Editora, 1977, 315 p.

[56] FERREIRA, José Gomes – *Poesia IV*, op. cit., p. 68.

[57] MIRANDA, Jorge Gomes – *Requiem*, op. cit., p. 44.

no dia em que a vida humana for varrida da superfície da terra, como se lê em *The hollow man* de T. S. Eliot.

Apesar de tais perigos, arriscamos conjecturar se a utilidade outrora tão reivindicada e hoje negada à poesia, quer por críticos quer poetas, não poderá residir na criação na elegia de um espaço para o luto banido do quotidiano; na adesão ao conselho de Camões, que "inda antes que aconteça o riso e o pranto/ os tem já no sentido meditados"; a exemplo de Ruy Belo que no "Elogio de Maria Teresa" está já "antecipadamente certo" de que na morte se reencontrará consigo mesmo; ou na aprendizagem antecipada do trabalho do luto pedido pela morte daqueles que mais amamos, trabalho cuja etapas nos são dadas a conhecer e meditar numa obra como *A parte pelo todo* de João Luís Barreto Guimarães. Se não poderá, por esse meio, preencher uma função comunitária: a de contrariar o retraimento e a rarefacção das práticas do luto numa altura em que os rituais fúnebres se vêem esvaziados de significado, burocratizados ou vendidos como qualquer outro produto de consumo *prêt-à-porter*. Cabe-lhe honrar a memória dos mortos, insistir neles num momento em que os vivos se ocupam exclusivamente da vida. Enquanto nos soubermos despedir de tudo aquilo que ficou para trás não nos esqueceremos de quem somos. Podemos aprender com ela a despedirmo-nos, por antecipação, de nós mesmos.

Com este estudo pretendemos dar o nosso contributo para compreender como pode a elegia portuguesa, ao cuidar dos mortos, cuidar melhor dos vivos. Como se pode aprender a perda, o luto, o desengano e a morte através da elegia, e, aprendendo-a, viver se não melhor, pelo menos um pouco mais sabiamente. Eis uma inequívoca utilidade a que a poesia pode ambicionar em tempo de descrença na sua relevância. Fizemo-lo reflectindo sobre a história e as razões da elegia, desde que ela existe, e estudando em particular os textos daqueles que, no Portugal do século XX e na alvorada do século XXI, melhor meditaram sobre a *vita brevis* e que, quase sempre concluindo pelo *carpe diem*, melhor exprimiram a perda e melhor se desenganaram: os nossos poetas.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Activa

a) Obras citadas da literatura universal

A epopeia de Gilgamesh. Versão de Pedro Tamen do texto inglês de N. K. Sandars. Lisboa, Edições António Ramos, 1979.

Anthologie de la poésie chinoise classique. Sous la direction de Paul Demiéville. Paris, Gallimard, 1992.

Anthologie de la poésie japonaise classique. Traduction, préface et commentaires de G. Renondeau. Paris, Gallimard, 1996.

Antología comentada de la generación del 27. Introducción de Víctor García de la Concha; selección y comentarios de J. L. Bernal [et al.]. 2.º ed. Madrid, Austral, 2002.

Antología de la poesía griega (siglos VII-IV a. C.). Selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

BAUDELAIRE – *Les fleurs du mal*. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, D. L. 2009.

BARCA, Calderón de la – *A vida é sonho*. Trad. de Manuel Gusmão. Lisboa, Editorial Estampa/ Seara Nova, 1973.

BISHOP, Elisabeth - *Geografia III*. Trad. de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

CELAN, Paul - *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Sel. trad. e int. de João Barrento e Y. K. Centeno. 2ª ed. Lisboa, Cotovia, 1996.

Dez poetas gregos arcaicos. Selecção, versão e notas de Albano Martins. Lisboa, Dom Quixote, D. L. 1990.

DONNE, John – *Elegias amorosas*. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997 (Gato Maltês; 32).

– *Selected poetry*. Edited with an introduction and notes by John Carrey. Oxford, Oxford University Press, 1998.

ELIOT, T. S. – *Collected poems: 1909-1962*. London, Faber and Faber, 1974.

EURÍPIDES – *As troianas*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha. Lisboa, Edições 70, 1996.

– *Hécuba; Helena; Ifigenia entre los Tauros*. Introducción, traducción y notas de Germán Santana Henríquez. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

Fernando Pessoa poeta-tradutor de poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original. Organização e prefácio de Arnaldo Saraiva. Porto, Lello Editores, 1996.

FROIDMOND, Hélinand de – *Les vers de la mort*. Publiés d'après touts les manuscrits connus par F. Wulff et E. Walberg. Paris, Librairie de Firmin Didot, 1905.

GUILHERME IX DE AQUITÂNIA – *Poesia*. Trad. e intr. de Arnaldo Saraiva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

HASS, Robert – *The Apple trees at Olema: New and selected poems*. New York, Harper Collins, 2010.

Helade: antologia da cultura grega. Organizada e traduzida do original por Maria Helena da Rocha Pereira. 4.ª ed. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos, 1982.

HÖLDERLIN, Friedrich – *Elegias*. Trad. de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.

– *Hipérion ou o eremita da Grécia*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

HOMERO – *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa, Cotovia, 2005.

HORÁCIO – *Arte poética*. trad. R. M. Rosado Fernandes. 3.ª ed. Lisboa, Inquérito, 1984.

LAMARTINE, Alphonse de – *Méditations poétiques; Nouvelles méditations poétiques: suivies de poésies diverses*. Édition de Marius-François Guyard. Paris, Gallimard, 1981.

Les préromantiques anglais. Traduit, avec un introduction et des notices par Roger Martin. Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1977.

Nova Bíblia dos Capuchinhos. Coord. geral Herculano Alves; trad. Américo Henriques [et al.]. Fátima, Difusora Bíblica, 1998.

O cardo e a rosa: poesia do barroco alemão. Sel., trad. e pref. de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

OVÍDIO – *Amores*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Lisboa, Cotovia, 2006.

– *Amours*. Traduit du latin et présenté par André Daviault et Philippe Heuzé. Paris, Rivage Poche, 1996 (Petite Bibliothèque; 202).

– *Metamorfoses*. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa, Cotovia, 2007.

OWEN, Wilfred – *Elegias*. Sel., prefácio e tradução de João Almeida Flor. Lisboa, Relógio D'Água, 1999.

PETRARCA – *As rimas de Petrarca*. Trad. de Vasco Graça Moura. Lisboa, Bertrand, 2003.

Poemas japoneses a la muerte: Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte. Antologados, prologados y comentados por Yoel Hoffmann. Traducción de Eduardo Moga. 4.ª ed. Barcelona, DVD Ediciones, 2004.

Poesía de la generación del 98. Estudio preliminar, edición y notas de Pedro Aullón de Haro. Reimp. Madrid, Taurus Ediciones, 1985.

Poesía de trovadores, trouvères e minnesinger: de principios del siglo XII a fines del siglo XIII. Versión española y antología de Carlos Alvar. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Poesia grega: de Álcman a Teócrito. Organização, tradução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa, Cotovia, 2006.

Poesia lírica latina. Organização de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. 2.ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

Poesia romântica inglesa: (Byron, Shelley, Keats). Prefácio, selecção, tradução e notas de Fernando Guimarães. Porto, Editorial Inova, 1977 (As mãos e os frutos; 11).

Poetas Russos. Trad. e prólogo de Manuel de Seabra. Lisboa, Relógio D'Água, 1995.

QUEVEDO, Francisco - *Antologia poética*. Selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento. 2.ª ed. rev. e aument. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

RILKE, Rainer Maria – *As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Versão portuguesa de Paulo Quintela. Porto, Editorial Inova, [198-?].

– *Poemas I*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1967.

RONSARD – *Les Amours*. Chronologie, introduction, notes et glossaire par Marc Bensimon et James L. Martin. Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

SHAKESPEARE, William – *Hamlet*. Edited by T. J. B. Spencer; with an introduction by Anne Barton. London, Penguin Books, 1996.

STEVENS, Wallace – *Harmónio*. Trad. e notas de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

SZYMBORSKA, Wislawa – *Instante*. Trad. de Elzbieta Milewska e Sérgio Neves. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

The egyptian book of the dead. Transl. by E. A. Wallis Budge; introd. John Romer. London, Penguin, 2008.

The metaphysical poets. Ed. by Helen Gardner. Reprinted. London, Penguin Books, 1985.

Uma antologia de poesia chinesa: do Shijing a Nalan Xingde (cerca de 1000 a. C. – Século XVII). Ant. de Gil de Carvalho. Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

VEGA, Garcilaso de la – *Antologia poética*. Sel., trad., prólogo e notas de José Bento. Lisboa, Assírio & Alvim, 1986.

VILLON, François – *Os testamentos de François Villon e algumas baladas mais*. Trad. de Vasco Graça Moura. Porto, Campo das Letras, 1997.

YEATS, William Butler – *The collected poems of W. B. Yeats*. Int. Cedric Watts. London, Wordsworth Editions, 2000.

YOUNG – *Night thougths; or, the complaint and the consolation*. Illustrated by William Blake; text by Edward Young; edited, with an introduction and commentary, by Robert Essick and Jenijoy LaBelle. New York, Dover Publications, 1996.

b) Obras citadas de autores portugueses do século XIII ao século XIX

Antologia do Cancioneiro Geral. Selecção, organização, introdução e notas de Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa, Ulisseia, D. L. 1994.

BERNARDES, Diogo – *Obras completas*. Pref. e notas de Marques Braga. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1945, 2 vols.

BOCAGE – *Opera omnia*. Direcção de Hernâni Cidade. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade. Lisboa, Livraria Bertrand, 1969-1973, 6 vols.

BRANDÃO, Diogo - *Obras poéticas*. Fixação do texto, introdução e notas por Valeria Tocco. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

CAMÕES, Luís de – *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra, Almedina, 1994.

CASTRO, Eugénio de – *Obras poéticas*. Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga. Porto, Campo das Letras, 2001, t. 1.

CRUZ, Frei Agostinho da – *Sonetos e elegias*. Estudo, estabelecimento crítico do texto e notas de António Gil Rafael. Lisboa, Hiena, 1994.

CUNHA, José Anastácio da – *Obra literária I: (com inéditos do autor)*. Ed. de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra de Marinho. Porto, Campo das Letras, 2001.

DEUS, João de – *Campo de flores: poesias líricas completas*. Coordenadas sob as vistas do autor por Teófilo Braga. Lisboa, Portugal Comp. Editora, 1924, 2 vols.

FERREIRA, António – *Poemas lusitanos*. 2.ª ed. Edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GARRETT, Almeida – *Folhas caídas*. Introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira. [Lisboa], Ulisseia, D. L. 1991.

GARRETT, Almeida – *Lírica*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1981.

HERCULANO, Alexandre – *A harpa do crente*. 2.ª ed. Mem Martins, Publicações Europa-América, D. L. 1986.

JAZENTE, Abade de – *Poesias*. Pref. Miguel Tamen. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 1985.

JUNQUEIRO, Guerra – *Antologia poética*. Anotação e selecção de A. Cândido Franco. Lisboa, Guimarães editores, 1998.

LEAL, Gomes – *Claridades do Sul*. Ed. de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

– *Mefistófeles em Lisboa: e outros humorismos poéticos*. Ed. de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ed. Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Vega, 2003.

– *O desenganado*. Ed. Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Vega, 2007.

MIRANDA, Sá de – *Poesias de Francisco Sá de Miranda*. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

PASSOS, Soares de – *Poesias*. Lisboa, Vega, 1983.

Poemas portugueses: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI. Organização, selecção, introdução e notas de Rui Lage e Jorge Reis-Sá; pref. de Vasco Graça Moura. Porto, Porto Editora, 2009.

Poetas do período barroco. Apresentação crítica, antologia e sugestões para análise literária de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Edições Duarte Reis, 2003.

PEREIRA, Luís – *Elegiada dirigida ao Serenissimo Senhor Cardeal Alberto, archiduque d'Austria, e governador dos reynos de Portugal*. Fielmente copiada da ediçam de Manoel de Lyra anno 1588 por Bento Jozé de Souza Farinha. Lisboa, Off. de Jose da Silva Nazareth, 1785.

QUENTAL, Antero – *Primaveras românticas: versos dos vinte anos 1861-1864*. Pref. de Nuno Júdice. Lisboa, Ulmeiro, 1983 (Clássicos da língua portuguesa; 5).

– *Sonetos*. Organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 2002.

QUITA, Domingos dos Reis – *Obras completas*. Edição de Ana Cristina Fontes. Porto, Campo das Letras, 1999, vol. 1 (Obras clássicas da literatura portuguesa séc. 18; 44).

RESENDE, Garcia de – *Cancioneiro Geral*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernandes Dias. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda,1990-1993, 4 vols.

RIBEIRO, Bernardim – *Obras completas*. 3.ª ed. Pref. e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1982, vol. 2.

SOROPITA, Francisco Rodrigues Lobo – *Obra poética e em prosa*. Ed. Maria Luísa Linhares de Deus. Porto, Campo das Letras, 2007.

Textos literários medievais. Ed. de Mário Fiúza. Porto, Porto Editora, 1977.

c) Obras de autores portugueses do século XX e do século XXI

ALEGRE, Manuel – *Obra poética*. Pref. de Eduardo Lourenço. 2.ª ed. Lisboa, Dom Quixote, 2000.

AMARAL, Fernando Pinto do – *Poesia reunida: 1990-2000*. Lisboa, Dom Quixote, 2000.

AMORIM, Jorge de – *Raiz da noite: antologia poética (1956-2010)*. Pref. de Arnaldo Saraiva. Caracas, Edição do Autor, 2010.

ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*. Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, 585 p.

– Os sulcos da sede. Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2001.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – *Obra poética*. Lisboa, Caminho, 1990, vol. 1.

– *Geografia*. Lisboa, Caminho, 2004, 101 p.

– *O nome das coisas*. Ed. definitiva. Lisboa, Caminho, imp. 2004, 81 p.

BAPTISTA, José Agostinho – *Agora e na hora da nossa morte*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

BELO, Ruy – *Todos os poemas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

BETTENCOURT, Edmundo – *Poemas de Edmundo de Bettencourt*. Introd. Herberto Helder. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais – *Obra breve: poesia reunida*. Pref. Eduardo Lourenço. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006..

CARVALHO, Armando Silva – *O que foi passado a limpo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

– *Sol a sol*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005..

CESARINY, Mário – *Manual de prestidigitação*. 2.ª ed. rev. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

– *Nobilíssima visão*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

– *Pena capital*. 3.ª ed. aum. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004..

CINATTI, Ruy – *Tempo da cidade*. Pref. Peter Stilwell. Lisboa, Presença, 1996.

CRUZ, Gastão – *Rua de Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

– *A moeda do tempo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

DIONÍSIO, Mário – *Poesia incompleta*. 2ª ed. Mem Martins, Europa-América, 1966 (Obras de Mário Dionísio; 1).

– *Terceira idade*. Mem Martins, Europa-América, 1982 (Obras de Mário Dionísio; 10).

DUARTE, Afonso – *Obras completas: I – obra poética*. Lisboa, Plátano Editora, 1974.

ECHEVARRÍA, Fernando – *Obra inacabada*. Pref. Maria João Reynaud. Porto, Afrontamento, 2006.

– *Poesia: 1987-1991*. Porto, Afrontamento, 2000.

FARIA, Daniel – *Poesia*. Ed. e pref. de Vera Vouga. Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2003.

FERREIRA, José Gomes – *Poesia I*. 3.ª ed. Lisboa, Portugália, 1967.

– *Poesia II*. 4.ª ed. Lisboa, Portugália, 1972.

– *Poesia III*. 6ª ed. Lisboa, Diabril, 1975.

– *Poesia IV*. 2.ª ed. Lisboa, Portugália, 1971.

FREITAS, Manuel de – *[Sic]*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

– *A flor dos terramotos*. Lisboa, Averno, 2005.

– *Beau séjour*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

– *Blues for Mary Jane*. Lisboa, & Etc, 2004.

– *Estádio*. Lisboa, Edição do Autor, 2008.

– *O coração de sábado à noite*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

– *Terra sem coroa*. Vila Real, Teatro de Vila Real, 2007.

– *Todos contentes e eu também*. Porto, Campo das Letras, 2000.

GAMA, Sebastião da – *Serra-mãe*. 3.ª ed. Lisboa, Ática, imp. 1963.

GEDEÃO, António – *Poesias completas: 1956-1967*. 4ª ed. Lisboa, Portugália, 1972 (Colecção Poetas de Hoje; 17).

GUERREIRO, Fernando – *Outono*. Lisboa, Black Son, 1998.

– *Gótico*. Lisboa, Black Son, 1999.

GUIMARÃES, João Luís Barreto – *Rés-do-chão*. Lisboa, Gótica, 2003.

– *Luz última*. Lisboa, Cotovia, 2006.

– *A parte pelo todo*. Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2009.

GUISADO, Alfredo – *Tempo de Orfeu*. Ed. de António Apolinário Lourenço. Coimbra, Angelus Novus, 2003.

HELDER, Herberto - *Ou o poema contínuo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

JÚDICE, Nuno – *As regras da perspectiva*. Lisboa, Quetzal Editores, 1990.

– *Meditação sobre ruínas*. Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

– *O movimento do mundo*. Lisboa, Quetzal Editores, 1996.

– *A fonte da vida*. Lisboa, Quetzal, 1997.

LACERDA, Alberto de – *Elegias de Londres*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 1987.

LOURENÇO, Inês – *A enganosa respiração da manhã*. Porto, Asa, 2002.

– *Logros consentidos*. Lisboa, & Etc., 2005.

– *A disfunção lírica*. Lisboa, & Etc., 2007.

MENDES, Luís Filipe Castro – *Poesia reunida (1985-1999); com o livro inédito Os amantes obscuros*. Lisboa, Quetzal, 1999.

MENDONÇA, José Tolentino – *A noite abre meus olhos: poesia reunida*. Posf. de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

MEXIA, Pedro – *Em memória*. Lisboa, Gótica, 2000.

– *Senhor fantasma*. Lisboa, Oceanos, 2007.

MIRANDA, Jorge Gomes – *A hora perdida*. Porto, Campo das Letras, 2003.

– *O caçador de tempestades*. Lisboa, & Etc, 2004.

– *Pontos luminosos*. Lisboa, Averno, 2004.

– *Requiem*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

– *O Acidente*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

MONTEIRO, Adolfo Casais – *Poesias completas*. Introd. de João Rui de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

MOURA, Vasco Graça – *Poesia: 1963-1995*. Apres. de Fernando Pinto de Amaral. Lisboa, Quetzal Editores, 2007.

– *Poesia: 1997-2000*. Lisboa, Quetzal, 2000.

NAMORA, Fernando – *Marketing*. 5ª ed. Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

NEMÉSIO, Vitorino – *Obras completas: poesia*. Pref., org. e fixação do texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [imp. 1989], 2 vols.

NOBRE, António – *Poesia completa: 1867-1900.* Pref. de Mário Cláudio. Lisboa, Dom Quixote, 2000.

OLIVEIRA, Carlos de – *Trabalho poético*. Lisboa, Sá da Costa, D. L. 1978, 2 vols.

OSÓRIO, António – *Barca do Mundo I*: *A raiz afectuosa; A ignorância da morte*. Pref. Eugénio Lisboa; posf. Robert Bréchon. Lisboa, Quetzal Editores, 1999.

– *O lugar do amor e Décima Aurora: (Obra poética II)*. Com prefácio a "Décima aurora" de Joaquim Manuel Magalhães. Lisboa, Gótica, 2001.

– *Adão, Eva e o mais; e Planetário e zoo dos homens: (Obra poética III)*. Lisboa, Gótica, 2003.

PACHECO, Fernando Assis – *A musa irregular*. 2ª ed. Porto, Asa, 1996.

– *Respiração assistida*. Posf. de Manuel Gusmão. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

PAÇO D'ARCOS, Anrique – *Poesias completas*. Introd. José Miguel Júdice; estudo crítico por António Cândido Franco. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [D.l. 1993].

PASCOAES, Teixeira de – *Para a luz/ Vida etérea/ Elegias/ O doido e a morte*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

– *O pobre tolo: prosa e poesia*. Apres. de José Tolentino Mendonça. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000 (Obra de Teixeira de Pascoaes; 19).

PESSANHA, Camilo – *Clepsydra*. Posf. e fixação do texto de António Barahona. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003.

PESSOA, Fernando – *Poesia: 1902-1917*. Ed. de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

– *Poesia: 1918-1930*. Ed. de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

– *Poesia:1931-1935 e não datada*. Ed. de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

– *Mensagem*. Com uma nota de David Mourão-Ferreira. 9.ª ed. Lisboa, Ática, 1970.

PIMENTA, Alberto – *Ascensão de dez gostos à boca*. Coimbra, Edição do Autor, 1977.

PINA, Manuel António – *Poesia reunida*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

– *Os livros*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

PIRES CABRAL, A. M. – *Douro: pizzicato e chula*. Lisboa, Cotovia, 2004.

– *Antes que o rio seque: poesia reunida*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

– *As têmporas da cinza*. Lisboa, Cotovia, 2008.

– *Arado*. Lisboa, Cotovia, 2009.

PIRES CABRAL, Rui – *Longe da aldeia*. Lisboa, Averno, 2005.

– *Capitais da solidão*. Vila Real, Teatro de Vila Real, 2006.

QUEIROZ, Carlos – *Desaparecido: e outros poemas*. 3.ª ed. Lisboa, Edições Ática, 1957.

RÉGIO, José – *As encruzilhadas de Deus*. 3.ª ed., com desenhos de Manuel Ribeiro Pavia. Lisboa, Portugália, [1957?].

REIS, Ricardo – *Poesia*. Ed. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000 (Obras de Fernando Pessoa; 15).

RESENDE, Manuel – *Em qualquer lugar; seguido de O pranto de Bartolomeu de Las Casas*. Lisboa, & Etc, 1997.

– *O mundo clamoroso, ainda*. Águeda, Angelus Novus, 2004.

SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas completos*. Ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

SANTOS, Políbio Gomes dos – *Poemas*. Com uma nota de Carlos de Oliveira, um prefácio de José Marmelo e Silva e um poema de Vitorino Nemésio. Porto, Limiar, 1981.

SARAIVA, Arnaldo – *ae: poemas (1959-1966)*. Lisboa, [s. n.], 1967.

SARDINHA, António – *Era uma vez um menino: elegias*. Lisboa, Livraria Universal de Armando J. Tavares, 1926.

SENA, Jorge de – *Poesia I*. 2ª ed. Lisboa, Moraes, 1977 (Círculo de poesia; 13).

– *Poesia II*. Lisboa, Moraes, 1978 (Círculo de poesia; 81).

– *Poesia III*. 2ª ed. Lisboa, Edições 70, 1989.

– *Visão perpétua*. Lisboa, Moraes Editores, 1982.

– *40 anos de servidão*. 2.ª ed. rev. Lisboa, Moraes editores.

TEIXEIRA, Paulo – *Conhecimento do apocalipse*. Lisboa, & Etc., 1988.

– *A região brilhante*. Lisboa, Caminho, 1988.

– *Inventário e despedida*. Lisboa, Caminho, 1991..

– *As esperas: e outros poemas*. Lisboa, Caminho, 1997.

– *Autobiografia cautelar*. Lisboa, Gótica, 2001.

– *Orbe*. Lisboa, Caminho, 2005.

– *O anel do poço*. Lisboa, Caminho, 2009.

TORGA, Miguel – *Poesia completa*. Lisboa, Dom Quixote, 2007, vol. 1.

VERDE, Cesário – *O livro de Cesário Verde*. Pref. e fixação do texto por António Barahona. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

VIANA, António Manuel Couto – *60 anos de poesia: 1943-2003*. Pref. de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa, IN-CM, 2004, 2 vols.

VIEIRA, Afonso Lopes – *Canções do vento e do sol*. Lisboa, Ulmeiro, 1983.

2. Bibliografia Passiva

Estudos sobre a elegia

ALEXIOU, Margaret - *The ritual lament in greek tradition*. 2nd. ed. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

BOWRA, M. C. – *Early greek elegists*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1938.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo – *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1969 (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos; 130).

CARVALHO, Francisco Freire – *Lições elementares de poetica nacional: seguidas de um breve ensaio sobre a critica litteraria: para uso da mocidade de ambos os hemispherios, que fala o idioma portuguez…* Lisboa, Na Typographia Rollandiana, 1840.

CAVITCH, Max – *American elegy: the poetry of mourning from the puritans to Whitman*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

CORREIA, Tomé – *De elegia… libellus*. Bononiae, Apud Alexandrum Benatium, 1590.

DIAS, Aida Fernandes – *Sentimento heróico e poesia elegíaca no 'Cancioneiro Geral'*. In *Biblos: boletim da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Ed. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Vol. LVIII (1982), pp. 269-299.

FOWLER, Alastair – *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford, Oxford University Press, 1997.

HÖRSTER, Maria António – *Rilke, Rainer Maria*. In *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Dir. José Augusto Cardoso Bernardes… [et al.]. Lisboa, Verbo, imp. 2001, vol. 4.

LATIMER, Dan – *The elegiac mode in Milton and Rilke: reflections on death*. Bern: Herbert Lang; Frankfurt: Peter Lang. 1977 (European University Papers; 10).

LUÍS, Mário Helder Gomes – *"Estoicismo cristão" na poesia elegíaca de António Ferreira*. In *III Colóquio Clássico – Actas*. Coord. de João Manuel Nunes Torrão. Aveiro, Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade de Aveiro, 1999, pp. 321-346

MAULPOIX, Jean-Michel – *De l'ode et de l'élégie*. In *Du lyrisme*. 2e éd. Paris, José Corti, 2000.

– *Le deuil du lyrisme: remarques sur l'élégie contemporaine*. In *La poésie comme l'amour: Essai sur la relation lyrique*. Paris, Mercure de France, 1998, pp. 146-154.

MOISÉS, Massaud – *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1975.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *A 'Elegia a Sílvia' de António Ferreira*. In *Biblos: boletim da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Ed. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Vol. XLI (1987), pp. 35-50.

– *A Elegia III de Camões*. In *Península: revista de estudos ibéricos*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Instituto de Estudos Ibéricos, N.º 1 (2004), pp. 107-112.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa - *A elegia segunda 'Aquela que de amor descometida' e a chamada écloga primeira 'Que grande variedade vão fazendo' de Luís de Camões*. Coimbra, Centros de Estudos Românicos, 1973.

PONTES, Maria do Rosário Gomes Nogueira – *A poesia francesa do século XVIII: André Chénier, Ítaca ou a poética da memória*. Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992.

– *O universo elegíaco: mitologia da infelicidade e mimesis da morte*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras.

POTEZ, Henri – *L'élégie en France avant le romantisme: (de Parny a Lamartine) 1778-1820*. Paris, Calman Lévy, 1898.

POTTS, Abbie Findley – *The elegiac mode: poetic form in Wordsworth and other elegists*. New York, Cornell University Press, 1967.

RAMALHO, Américo da Costa - *A elegia do exilado de Miranda*. Lisboa, Centro de Linguística da Universidade, 1984, pp.215-220 (separata do *Boletim de Filologia*; 29).

RAMAZANI, Jahan – *Yeats and the poetry of death: elegy, self-elegy, and the sublime*. New Haven, Yale University Press, 1990.

– *Poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

REBELO, António Manuel Ribeiro – *Elegia*. In *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Dir. José Augusto Cardoso Bernardes… [et al.]. Lisboa, Verbo, imp. 1997, vol. 2, pp. 236-246.

REBELO, Manuel Ribeiro - *A problemática da tradução-imitação em duas elegias de António Ferreira*. In *Humanitas*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos. N.º XXXIX-XL (1987-1988), pp. 233-266.

SACKS, Peter M. – *The english elegy: studies in the genre from Spencer to Yeats*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1985.

SCHILLER, Friedrich – *De la poésie naïve et sentimentale*. Traduit de l'allemand par Sylvain Fort. Paris, L'Arche, 2002.

SPARGO, R. Clifton – *The ethics of mourning: grief and responsibility in elegiac literature*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 2004.

VEYNE, Paul – *L'élégie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'occident*. Paris, Éditions du Seuil, 1983 (Collection Points: Série Essais; 509).

YAHN, Gersey Georgette Bergo – *O homem sob o signo do desterro: uma Elegia de Camões*. Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, 1981.

3. Bibliografia geral citada

ABBAGNANO, Nicola - *História da filosofia*. Trad. Conceição Jardim [et al.]. Lisboa, Presença, 1970, vol. XIV.

ADORNO, Theodor – *An essay on cultural criticism and society*. In *Prisms*. Translated by Samuel e Shierry Weber. Cambridge, MIT Press, 1955 (rep. 1967).

AGAMBEN, Giorgio – *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Traducción de Tomás Segovia. Valencia, Pre-Textos, 2008.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar – *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Atlântida, 1971.

AMARAL, Fernando Pinto do – *Na órbita de Saturno: cinco ensaios e uma paráfrase*. Lisboa, Hiena Editora, 1992.

ARIÈS, Philippe – *Images de l'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 1983.

– *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. 2.ª ed. Trad. de Pedro Jordão. Lisboa, Teorema, 1989.

ARISTÓTELES – *Poética*. Tradução, prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Sousa. 6ª ed. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

BARBAZA, Michel – *Le culte des morts et l'essor de la pensée symbolique*. In GUILAINE, Jean (dir.) *La Préhistoire: d'un continent à l'autre*. Paris, Larousse, 1989, pp. 85-87.

BATAILLE, George – *A literatura e o mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa, Ulisseia, [D. L. 1968.].

BENJAMIN, Walter – *Origem do drama trágico alemão*. Ed., apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

– *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Manuel Alberto. Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

BLÜHER, Karl Alfred - *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Versión española de Juan Conde. Ed. corregida y aumentada. Madrid, Editorial Gredos, 1983 (Biblioteca Románica Hispánica; 329).

BOÈCE – *La consolation de philosophie*. Introduction, traduction et notes par Jean-Yves Guillaumin. Paris, Les Belles Letres.

BOILEAU – *Satires; Epîtres; Art poétique*. Édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet. Paris, Gallimard, 1985.

BONTE, Pierre; IZARD, Michel – *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Sous la direction de Pierre Bonte et Michel Izard. Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 2000.

BORGES, Jorge Luís – *Novas inquirições*. 2.ª ed. Lisboa, Editorial Querco, 1984.

BROWNE, Sir Thomas – *Urne-burial*. London, Penguin, 2005 (Great ideas; 32).

BRUNET, Philippe – *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*. Paris, Le Livre de Poche, 1997.

CARVALHO, Amorim de – *Tratado de versificação portuguesa*. 6.ª ed. Coimbra, Almedina, 1991.

CHILDS, Peter; FOWLER, Roger (ed.) – *The Routledge dictionary of literary terms*. London, Routledge, 2006.

CIORAM, E. M. – *Précis de décomposition*. Paris, Gallimard, 2003 (Collection Tel; 18).

CLARK, Grahame – *A Pré-História*. 2.ª ed. rev. e aumentada. Trad. de Edmond Jorge. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

COELHO, Jacinto do Prado – *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 3.ª ed. refundida e acrescentada. Lisboa, Verbo, 1969.

– *Ao contrário de Penélope*. Lisboa, Bertrand, 1976.

COMTE-SPONVILLE, André – *Impromptus*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

– *Traité du désespoir et de la béatitude*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002 (Collection Quadrige; 375).

DUMAS, Robert – *Tratado da árvore: Ensaio de uma filosofia ocidental*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

ELIAS, Norbert – *La solitude des mourants*; *suivi de Vieillir et mourir*. Traduit de l'allemand par Sybille Muller. [S. l.], Christian Bourgois Éditeur, 1998 (Collection Détroits; 27).

EPICURO – *Cartas, máximas e sentenças*. Introdução, tradução do grego e notas de Gabriela Baião. Lisboa, Edições Sílabo, 2009.

ÉRASME – *Éloge de la folie; Adages; Colloques; Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie; Correspondance – Érasme*; éd. établie par Claude Blum... [et al.]. Paris, Éditions Robert Laffont, 1992.

FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. António Ramos Rosa; prefácios de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira. Lisboa, Portugália Editora, imp. 1968.

– *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro, Editora Forense-Universitária, 1977.

– *Dits et écrits: 1954-1988*. Ed. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris, Gallimard, 1994, 4 vols.

– *L'Herméneutique du sujet: Cours ao Collège de France (1981-1982)*. Paris, Seuil/Gallimard, 2001.

GARCIA, Pericot; MOTES, Maluquer – *A humanidade pré-histórica*. Trad. de Armando Luís. Lisboa, Editorial Verbo, imp. 1971, (Biblioteca Básica Verbo; 37).

GAUCHET, Marcel – *Le désenchantement du monde: Une histoire politique de la religion*. Paris, Éditions Gallimard, 1985.

GIACOMETTI, Michel; GRAÇA, Fernando Lopes - *Cancioneiro popular português*. Lisboa, Círculo de Leitores, imp. 1981.

GUERREIRO, António – *O acento agudo do presente*. Lisboa, Cotovia, 2000.

GUERREIRO, Fernando – *O caminho da montanha*. Braga, Angelus Novus, 2000 (Série negra; 4).

HEIDEGGER, Martin – *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret. Paris, Gallimard, 1958 (Collection Tel; 52).

HERÓDOTO – *História.* Intr. e trad. de Mário da Gama Kury. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985 (Colecção Biblioteca Clássica UnB; 8).

HERSANT, Yves – *Mélancolies: de l'Antiquité au XXe siècle*. Édition établie par Yves Hersant. Paris, Éditions Robert Laffont, 2005 (Collection Bouquins).

HOWATSON, M. C. (dir.) – *Dictionnaire de L'Antiquité: mythologie, littérature, civilization*. Traduit de l'anglais par Jeannie Carlier [et al.]. Paris, Éditions Robert Laffont, 1993.

JASPERS, Karl – *Introdução ao pensamento filosófico*. Trad. de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. 4.ª ed. São Paulo, Cultrix, 1970.

JOANNÈS, Francis (dir.) – *Dictionnaire de la civilization mésopotamienne*. Paris, Éditions Robert Laffont, 2001.

KLARSFELD, André; REVAH, Frédéric – *Biologie de la mort*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.

KOJÈVE, Alexandre – *Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur la phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*. Réunies et publiées par Raymond Queneau. Paris, Gallimard, 1992.

KRAMER, Samuel Noah – *A História começa na Suméria*. Trad. de J. O.; revisto por Pedro Bandeira Freire. Lisboa, Círculo de Leitores, 1971.

LAINÉ, Michaël (textes choisis par) – *La sagesse des anciens*. Présentés par Alain Golomb. Paris, Arléa, 2003.

LANDSBERG, Paul-Louis – *Ensaio sobre a experiência da morte*. Trad. de Alberto Nunes Sampaio. Lisboa, Hiena, 1994.

LE GENTIL, Georges – *Camões*. Trad., pref. e notas de José Terra. Lisboa, Portugália, 1969.

LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra: técnica e linguagem*. Trad. Vítor Gonçalves. Lisboa, Edições 70, 1980.

LÉVÊQUE, Pierre – *Introduction aux premières religions: bêtes, dieux et hommes*. 2e ed. Paris, Le Livre de Poche, 1997.

LEVINAS, Emmanuel – *Totalidade e Infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1988.

LOURENÇO, Eduardo – *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2a ed. Lisboa, Moraes, 1981.

– *A Europa e a morte*. In *Ocasionais I*. Lisboa, A Regra do Jogo, imp. 1984.

– *Portugal como destino; seguido de Mitologia da saudade*. 2.ª ed. Lisboa, Gradiva, 1999.

– *A morte, de Schopenhauer a Unamuno*. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXVII, n.º 963 (29 de Agosto de 2007), pp. 14-16.

LUMLEY, Henry de – *L'homme premier: préhistoire, évolution, culture*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

– *La grande histoire des premiers hommes européens*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2007.

MARC-AURELE – *Pensées pour moi-même; suivi du Manuel d'Épictète*. Trad., préf. et notes par Mario Meunier. Paris, Flammarion, 1992.

MARTINS, Oliveira – *Portugal contemporaneo*. 3ª ed. (posthuma) e com as alterações e additamentos deixados pelo auctor. Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1895, tm. 2.

MONTAIGNE – *Les essais*. Édition établie et présentée par Claude Pinganaud. Paris, Arléa, 2002.

MORA, José Ferrater – *Dicionário de filosofia*. Texto preparado por Eduardo García Belsunce e Ezequiel de Olaso; trad. de António José Massano e Manuel J. Palmeirim. 4.ª ed. Lisboa, Dom Quixote, 1978.

NATHAN, Jacques; BEAUGRAND, Jean – *Les littératures de l'Antiquité classique*. Mayenne, Fernand Nathan, imp.1957.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima – *Lamartine em Portugal: alguns aspectos da sua recepção (1840-1890)*. Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade, cop. 1992, .

PASCAL – *Pensamentos*. Trad. e notas Américo de Carvalho. Mem Martins, Europa-América, 1978.

PENA-RUIZ, Henri – *Le roman du monde: légendes philosophiques*. Paris, Flammarion, 2004.

PLATÃO – *Fédon*. Trad. pref. e notas de Elísio Gala. Lisboa, Guimarães, 2000.

POIRIER, Hervé – *Aux limites de la matière, la réalité n'est plus une certitude*. In Science & Vie. N.º 1057 (Octobre de 2005), pp. 70-77.

PORTUGAL, Boavida – *Inquérito literário*. Lisboa, Livraria Clássica, 1915, 368 p. RIBEIRO, Cristina Almeida – *A vocação do infortúnio: Lereno, entre sonho e desengano*. In *Românica: revista de literatura* . Dir. Fernando Cristóvão. Lisboa, Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras, N^{O}1/2 (1992/1993), pp.37-47.

RUSSEL, Bertrand – *Porque não sou cristão*. Trad. de Mário Alves e Gaspar Barbosa. 3.ª ed. Porto, Brasília Editora, 1977.

SALANSKIS, Jean-Michel – *Heidegger*. Paris, Les Belles Lettres, 1997.

SARAIVA, António José – *Poesia e drama: estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*. Lisboa, Gradiva, D. L. 1996.

SARAIVA, Arnaldo – *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto, Edições Árvore, 1984.

SCHOPENHAUER – *O mundo como vontade e representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Porto, Rés-Editora, 1987.

– *Dores do mundo*: *pensamentos e fragmentos*. Trad. de Mário Augusto Guedes. Lisboa, Hiena, 1995 (Memória do abismo; 62).

SÉNECA – *Tratados morales*. 6.ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1980 (Colección Austral; 389).

– *Lettres à Lucilius: 1 à 29*. Trad., intr. et notes par Marie-Ange Jourdan-Gueyer. Paris, Flammarion, 1992.

– *Cartas a Lucílio*. Trad., pref. e notas de J. A. Segurado e Campos. 2.ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SÉRGIO, António (sel., pref. e notas) – *Prosa doutrinal de autores portugueses.* Lisboa, Portugália, [194-].

SERRES, Michel – *Hominescence*. Paris, Le Pommier, 2001.

SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

VIEIRA, Padre António – *Morte e sepultura: oratória fúnebre*. Introdução, selecção, organização e notas de João Francisco Marques. Porto, Figueirinhas, 2009.

VOLKAN – *Linking objects and linking phenomena: a study of the forms, symptoms, metapsychology, and therapy of complicated mourning*. New York, International University Press, 1981.

ZAMBRANO – *A metáfora do coração: e outros escritos*. Trad. de José Bento. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

– *O homem e o divino*. Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa, Relógio d'Água, 1994.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO…….13

PARTE I: As origens e a história antiga da elegia

CAPÍTULO I: No princípio era a elegia. Algumas especulações……...39
CAPÍTULO II: As origens da elegia…….…….44
CAPÍTULO III: A elegia grega e latina…….57
CAPÍTULO IV: A elegia na época medieval…….69

PARTE II: A elegia portuguesa do século XIV ao século XIX

CAPÍTULO I: A elegia portuguesa no período medieval…….……81
CAPÍTULO II: A elegia portuguesa no século XVI…….....85
CAPÍTULO III: A elegia portuguesa nos séculos XVII e XVIII…….....101
CAPÍTULO IV: A elegia portuguesa no século XIX…….…….....118

PARTE III: A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI

Preâmbulo

1. Novas perdas, novos lutos, novos desenganos……..147
2. O modelo elegíaco rilkiano e o seu eco em Portugal..……...171

CAPÍTULO I: A contemplação

1. Contemplar…….....183
2. A desocultação do mundo dos mortos……...197
3. A perda da *vita contemplativa*……...203

CAPÍTULO II: Meditação, especulação, interrogação…….211

CAPÍTULO III: A angústia.

1. Continuidade da Natureza e descontinuidade do Homem……223
2. A utopia elegíaca: a supressão do ser individuado e o regresso à unidade……..236
3. A elegia da infância: a primeira morte e o impossível regresso a casa…….244

CAPÍTULO IV: A perda da identidade ou a morte do eu.

1. O eu como objecto de luto…….255
2. A elegia saudosista……259
3. A elegia *ante mortem* e a elegia *post mortem*……....265

CAPÍTULO V: A perda do outro e dos outros

1. A elegia fúnebre……279
2. Estratégias compensatórias e consolatórias……..296
3. Os objectos de ligação……..310

CAPÍTULO VI: O desengano……317

CAPÍTULO VII: Outras modalidades da elegia.

1. A elegia amorosa……...327
2. A elegia histórica e nacional…….....336
3. A elegia religiosa……...345

CAPÍTULO VIII: A fuga ao cânone elegíaco.

1. A anti-elegia e a recusa da *consolatio*……...351
2. A crítica do protocolo fúnebre.……..362
3. Uma arte de perder: as pequenas mortes……...370
4. A elegia satírica e a derisão das convenções elegíacas……376
5. A elegia da poesia e o luto pela palavra poética……383

CONCLUSÃO…… …389

BIBLIOGRAFIA…….....409

Índice……..……...433