

Lamentos e desconsolos na poesia de geração de 60

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa¹ (UEL)

Resumo:

A memória coletiva se torna o único registro simbólico daqueles que foram. Formalmente, na ars moriendi, a elegia (principalmente a pastoral) foi o constructo poético capaz de organizar dores, ausências e memórias, com a vontade de explicitar um possível alento aos deixados, na seqüência do hora fugit. O registro elegíaco parece ser a forma mais apropriada que a arte encontra para lidar com a emoção da finitude. Assim, interessa-me ler um conjunto de poemas pautados por dois instantes (a II Grande Guerra e a Ditadura de 64), reunidos por Pedro Lyra em sua antologia Sincretismo: A Poesia da Geração de 60. Este contexto de dúvida, repressão e ausências matizou boa parte desses homens e mulheres que se viram diante da falibilidade do homem, da debilidade do caráter e da tibieza dos esforços grupais. Buscarei elencar na leitura dos poemas uma confluência de inadequações, horrores e impossibilidades de consolo, que vão lembrar a dor de Antígona e o desespero de Deméter, muitas vezes nem restando o pulvis es et in pulverem reverteris.

Palavras-chave: poesia, elegia, geração de 60, literatura brasileira

Há algum tempo venho me dedicando a um estar-para-a-morte, na busca acadêmica de uma compreensão do impacto do tema na literatura e nas artes. Esse estar é menos uma consciência da finitude e mais uma afirmativa da arte enquanto aquela que nos revela a nós mesmos. Não creio que eu possa dar conta de tudo aquilo que li e deixei de perceber antes, ao retomar as percepções e impressões críticas ao longo de uma trajetória que se quer fazer já madura. Entretanto, antes de um ser-para-a-morte, quero continuar dizendo o que vejo de humano, talvez a condição mais diferenciadora do que somos, na morte enquanto tema e constância na arte, observando-a enquanto recurso estético que foge ao contexto da realidade extraficcional. Em suma, minha intenção é observar o objeto artístico, na esteira do estranhamento proposto por Viktor B. Shklovsky, enquanto manifestação crítica e reflexiva sobre a qualidade do humano.

A morte, enquanto fato social representado na literatura e nas artes, caminhou por várias searas e preocupações. Pode-se detectá-la na noção do julgamento do ser e do estar ainda na Antigüidade, especialmente entre os egípcios no judaísmo (a oração recupera os pecados levando a alma para fora do *Gehinnom*, o nome dado na Torá ao espaço de espera e purga, para que entre no *Gan Eden*), desde a primeira cristandade e no islamismo (Alá mudará o mal para o bem se houver arrependimento), quando a vida terrena organiza os destinos do além-da-vida. A idéia de uma atitude a ser punida está no fundamento da constituição da sociedade, de forma a propiciar a preservação mútua no convívio das cidades, respeitadas através da ética a propriedade e a vida.

Durante a Idade Média, muito em função de uma medicina claudicante ainda por demais ligada a crença nos desígnios divinos enquanto organizadores do destino dos homens e mulheres, mantida assim a noção de pecado para motivo de julgamento ainda em vida, surge uma percepção consoladora da morte coletiva, encontrável principalmente na pintura e na gravura, e retratada exemplarmente no *Decameron* de Boccaccio. Outro motivo recorrente, a Dança da Morte é a niveladora, pois todos podem ser levados pela Indesejada das gentes, desprezados o gênero, a condição social ou a idade. Fica sempre a noção da transitoriedade e do *memento mori* como articuladora da redenção de almas.

A morte na ocidentalidade chegou aos séculos XVIII e XIX como uma compreensão da individualidade libertária, principalmente através da consciência maior da razão científica, demonstrada pelas novas posturas urbanas (caso dos cemitérios e das vacinas) e entrou no século XX como o esvaziamento do indivíduo em prol de um anonimato proporcionado pelas grandes guerras. A memória coletiva se torna, especialmente enquanto monumento, o único registro

simbólico daqueles que foram; *pari passu*, surge uma morte asséptica negadora do poder divino da medicina e distanciada da família e da tradição do vivente, reservando-se nos hospitais e asilos a solidão dos moribundos.

Formalmente, na *ars moriendi* representada nas obras artísticas, houve manifestações de júbilo, de orgulho, de indignação, de dó e terror, de continuidade e de espanto. Na singeleza dos infortúnios coletivos, aqui e ali pontuam as dores individuais tornadas banais ou desproporcionalmente insignificantes na sua totalidade singular, mas que juntas causam a sensação do horror em face do desumano. Na literatura, encontram-se diversas formas que vão desde os gêneros públicos, caso do sermão, do elogio de corpo presente ou fúnebre e da *oratio funebris*, até os gêneros épico-narrativos (*Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *São Bernardo*, por exemplo) e poético-líricos (“Cântico do Calvário” de Fagundes Varela e “Morte no avião” de Drummond). Nesse trabalho interessa-me, particularmente, a elegia enquanto forma poemática e o seu papel na modernidade.

A elegia (grego Ελεγία) é um poema, geralmente composto de dísticos elegíacos (hexâmetro seguido de pentâmetro), para expressar lamento na morte de alguém ou por vezes uma tristeza qualquer, no caso de guerra ou de amores; por vezes também há o treno (poema sobre o morto cantado em qualquer lugar, como é o caso de Ariel sobre o pai morto de Ferdinando em *A Tempestade* [I.ii] e de Fidele/Imogen em *Cymbeline* [IV.ii] de Shakespeare) ou lamento. São conhecidas as seguintes variantes: nênia (canção sobre aquele que se foi cantada por pranteadoras) ou epicédio (poema lamentoso sobre o morto presente), endecha (Lapesa 1979: 145) ou romancilho (com versos curtos) e epitáfio.

A elegia é o constructo poético capaz de organizar dores, ausências e memórias, com a vontade de explicitar um possível alento aos deixados, na seqüência do ovidiano *hora fugit*, por vezes sendo usado em epitáfios, como é o caso registrado na Lira I de *Marília de Dirceu*: “Quem quiser ser feliz nos seus amores, / Siga os exemplos, que nos deram estes”. A qualidade da elegia depende muito da aceitação do assunto nela contido pelo leitor como verdade e testemunho (Shaw 1994). Na literatura clássica, em razão de sua qualidade métrica há vários exemplos de elegias acerca da coletividade, como é o caso de Simonides de Ceos e Simonides de Amorgos, acerca dos heróis de Maratona e da Batalha das Termópilas: “Vá, diga aos Lacedemônios, passante, / que aqui obedientes a suas leis restamos”¹. Depois do Renascimento, a elegia assume – talvez em prol de um reconhecimento da individualidade – o caráter mais singular, como expressão de dor acerca da morte de um ente querido (Camacho Guizado 1969). Estabelece-se como um *ubi nunc* ou *ubi sunt qui ante nos fuerunt*, a perguntar onde estão aqueles que eram. Os lamentos por pessoas específicas são comuns, transformados na convivência moderna pelos testemunhos televisivos de dor do passamento de figuras públicas.

A elegia geralmente busca sua constituição na variante pastoral, cuja origem remonta aos poetas clássicos Teócrito (Theocritus e “Thyrsis”), Moscos de Siracusa (Moscos e “The Lament for Bion”) e Bion de Esmirna (*Bion e “The Lament for Adonis”*) (Edmonds, 1912). Nela, o poeta e o pranteado são pastores, invocam-se as musas e entes mitológicos são trazidos como paisagem mesclada à Natureza, os guardiães do morto são questionados pelo poeta sobre o que faziam quando da visita da Morte, há uma procissão de lamentadores; o poeta então discorre sobre a justiça divina e as maldades, há uma cena da flor a emoldurar o esquife e finalmente percebe-se uma renovação da esperança, contida na morte o começo de nova vida (Cuddon, 1992. p. 273). Na modernidade, o aspecto pastoral perde evidência, mas enfatiza-se a reflexão pessoal, como é o caso do longo poema “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d” de Walt Whitman.

Recentemente, com a velocidade das informações mediáticas, talvez seja possível outro olhar, na esteira dos episódios começados com o 11 de setembro. Entretanto, o registro elegíaco parece ser

¹ Ὡς εἶν’, ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε / κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

a forma mais apropriada que a arte encontra para lidar com a emoção da finitude. Nesse aspecto, interessa-me ler um conjunto de poemas pautados por dois instantes (a II Grande Guerra e a Ditadura de 64), reunidos por Pedro Lyra em sua antologia *Sincretismo: A Poesia da Geração de 60ⁱⁱ*, a compreender uma visita a quarenta e cinco poetas organizados por uma idéia de identidade entre eles. Esses poetas tiveram, na sua infância, as notícias e/ou as memórias da guerra; talvez isso não os tenha conformado psicologicamente como aconteceu com Drummond e Bandeira. Por outro lado, vivenciaram maior ou tangencialmente o momento tristonho recente da história brasileira. Este contexto, de dúvida, de repressão e de ausências, matizou boa parte desses homens e mulheres que se viram diante da falibilidade do homem, da debilidade do caráter e da tibieza dos esforços grupais. Mais do que uma melancolia, soçobra em suas elegias a sensação da inutilidade. Assim, buscarei elencar na leitura dos poemas uma confluência de inadequações, horrores e impossibilidades de consolo, que vão lembrar a dor de Antígona e o desespero de Deméter, muitas vezes nem restando o *pulvis es et in pulverem reverteris*.

Para muitos, talvez seja excessivo tratar de onze poetas em tão pouco espaço de texto; interessa-me, no entanto, buscar na visão macroscópica, observada a disparidade geográfica de distribuição de nascimento e formação dos poetas em tela, tendo por parâmetro o espectro temporal de data de nascimento (entre 1931 e 1950), tracejar a morte como materialização poética da tentativa de reparo ou de consolo ou, como eu disse antes, da sua impossibilidade angustiosa. Óbvio está que apenas alguns poemas acabam por interessar, em razão do recorte temático. Listo os poetas objeto de reflexão, com seu local e data de nascimento, obra-fonte e data de publicação, na ordem em que aparecem na antologia: Lupe Cotrim Garaude (São Paulo 1933, *O Poeta e o Mundo* 1963), Carlos Nejar (Porto Alegre 1939, *Danações* 1969, *Canga* 1971 e *Genealogia do Palavra* 1989), Fernando Py (Rio de Janeiro 1935, *A Construção e a Crise* 1969, *Vozes do Corpo* 1981), Astrid Cabral (Manaus 1936, *Lição de Alice* 1986, *Visgo da Terra* 1986), Rubens Rodrigues Torres Filho (Botucatu 1942, *O Vôo Circunflexo* 1981), Ivan Junqueira (Rio de Janeiro 1934, *Os Mortos* 1964, *O Grifo* 1984, *A Sagração dos Ossos* 1994), João Manuel Simões (Mortágua – Portugal 1939, mudou-se para Curitiba em 1953, *Canto em Mi(m) ou a Secreta Viagem* 1983), Cláudio Willer (São Paulo 1940, *Jardins da Provocação* 1981), Linhares Filho (Lavras da Mangabeira – Ceará 1939, *Sumos do Tempo* 1968, *Andanças e Marinhagem* 1993), Roberto Pontes (Fortaleza 1944, *Contracanto* 1968, *Lições de Espaço* 1970 e *Memória Corporal* 1982) e Brasigóis Felício (Aloândia – Goiás 1950, *Hotel do Tempo* 1981, *O Rosto da Memória* 1991). Exceto Lupe Cotrim, falecida em 1970, todos continuam a produzir, sendo que Carlos Nejar e Ivan Junqueira chegaram à ABL e, entre os outros, há três professores universitários de literatura: Pontes e Linhares Filho (UFC) e Torres Filho (USP). Todos pertencem, na visão de Lyra, a mesma geração de 60, o que faz pressupor certo conjunto de vivências no século XX.

Esse século tem, por variadas razões, um distanciamento do que se convencionou nas elegias fundadas no sentimento de redenção religiosa. Para compreender isso, ou seja, como uma forma ou um gênero criado em determinada necessidade transforma-se, enquanto ato de fala, visite-se a posição de Tzvetan Todorov em sua teoria da origem dos gêneros:

o fato de uma obra ‘desobedecer’ a um gênero não faz com que este desapareça; é tentador dizer que o contrário realmente é verdadeiro. E por uma razão de dois termos. Primeiro, por conta da transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei que possa ser, claro, transgredida. . . . Mas há mais. Não apenas a obra, por ser exceção, pressupõe necessariamente uma regra; mas essa obra também, tão logo seja reconhecido o seu status excepcional, torna-se por sua vez, graças a boas vendas e atenção crítica, uma regra. (160)ⁱⁱⁱ

ⁱⁱ *Nota Bene*: na documentação dos poemas, será usada apenas a página-fonte.

ⁱⁱⁱ “The fact that a work ‘disobeys’ its genre does not make the latter nonexistent; it is tempting to say that quite the contrary is true. And for a twofold reason. First, because transgression, in order to exist as such, requires a law that will,

A elegia, na modernidade, tem a marca de outra qualidade, transgredindo as leis anteriores, a buscar não mais a da salvação mas a registrar aquela do desespero pela impossibilidade da aceitação do desumano.

As guerras, em sua crescente capacidade destrutiva, separam a morte da esperança, pois nada resta; possivelmente, o artista deixa de acreditar na continuidade da vida para a morte, destruindo o *continuum* e enfatizando a dualidade entre vivos e mortos. A falência do humano é, em *ultima res*, a própria falência do divino, pois não poderia um Deus permitir tamanha desproporção quando o homem nega a sua própria humanidade; em termos formais, talvez possa se dizer que a modernidade não encontraria mais na elegia clássica um de seus fundamentos, na tradição pastoral, o *locus amoenus*. Há uma transformação, mantidas as condições:

Apesar das mudanças do motivo nas versões clássicas, cristã e romântica, emergem dois temas estáveis. Primeiro, o *locus amoenus* é sempre uma imagem poética imaginada, que permite ao poeta criar alguma versão de um reino ideal, que está bastante distante das dificuldades dolorosas do mundo real. Por meio da criação imaginária de uma paisagem desejada, o poeta realmente controla e transforma a sua rudeza em um lugar que é adequado à harmonia e habitabilidade humana. Segundo, o *locus amoenus* oferece um ideal que permanece inatingível pois existe apenas na linguagem.^{iv} (Haas, 1998. p. 673-74)

A esperança de uma salvação torna-se improvável por sua inexistência, ou seja, o salvador torna-se imponderável diante de seu afastamento dos homens que se mostram desumanos – e não há como evitar a lembrança de *En Attendant Godot*, de Samuel Beckett. Mantém-se então não a esperança de uma salvação, mas a idéia utópica da esperança; não mais a esperança do que não se pode esperar, mas a esperança como possibilidade, não mais a ênfase na circularidade mas sim a verdade da vida como uma crueldade aceitável.

O conjunto de poemas aventado aqui tem uma condição interessante – algo que pode refletir uma das seguintes verdades: a ausência de impacto da Segunda Grande Guerra e/ou da ditadura de 64 nos poetas brasileiros da década de 60; Pedro Lyra não se preocupou em identificar mais poemas dessa ordem (algo ainda a ser investigado); e finalmente que, se Treblinka impede qualquer tentativa de poesia, haveria uma consciência política de não dizer o inominável, na forma mais explícita da dor na arte, a elegia.

A leitura dos poemas identifica algumas nuances dos poetas da geração de 60 no que diz respeito ao constructo morte. Parece ter se perdido o conceito de morte como a transição entre o mundo real e o mundo místico. Talvez isso possa ser explicado pela efetiva participação da ciência e da razão no mundo moderno. Isso não caracteriza uma ausência de religiosidade; tampouco há elementos que sustentem um veio mais forte e firme acerca do comprometimento de uma moral a justificar a vida terrena em face de uma punição ulterior, ou seja, no além-da-vida. Ivan Junqueira, aliás um dos que mais se preocupam com o tema, a quem visito em outro texto^v, tenta dividir corpo e espírito em “Corpus meum” (313). Propõe ele uma dualidade e não uma continuidade, como se pudéssemos separar uma coisa da outra, em contraste com o conceito de carnalidade enquanto

of course, be transgressed. . . . But there is more. Not only does the work, for all its being an exception, necessarily presuppose a rule; but this work also, as soon as it is recognized in its exceptional status, becomes in its turn, thanks to successful sales and critical attention, a rule.”

^{iv} Despite the changes in the classical, Christian, and Romantic versions of the motif, however, two stable themes emerge. First, the *locus amoenus* is always an imagined, poetic activity that allows the poet to create some version of an ideal realm that is far removed from the painful difficulties of the real world. By imaginatively creating the landscape of one's desires, the poet, in effect, controls nature and transforms its wildness into a realm that is suitable for human harmony and habitation. Second, the *locus amoenus* offers an ideal that remains unattainable because it exists only in language.

^v “Meditações da finitude em Ivan Junqueira”. XXIII Encontro da ANPOLL: GT de Teoria do Texto Poético 2008 (www.anpoll.org.br).

invólucro, vil matéria que retornará ao pó (“pasto de vermes e moscas / que lhe degustam os livores. / Este corpo, este meu corpo... / Que a terra lhe seja fofa”). Lembra Cruz e Sousa em “Cárcere das almas” e até mesmo Fernando Pessoa no quinto poema de “As Quinas” de “O Brasão” de *Mensagem*, intitulado “D. Sebastião, Rei de Portugal” quando falando com um eu-lírico de D. Sebastião sobre sua loucura, pede que a vejam “Sem a loucura que é o homem / mais que besta sadia, / cadáver adiado que procria”.

A idéia de um julgamento fundado em regras compreensíveis e pré-acordadas deixa de ter substância. Carlos Nejar no poema “Sentença” (249-250) estipula que qualquer circunstância é arbitrária, dependente de uma decisão superior, inatingível para o comum de nós, em símile com o que parece acontecer no *Der Prozess* de Franz Kafka; as coisas e o destino dos homens resultam apenas de uma arbitrariedade: “Nascido / sem explicação ou sentido, / como o arremesso de um disco” (249). O conceito romântico da transformação do homem nascido bom e levado para o caminho do mal e a possibilidade de redenção inexistem: “pereça como veio”, ou seja, o livre arbítrio e o arrependimento deixam de ter importância.

Interessantemente, há pouca referência a episódios históricos com impactos em pessoas comuns. A Segunda Grande Guerra aparece em Astrid Cabral e em Brasigóis Felício, ainda que de forma comparativa. Ao compor “Fim da Guerra” (296), Cabral elabora uma cena familiar de júbilo pelo retorno do familiar combatente na Itália, organizando de forma pitoresca a recepção; no caso, importaria muito o testemunho do tio que retorna da Guerra, portador de uma verdade que não podia aparecer em razão de cartas censuradas. O contraponto é a negativa da testemunha em revelar o que viu, retrato do horror que figura nas “rubras trincheiras dos pesadelos” do tio do eu-lírico. No poema “A dança do Césio” (546), Felício toma de uma licença poética aproximando o imperador Júlio César (“com seus discursos”), o líder-ditador Josef Stálin (“com os seus dogmas”) e o nacional-socialista Adolf Hitler (“com os seus gases”) como exemplos de causadores de mortes cruentas ao par com a morte miserável ocasionada pela fome. O infeliz acidente com a bomba de césio em Goiânia, um exemplo de “mortes mais civilizadas” iniciado com o furto de um aparelho usado em radioterapias em 13 de setembro 1987, é o pano de fundo para a crítica social ao descontrole (“esqueceram-se de retirar / o pó luzente / do sitio onde transitam / os menores / e os maiores abandonados”) – as reações variam do jocoso “falha nossa”, expressão televisa que virou gíria, até o popular “errar é humano” e chegam ao irresponsabilizante “e eu com isso”. A grande vantagem ou avanço memorável da era futura tornada presente, concluindo o poeta que a novidade é mera circunstância pois “morremos sempre / de câncer/solidão/ou de / fome/abastança”, é a nova modalidade da morte: “a radiológica/cibernética” (546).

A ditadura de 64, talvez pelo alto grau de censura sobre as violências físicas e psicológicas, incluindo os homicídios sob a tutela da obediência devida, parece ter poucos registros nessa geração. Em apenas dois poemas, surge a ditadura de forma mais desvelada: “Jornal Nacional (Em edição extraordinária)” (545) de Brasigóis Felício e em “Os Ausentes” de Roberto Pontes. Este poema tem a marca simbólica de dizer sem dizer, fazendo referência à morte de Frei Tito, que se suicidou na França em 1974 possivelmente vitimado pela angústia causada pela tortura a que foi submetido; da mesma forma que muitas canções da MPB, o texto sem referência explícita, como “Apesar de você”, “Cálice” e “Meu caro amigo” de Chico Buarque, funcionava como rede de resistência, como também eram as receitas culinárias em boa parte dos jornais brasileiros da época. A memória, entidade de construção do herói, é o formato poético mesmo que elegíaco, de tal sorte que o leitor encontre, na ausência física, a coragem transformada em palavra.

O texto de Felício trata da morte do jornalista Vlado Herzog, também conhecido como Vladimir, ocorrida em 1975. A solução criativa, entretanto, pecou por aliar a ironia da circunstância da “nota” oficial do Exército Brasileiro ao lado da sequência noticiosa e de recomendação, que muitas vezes surpreende o leitor. Formalmente, o poema está construído em três tempos: a notícia da morte de Vlado pelo Jornal Nacional, a “nota oficial” e o fecho anunciativo do Jornal Nacional –

ao dizer “a seguir assistam a Baila Comigo”. O escorregão foi aliar uma notícia trágica, a do “suicídio” ao que tudo indica provocado pelos servidores do DOI-CODI, que muitos sinalizam como o estopim da cobrança pela abertura política do Brasil, a uma telenovela de Manoel Carlos exibida pela rede Globo em 1981, ano da publicação da obra de Felício. As críticas ferrenhas ao descompromisso democrático daquela rede de televisão, que têm inúmeros registros, apesar da ética social irrefutável de vários dos jornalistas que lá trabalharam e trabalham, e o poema de Felício parecem se alinhar na composição de uma elegia irônica à morte de Vlado.

No mesmo diapasão se encontra o poema de Cláudio Willer sobre o registro dos quarenta anos da morte de García Lorca. Também vítima de uma repressão, o poeta espanhol deixa de ter importância, na construção poemática de Willer, caindo na vala comum das expressões costumeiras do elogio fúnebre: “e acharam tudo muito bonito / gostaram demais dos textos / de fato um grande poeta / e ficou por isso mesmo” (370). O eu-lírico de Willer é mais agressivo ao dizer “pois esta é a era do silêncio” e “alguns mortos incomodam demais”; na ética do fascismo, predomina o “silêncio sobre o que foi / o que é / e o que se sabe” (368-370). Esse tipo de registro que se consubstancia como uma crítica literária tem ocorrido ao longo da história da literatura; um dos grandes exemplos é o conjunto do *ubi sunt* presente em Manuel Bandeira. Nesse conjunto de poemas, semelhante a Willer, mas agora de forma elogiosa há uma “Elegia a Carlos Drummond de Andrade” (445), um soneto de Linhares Filho. Um tanto rememorante da obra de Drummond ao mencionar boitempos, enigma, corpo, rosa e ferro de Itabira, termina o poema com um quase epitáfio: “a luz do seu cantar tão deletosa / virá do além, de uma fazenda do ar”.

Alguns poemas mantêm a elegia como memória dolorosa ou como manifestação de carinho ao morto. Linhares Filho fala da memória que tem de sua mãe, contrastando o que houve antes com o que não acontece agora: “Teus pincéis dormem / com a resignação dos pincéis” (438); ao conversar com ela, “A Minha Mãe, habitante da morte”, o eu-lírico elabora seu sono e seu sonho como o mundo possível ou o *locus amoenus*, onde a sua mãe morta existe – aquele reino ideal sugerido na citação acima por Haas (1998). A morte do desconhecido aparece em “Elegia do Afogado” de João Manuel Simões; como um rio que dança pela topografia, o poema é graficamente sinuoso. O inapropriado mistério letal (as “guelras de cristal” do réptil rio) é esquecido por um dos meninos que “nadam / no ventre obscuro”; a morte vem no sorriso álgido do morto no esquife – “meninamente” (343). Já Astrid Cabral faz uma “Elegia derramada” (294-295) a sua Manaus, usando da estrutura do poema para lamentar a sua ausência de heroísmo, pois que mantidos os binômios miséria/riqueza e infortúnios/benesses:

Manaus de banhos e agrestes piqueniques em picadas e igarapés
passeios em férreas pontes e improvisadas hesitantes pinguelas,
flutuantes que são favelas em baixo-relevo no painel dos rios
pardas praias em que aportam catraias de relutantes peixes,
cais de diligentes incansáveis guindastes abastecendo a cidade
de esnobes fomes de batata inglesa, manteiga da Holanda,
rubros queijos do Reino, linhos da Irlanda
e mais mil cargas de sonhos e fugas estocadas nos anchos bojos
de vapores tismados de Europa, vigias fedendo a gringa maresia
âncoras nas mesmas águas de mendigas canoas e nativos gaiolas
abarrotados de gente carimbada de impaludismo e miséria. (295)

Interessante ainda é a licença poética de Roberto Pontes ao falar da morte de um amor “dito / que só de beijos e flores viveria”; o falecimento se dá não pela grandiosidade do sonho e sim pela

falta do “sopro simples, / o desejo de ser o conivente, / o comparsa do outro na paixão”, concluindo no poema “Epitáfio”:

Quem esta morte de bom grado aceita
quer deixar escrito na memória
na verdade indestrutível de um poema,
o seu perdão, o seu adeus,
o seu soturno desamparo ausente. (472-73)

Uma tônica que perpassa vários poetas é a discussão sobre o morrer. Se antes era a noção do conforto ou do consolo aos deixados ou uma preventiva argumentação sobre a boa qualidade do morto em vida, passa tal preocupação a ser com o viver oposto ao não viver, como propõe Lupe Cotrim em “Última Passagem” (193-94). A poetisa admite a morte, mas coloca essa situação em dúvida (“Quando eu morrer / se morrer”), bastante distante de um “se eu morresse amanhã” de Álvares de Azevedo. A organizar o seu dia de morte o fogo (simbolizado pelo sol), o ar (através do vento) e a água, sincopando a terra, os elementos enquanto parte da natureza, farão com que o eu-lírico com “laços por toda a natureza” possa morrer, mas perdurando no “eterno da intensidade”, em síntese: “Meu fim transformado em luz / dentro de mim”. O par vida e morte aparece em outro poema de Lupe Cotrim, “A morte é hoje” (195-96), mas travestido de juventude e velhice, sinalizando o corpo debilitado como uma prévia instância da morte: “Aceitarei a velhice / . . . / Pois que venha, a desfazer o corpo de hoje / por outro mais lento” (195). Essa condição mantém a idéia da beleza, cuja metáfora da rosa é costumeiro atribuí-la à juventude: “O belo também não estará / ausente”, ainda que reduzidas a mobilidade e a destreza, no corpo envelhecido, conclui “Estarei velha, mas fria-viva” (196); talvez se possa dizer aqui de certa qualidade da vida a sobrepor tudo que sinaliza a não-vida, hino do *carpe diem* tão próprio da estética horaciana da vida pastoral, como se fosse um epitáfio da vida: “De onde a vida vier / estarei a postos / para essa extrema aventura” (196).

Carlos Nejar, ao construir o poema “Somos poucos” (251-52), também visita o conceito de uma dualidade [vida e morte], mas ele o faz evidenciando outra separação – como se os humanos fossem uma coisa e a natureza outra: “Tudo sucede / a tudo / e nós, humanos, / não nos sucedemos” (251). É como se a vida do homem fosse distante e díspar de tudo, mas não foge o poeta ao vínculo: “e nos ligamos aos mortos”; em símile, nos dividimos como as pedras e os montes e os caminhos, permanecendo a memória como o que nos é possível:

Cada um
tem milênios
no peito
E só pode um bocado,
um rebento
de estar vivendo. (251)

Já Rubens Rodrigues Torres Filho em “Sobras póstumas” (299) separa uma fala sobre a sua vida de uma sobre sua morte. De um lado, o poeta evidencia certa pequenez da vida, pois que nela há uma velocidade ágil mas simples: “só tenho poucas palavras / e o trânsito das palavras / é o mesmo, de boca em oca”; na sua morte, parece haver uma grandiosidade, pois tudo está terminado: “Não há palavras em obra / nem sobras de caridade.” O poeta na sua morte está a ouvir “o cobre de afinadas / clarinetas e fanfarras.”

A noção da palavra como perpetuação ou fazimento torna o poema como monumento funéreo, no sentido de falar do morto ou da morte e ao mesmo tempo define-se como possibilidade

de existência além da morte. Fernando Py consegue problematizar essa situação, caracterizando a existência da palavra e o seu perecimento como espelho da morte do indivíduo: “Quatro sílabas viajam / no rumo de ninguém. / Quatro caladas mágoas / já sem uso em palavras” (269). Mais, não é só a palavra, mas também a idéia: “A idéia segue a sílaba / em seu perecimento / . . . A morte dessas sílabas / completa a do indivíduo”, como se o eu-lírico estivesse a trabalhar em uma estética da perenidade. Em outro poema seu, “O Pico na Veia” (273), Py prossegue trabalhando a palavra como corpo e como mortal: “a estrutura vazia de palavras / sem signos, sem alfabeto, sem resôo / . . . me escondi sem querer dos olhos fúrios, / desse palavreado estéril”; o poeta chega a provocar uma divisão “entre o ser que irrompe” e outro, do ontem, que se “reimplanta / nesse mim de hoje”, ou seja, há a morte continuada tornada viável pela compreensão do dizer.

A palavra também parece causar incômodo a Carlos Nejar, em “Genalogia da Palavra” (255). Há um olhar do poeta sobre a sua própria morte, que “começa a amadurecer” e depois ele irá “comê-la como uma pêra”. O que sobra é uma semente, a esperança de um recomeço, que acaba sendo “uma descendência de uma morte futura”. Essa circularidade, que lembra a velhice aceitável de Lupe Cotrim, tende a não se interromper, no sentido de sua imutabilidade, mas ao fazer uso da palavra, mesmo após a morte continuada do mundo o poeta garante um lugar seu: “já serei eterno”.

Outra tensão importante é a construção do depois do morrer. Lembro aqui que uma das características fundamentais da elegia é permitir que haja, mesmo em face do infortúnio da perda, uma esperança. A modernidade parece ter encontrado um formato especial – ao tratar da morte como um episódio individual mas não individualizado. Ou seja, a morte e a perda enquanto motivos do lamento se tornam mais universais no sentido de haver na voz lírica do poema moderno um foco no que ouve a sua fala. Não é de outra forma que se pode ler o texto de Carlos Nejar, “Cântico”, ao dirigir-se a um tu, descrito em suas ações: “Limarás sem mãos ou braços, / com o coração resolutivo” (250). Ao fim de uma dolorida existência de desgaste, “Conhecerás a esperança / após a morte de tudo”. Entretanto, Ivan Junqueira contrapõe-se a isso, negando uma após-a-vida, em “Morrer”, fazendo sentir que não há muito a dizer: “Pois morrer é apenas isto: / cerrar os olhos vazios / e esquecer o que foi visto” (313). O eu-lírico desmistifica a morte, organizando-a por sua completa falta de utilidade: “é talvez como despir / o que em vida não vestia / e agora é inútil vestir”; a vida mesma deixa de ser, a morte é, sem ser: “é findar-se como um círio / em cuja luz tudo expira / sem êxtase nem martírio” (314).

Os poetas da geração de 60 conseguiram manter algumas formas elegíacas, renovaram outras, inovaram. É-lhes próprio ou seriam o mesmo de antes, a transgressão se torna essencial. Nada, entretanto, evita a construção dos lamentos e a tentativa do consolo ou do conforto; mas infelizmente a vida perdeu na modernidade a tipóia da crença em uma salvação. Nós, vivos, e nós, mortos, acabamos perdidos em nós mesmos, divididos entre o ser e o estar, o primeiro impossível e o segundo transitório – assim, resta-nos buscar conviver com o que nos sobra, lembrando que há uma ótica do deixar desde Mateus 8:21-22, que os mortos enterrem seus mortos, ou nas palavras do eu-lírico de Ivan Junqueira, em “O Enterro dos Mortos” (315):

Não pude enterrar meus mortos.
Sequer aos lábios estóicos
lhes fiz chegar uma hóstia
que os curasse dos remorsos.
Quero esquecê-los. Não posso:
andam sempre à minha roda,
sussurram, gemem, imploram
e erguem-se às bordas da aurora

em busca de quem os chore
ou de algo que lhes transforme
o lodo com que se cobrem
em ravina luminosa.

Referências Bibliográficas

- [1] CAMACHO GUIZADO, Eduardo. *La elegia funeral em la poesia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- [2] CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1992.
- [3] EDMONDS, J. M. trad. *The Greek Bucolic Poets*. Loeb Classical Library Volume 28. Cambridge, MA. Harvard University Press, 1912.
- [4] HAAS, Robert Bernard. "The Mutable *Locus Amoenus* and Consolation Tennyson's In Memoriam." *Studies in English Literature 1500-1900* 38.4 (agosto 1998): 669-87.
- [5] LAPESA, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra, 1979.
- [6] LYRA, Pedro, org. *A Poesia da Geração de 60: introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- [7] SHAW, W. David. "Elegy and theory: is historical and critical knowledge possible?" *Modern Language Quarterly* 55.1 (March 1994): 1-16.
- [8] TODOROV, Tzvetan. "The Origin of Genres." *New Literary History* 8 (1976): 159-170.
- [9] WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Philadelphia: David McKay, [c1900]; Bartleby.com, 1999. Disponível em <http://www.bartleby.com/142/192.html>; acesso em 14 de junho de 2008.

Autor

¹ **Alamir Aquino CORRÊA, Prof. Dr.**
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas
alamir@uel.br