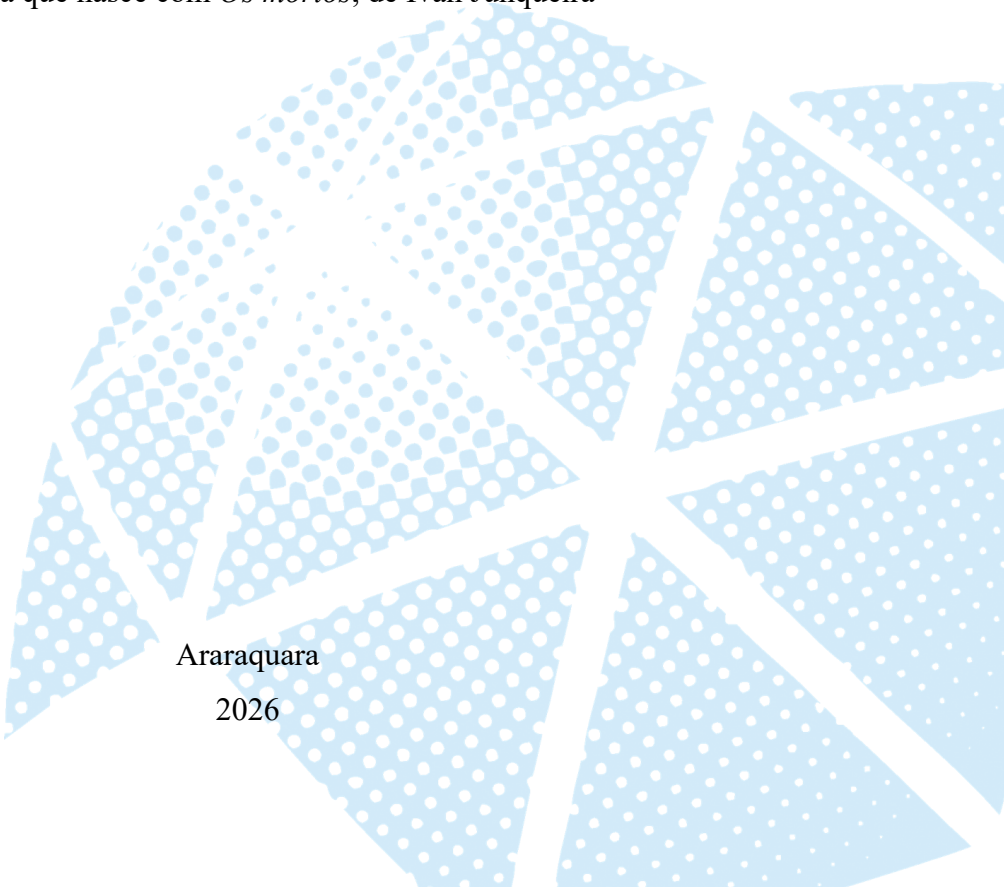
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

DIOGO HENRIQUE CALORI SILVA

UM LEQUE DE COISAS FLUIDAS E INQUIETAS:

a poética que nasce com *Os mortos*, de Ivan Junqueira



Araraquara
2026

DIOGO HENRIQUE CALORI SILVA

UM LEQUE DE COISAS FLUIDAS E INQUIETAS:

a poética que nasce com *Os mortos*, de Ivan Junqueira

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato

Araraquara

2026

S586l

Silva, Diogo Henrique Calori
Um leque de coisas fluidas e inquietas : a poética que nasce com Os mortos, de Ivan Junqueira / Diogo Henrique Calori Silva. -- Araraquara, 2026
125 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Fabiane Renata Borsato

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira. 3. Poesia moderno-contemporânea. 4. Ivan Junqueira. 5. Os mortos. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa contém um estudo dedicado à obra *Os mortos*, de Ivan Junqueira, algo inédito em nível de pós-graduação, e, portanto, apresenta a possibilidade de impactar a teoria e a crítica sobre a poesia junqueiriana, ainda pouco examinada em meios acadêmicos, e, especialmente, de seu primeiro livro, fornecendo informações e investigações acerca das heranças e do contexto da produção junqueiriana; da constituição da obra e de seus principais aspectos; da crítica anteriormente dirigida ao livro; bem como a análise e interpretação de alguns de seus poemas.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contains a study dedicated to the work *Os mortos*, by Ivan Junqueira, something unprecedented at the postgraduate level, and therefore presents the possibility of impacting the theory and criticism of Junqueira's poetry, which is still little examined in academic circles, and especially of his first book, providing information and investigations about the inheritances and context of Junqueira's production; the constitution of the work and its main aspects; the criticism previously directed at the book; as well as the analysis and interpretation of some of its poems.

DIOGO HENRIQUE CALORI SILVA

UM LEQUE DE COISAS FLUIDAS E INQUIETAS:

a poética que nasce com *Os mortos*, de Ivan Junqueira

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Literatura

Data da defesa: 14/05/2026

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

_____

Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri
UNIFESP - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Campus de Guarulhos

_____

Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche
UFRRJ - Instituto de Ciências Humanas e Sociais - Campus de Seropédica

Dedico este trabalho à minha família, sem a qual eu não.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor, pela criação e por todas as oportunidades que tive.

À minha irmã, pelo dia a dia amigo.

Aos meus avós maternos, pelo afeto e pelas lembranças.

À minha amada, Maria, pelo amor, pelo companheirismo e pelo apoio constantes.

Às amizades de Araraquara, pelas conversas, pelo acolhimento e por me mostrarem que a vida na universidade também poderia ser alegre.

À minha orientadora, professora Fabiane, pelas aulas sobre poesia, pelo rigor e, principalmente, pela humanidade.

Aos membros da banca examinadora, professora Francine e professor Marcos, por, gentilmente, aceitarem nosso convite e por, generosamente, contribuírem para esta pesquisa.

Ao leitor, pelo tempo e pela atenção. Espero que este trabalho lhe seja de alguma valia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Quando fui córrego, as pedras
me ensinaram que o critério
do que em tudo permanece
nunca está nelas, inertes,
mas nas águas que se mexem
com vário e distinto aspecto,
de modo que não repetem
o que antes foi (e era breve).

[...]

E assim fui sendo esse leque
de coisas fluidas e inquietas,
jamais levianas, bem certo,
mas antes, em seu trajeto,
vertentes as mais diversas
de uma só e única célula:
a da matriz que não é
senão seu próprio reverso.”

(Junqueira, 2007, p. 11-12).

RESUMO

Este trabalho tem como recorte *Os mortos*, obra com a qual Ivan Junqueira estreia como poeta, em 1964. Embora tenha conquistado certa sagração institucional, os trabalhos acadêmicos que versam a produção do autor são exíguos, e seu primeiro livro, especificamente, não recebeu ainda qualquer estudo exclusivo em nível de pós-graduação. Diante disso, esta pesquisa busca preencher, ao menos, parte dessa lacuna, investigando o projeto de poesia que começa a se delinear em sua obra inaugural, por meio da análise de três traços constituintes dessa poética nascente: o leque formal, o eu lírico inquieto e os elementos fluidos. A ideia do leque formal diz respeito à diversidade encontrada na constituição formal dos poemas; a do eu lírico inquieto refere-se à forma como será designado o sujeito lírico coeso e unitário do livro que externa desassossego e angústia; já a dos elementos fluidos remete, genericamente, ao elemento aquoso que aparece, com frequência, na obra através de figuras pertencentes ao campo semântico do líquido ou a ele conectadas. Os dois últimos traços funcionam, entrelaçadamente, como fios coesivos e condutores do livro em meio à sua heterogeneidade formal e como operadores dos temas que são mais caros à poesia junqueiriana, como a morte, a memória, a infância, a perda e a própria poesia. Essas são, em princípio, as hipóteses deste trabalho, que, para verificá-las, se dividirá em três partes. Na primeira, serão estudados as heranças e o contexto da poesia junqueiriana, começando pela poesia moderna, com Friedrich (1991); passando pelo Simbolismo e pelo Expressionismo, com Balakian (1985) e os ensaios organizados por Guinsburg (2002); e encerrando na Geração-60 da poesia brasileira, com Stegagno-Picchio (2004) e Lyra (1995). Na segunda parte, serão examinadas algumas informações sobre *Os mortos* trazidas pelo próprio poeta e algumas críticas que miravam a obra na época de sua publicação, como as de Lemos (2005), Py (2005a), Ayala (1964) e, de certa forma, Louzeiro em entrevista sua com Junqueira (1964b). Por fim, a terceira parte será dedicada à análise e interpretação de alguns poemas do livro em questão. Permeando a pesquisa, aparecerão ainda a dissertação de Thomé (1995) e a tese de Pasche (2014), que abordam a poesia junqueiriana, bem como vários outros textos críticos sobre Junqueira que se encontram coligidos em sua *Poesia reunida* (2005a). O objetivo desta pesquisa, ao fim, é averiguar se e como o leque formal, o eu lírico inquieto e os elementos fluidos de *Os mortos* impactam, de fato, a construção da poética nascente de Ivan Junqueira e fazem do livro uma obra em que se buscam a poesia e, ao mesmo tempo, os meios para expressá-la.

Palavras-chave: poesia moderno-contemporânea; poesia brasileira; Ivan Junqueira; *Os mortos*.

ABSTRACT

This work focuses on *Os mortos*, the work with which Ivan Junqueira debuted as a poet in 1964. Although it has achieved a certain institutional recognition, academic works dealing with the author's production are scarce, and his first book, specifically, has not yet been the subject of any exclusive study at the postgraduate level. Therefore, this research seeks to fill at least part of this gap by investigating the project of poetry that begins to take shape in his inaugural work, through the analysis of three constituent features of this nascent poetics: the formal range, the restless lyrical self, and the fluid elements. The idea of formal range refers to the diversity found in the formal constitution of the poems; the restless lyrical self refers to the way in which the cohesive and unitary lyrical subject of the book, who expresses restlessness and anguish, will be designated; while the notion of fluid elements refers, generically, to the watery element that frequently appears in the work through figures belonging to or connected to the semantic field of liquid. The last two features function, intertwined, as cohesive and guiding threads of the book amid its formal heterogeneity and as operators of the themes that are most dear to Junqueira's poetry, such as death, memory, childhood, loss, and poetry itself. These are, in principle, the hypotheses of this work, which, to verify them, will be divided into three parts. In the first part, the inheritances and context of Junqueira's poetry will be studied, beginning with modern poetry, with Friedrich (1991); moving on to Symbolism and Expressionism, with Balakian (1985) and the essays organized by Guinsburg (2002); and concluding with the 60s-Generation of Brazilian poetry, with Stegagno-Picchio (2004) and Lyra (1995). In the second part, some information about *Os mortos* provided by the poet himself will be examined, as well as some critiques that targeted the work at the time of its publication, such as those by Lemos (2005), Py (2005a), Ayala (1964), and, to a certain extent, Louzeiro in his interview with Junqueira (1964b). Finally, the third part will be devoted to the analysis and interpretation of some poems from the book in question. Throughout the research, Thomé's dissertation (1995) and Pasche's thesis (2014), which address Junqueira's poetry, will also appear, as well as several other critical texts on Junqueira collected in his *Poesia reunida* (2005a). Ultimately, the objective of this research is to ascertain whether and how the formal range, the restless lyrical self, and the fluid elements of *Os mortos* actually impact the construction of Ivan Junqueira's nascent poetics and make the book a work that seeks both poetry and the means to express it.

Keywords: modern-contemporary poetry; Brazilian poetry; Ivan Junqueira; *Os mortos*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

2 HERANÇAS E CONTEXTO DA POESIA JUNQUEIRIANA 24

2.1 POESIA MODERNA 24

2.2 SIMBOLISMO E EXPRESSIONISMO 41

2.3 GERAÇÃO-60 53

3 O POETA, *OS MORTOS* E A CRÍTICA 58

3.1 A QUESTÃO DA UNIDADE E DA "DESPREOCUPAÇÃO" FORMAL 61

3.2 A QUESTÃO DO HERMETISMO E DA INCOMUNICAÇÃO 63

4 NOSSA LEITURA DE POEMAS DA OBRA 78

5 CONCLUSÃO 110

REFERÊNCIAS 113

ANEXO A – POEMA "OS MORTOS", DE IVAN JUNQUEIRA 120

1 INTRODUÇÃO

Ivan Nóbrega Junqueira nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 3 de novembro de 1934, onde também faleceria no dia 3 de julho de 2014, exatos quatro meses antes de completar 80 anos, devido a uma insuficiência respiratória. Estudou Medicina e Filosofia na então Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sem, entretanto, chegar a concluir os cursos. Lá deu aulas de História da Filosofia e de Filosofia da Natureza. Ingressou no jornalismo em 1963, trabalhando nos principais jornais do Rio de Janeiro, como a *Tribuna da Imprensa*, o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil* e *O Globo*. Estreou, oficialmente, na poesia em 1964, com a publicação de *Os mortos*. Depois, viriam as obras *Três meditações na corda lírica*, em 1977; *Opus descontínuo* e *A rainha arcaica*, em 1980; *Cinco movimentos*, em 1982; *O grifo*, em 1987; *A sagração dos ossos*, em 1994; *O outro lado*, em 2007; *Essa música*, em 2014, poucos meses após a morte do autor; e, por fim, *Poemas e desenhos inéditos*, obra póstuma, em 2022, que trouxe a lume uma espécie de juvenília de Junqueira, com textos de redação anterior ou concomitante aos de seu primeiro livro (os quais guardava sem a intenção de publicar), bem como alguns rascunhos de *Os mortos* e os três últimos poemas que compôs, já em seu derradeiro ano de vida. Além de poeta, Ivan Junqueira foi também crítico literário, ensaísta e tradutor, por exemplo, da poesia (em verso) completa de Charles Baudelaire (1821-1867), T. S. Eliot (1888-1965) e Dylan Thomas (1914-1953). Sucedendo a João Cabral de Melo Neto (1920-1999), ocupou ainda a cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras (ABL), instituição que presidiu entre os anos de 2004 e 2005.[1]

Após conhecermos o nome de Junqueira nas aulas de Poesia Brasileira da graduação e bisbilhotarmos alguns de seus poemas na *internet*, despertou-se, em nós, certo interesse pessoal, e logo adquirimos seu livro de *Poemas reunidos* (1999), que nos propiciou contato mais apropriado com a poesia do autor. A leitura iniciada por sua obra de estreia, dentro de pouco tempo, cativou-nos pela força de sua expressividade poética e instigou o desejo de conhecer mais a fundo o seu trabalho em matéria de poesia. Um aspecto do livro que chamou, mais particularmente, a nossa atenção foi a recorrência de figuras pertencentes ao campo semântico do líquido, como o mar, o rio e a chuva – signos ligados à semântica da água e do fluvial –; a lágrima e o suor – enquadrados na semântica dos fluidos corporais –; bem como a

[1] Essas e outras informações biobibliográficas sobre o autor se encontram na página a ele dedicada no *site* da ABL (https://www.academia.org.br/academicos/ivan-junqueira). Também sugerimos, como panorama geral da vida e obra do escritor, a seção "Três aspectos da arte de Ivan Junqueira: tradução, crítica e poesia", da dissertação de Ribeiro (2018) sobre Junqueira, da qual falaremos logo adiante.

menção frequente à água e a figuras a ela conectadas, como o lodo e o limo, a névoa, a fauna e a flora marinhas e a praia. Essa constatação seria ratificada, em nossas leituras posteriores, pela professora Christina Ramalho (2005), na sua obra *Fênix e harpia*: faces míticas da poesia e da poética de Ivan Junqueira. Sob a perspectiva da semiótica literária e interessada na busca de uma "expressividade semântica, recolhida nas redundâncias sêmicas que a obra [de Ivan Junqueira] apresenta" (Ramalho, 2005, p. 23), a professora lista a água, em suas diversas formas (mar e rio, principalmente), dentre os "sememas mais contundentes na obra" (Ramalho, 2005, p. 23). E, se a água é elemento recorrente na poesia junqueiriana, é no seu livro de 1964 que reconhecemos a maior concentração do líquido, como também o faz Ramalho (2005, p. 77) ao notar o elemento água sugerido em, praticamente, todos os poemas da obra e afirmar que, nela, é possível perceber claramente a força metafórica dos sememas relacionados ao elemento.

Diante dessa impressão, decidimos realizar um levantamento bibliográfico de textos sobre o autor e sua obra, buscando, especialmente, trabalhos que tratassem de seu livro de estreia e da presença do elemento água em seus poemas. A sondagem se deu, principalmente, por meio do *Portal de Periódicos da CAPES* e do *Catálogo de Teses e Dissertações* da mesma fundação, somada a uma "varredura" geral pelo *Google* e sua versão acadêmica.

O que encontramos foram apenas três trabalhos longos produzidos por alunos de pós-graduação sobre o poeta, sendo eles: a dissertação *Uma poesia com vísceras*: o palimpsesto poético de Ivan Junqueira, de Ricardo Luiz de Souza Thomé (1995); a tese *A improvável encruzilhada*: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira, de Marcos Estevão Gomes Pasche (2014); e a dissertação *Uma leitura estilística das "Três meditações na corda lírica"*: Ivan Junqueira e a poética do enigma, de Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro (2018). Todavia, após suas leituras, pudemos perceber que nenhum dos três propunha-se a analisar especificamente *Os mortos*: o primeiro tinha por objetivo estudar a obra poética do autor até então publicada como um todo, em seus aspectos temático e formal; o segundo, por abarcar em seu escopo a produção de três poetas, acaba por dedicar, mais exclusivamente, a Ivan Junqueira apenas uma seção, a qual também perpassa toda a produção do poeta e da qual se originaria depois o artigo "Neoclassicismo e modernidade na poesia de Ivan Junqueira" (2021); já o terceiro detém-se, mais longamente, no poema de Junqueira que lhe dá título, "Três meditações na corda lírica", publicado no livro homônimo do escritor. Quanto aos artigos acadêmicos que versam a obra do autor – também pouco numerosos –, somente dois se debruçam sobre *Os mortos*, quais sejam: "Elegia e musicalidade em *Os mortos*, de Ivan Junqueira", de Alamir Aquino Corrêa (2015); e "Leitura de quatro sonetos de Ivan Junqueira", de Carlos Augusto Viana e José Rogério Santana (2017).

Ainda que algum estudo tenha, possivelmente, escapado ao nosso mapeamento, constatamos que são poucas as pesquisas desenvolvidas em meios acadêmicos a tratar sobre o poeta e são ainda mais escassas as que se detêm em sua primeira obra – reiteramos: nenhuma longa. Ainda, não encontramos nenhum trabalho que estudasse a notada (e notável) presença líquida em sua poesia. Com isso, pudemos notar, como confirma Corrêa (2015, p. 64), que Ivan Junqueira é ainda um poeta pouco estudado, principalmente dentro da Academia e em publicações produzidas em seus âmbitos. "Sua fortuna crítica é composta principalmente de notícias em jornais [...]. Seus leitores são parte do que tem sido a melhor crítica literária dos cadernos 'dois' dos jornais brasileiros desde a década de 60 [...]" (Corrêa, 2008, p. 6). E, embora tal fortuna crítica[2] seja interessante e forneça, certamente, percepções úteis ao estudo do poeta, são também, em sua vasta maioria, textos de bem curta extensão, devido ao suporte em que foram veiculados, e que, portanto, não têm condições de se aprofundar na obra do autor e mesmo nas ideias que propõem.

A exiguidade de trabalhos acadêmicos sobre o poeta, no entanto, contrasta com o seu reconhecimento institucional. Corrêa (2008, p. 6) é um dos pesquisadores a reconhecê-lo, alçando a poesia de Junqueira ao estatuto de peça canônica, com a recordação de sua carreira marcada por prêmios expressivos, como o Jabuti (com o qual foi galardoado duas vezes na categoria de Poesia, por *A sagração dos ossos*, em 1995, e *O outro lado*, em 2008, e ainda uma vez na categoria de Tradução, em 2005, por sua versão da poesia completa de T. S. Eliot), e de sua eleição para a ABL. Por esses e outros motivos, o professor situa Ivan Junqueira entre os poetas brasileiros de importância do nosso século XX (Corrêa, 2015, p. 64).

Somando a carência de estudos acadêmicos mais alongados acerca da poesia junqueiriana, a lacuna de trabalhos que se debrucem sobre o elemento água em *Os mortos*, o interesse pessoal e a curiosidade despertados pela leitura da obra, decidimos trazer esse recorte para o projeto de pesquisa que daria origem a esta dissertação. Nosso intuito com isso era, e é, entender por qual razão esse elemento e as figuras que com ele se ligam parecem ser tão importantes para a constituição dos poemas do livro a ponto de aparecerem, de forma mais ou menos destacada, mas sempre significativa, em quase todos os seus textos. Nossas (re)leituras da obra nos levaram a algumas hipóteses que exporemos a seguir.

---

[2] Boa parte da fortuna crítica a respeito do poeta encontra-se arrolada na página do *site* da ABL mencionada anteriormente, na seção "Bibliografia" (https://www.academia.org.br/academicos/ivan-junqueira/bibliografia), e o que talvez seja a parcela mais significativa dessa produção encontra-se, também, publicada nas coletâneas de seus *Poemas reunidos* (1999) e, principalmente, de sua *Poesia reunida* (2005a).

Os mortos apresentam, sobretudo quando comparados aos trabalhos seguintes do autor, uma grande diversidade na constituição formal de seus poemas, em aspectos como extensão, métrica, rima, ritmo, e mesmo nos gêneros literários com os quais seus textos dialogam. Seu menor poema, "Hoje", contém apenas seis versos, enquanto o maior, "Os mortos", chega a 96; nele, há poemas de métrica fixa, de versos livres e poemas em prosa; versos curtos, de apenas uma sílaba métrica, e longos, que superam os alexandrinos; rimas perfeitas, toantes e, ainda, versos brancos. Dentre as formas e os gêneros utilizados, ou com os quais se mantém diálogo, há exemplos de elegia, balada, madrigal, soneto, *berceuse* e cançoneta. Alguns destes, como se pode notar, apresentam ligação com a música, como é também o caso da ária. Há na obra, inclusive, experiências com gêneros que não são próprios da poesia, como a crônica, pertencente ao gênero narrativo, e o solilóquio, advindo do drama; bem como com formas de poetar mais recentes, como as de tendência (neo)concreta, que prima pela disposição gráfica dos versos no espaço branco da página – caso de poemas como "Cantiga bôba que dói" (exclusivo da primeira edição de *Os mortos*), "Cançoneta urbana" (o mais representativo, no livro, dessa tendência) e "Vórtice" –, fato já notado por Thomé (1995, p. 71-72), em sua dissertação, e por Pasche (2014, p. 71), em sua tese.

Entretanto, essa heterogeneidade, principalmente formal, contrasta – ao menos, é o que propomos e pretendemos demonstrar – com a coesão da voz lírica dos poemas, que nos dá a sensação de ser a mesma do começo ao fim da obra, envolvida em um espaço muitas vezes enigmático, hermético, onírico e "submerso", no qual as figuras ligadas ao elemento água são constantemente retomadas. O que nos parece é que há um contínuo movimento nos poemas de Junqueira que oscila entre a observação e descrição da/do cena/imagem/objeto exterior e a apresentação da interioridade da voz lírica, transitando entre os campos semânticos do corpo da natureza e do eu. Nós enxergamos, nesses textos, a utilização de elementos expressionistas, quando o sujeito lírico apresenta sensações, impressões, matizes e outros traços mutáveis dos objetos coloridos pela sua subjetividade. A título de exemplo, vejamos o seguinte poema em prosa da obra em pauta:

> **PÁTIO**
>
> Submersas no lodo da noite, as árvores parecem conduzir, em seus braços imóveis e calados, a seiva de toda a essência divina.
>
> No pátio banhado de sombras ouve-se apenas o exausto caminhar dos santos martirizados.
>
> E chove.

> Sobre o lajedo mansamente chove uma tênue garoa de sorrisos inconcretos, enquanto além, muito além, dedos invisíveis constroem, nas criptas vazias do silêncio, a catedral onde repousará meu coração transfigurado.
>
> (Junqueira, 2005a, p. 28).

Sem o intuito de nos determos, agora, numa análise aprofundada, tarefa que reservamos para seção posterior deste trabalho, reparemos apenas como o poema faz uso de adjetivos e do verbo "parecer" para pintar, sensorialmente, uma paisagem. Ao apresentar as árvores, o poema não só personifica seus galhos em braços, mas revela correspondências entre o objeto e a interioridade do sujeito lírico. A seiva – elemento líquido – da árvore, em seu percurso interno, parece equivaler ao fluxo de imagens poéticas capazes de transfigurar o que ocupa o "coração" do sujeito lírico que, ao interpretar os objetos, evoca as impressões sobre ele e sobre o potencial poético da própria língua, sempre motivado pela faculdade da imaginação do escritor.

Aliado a isso, identificamos um forte caráter metapoético na obra, que se mostra, às vezes, mais explícito, como no título de "Poema"; outras, mais implícito, como no caso do soneto "O polvo", lido por nós, e por Viana e Santana (2017, p. 197), como uma bela representação cifrada da escrita poética.

Aliás, julgamos oportuno aproveitar este momento para explicar o título de nossa dissertação, por condensar, em si, nossas ideias e hipóteses e para resolvermos algumas questões de nomenclatura. Colhemos o sintagma "leque de coisas fluidas e inquietas" do poema "Prólogo"[3], o primeiro da penúltima obra poética de Junqueira, *O outro lado*. A imagem do leque exprime a ideia de um conjunto formado por uma gama ou variedade de coisas (Aulete [...], 2014) que estão ligadas entre si (Michaelis [...], 2015). Assim, a pluralidade e heterogeneidade formal dos poemas de *Os mortos* encontram, a nosso ver, nesse objeto, uma boa representação metafórica, e os fios que amarrariam essa diversidade, transformando-a em obra orgânica, são precisamente as "coisas fluidas e inquietas". As "coisas fluidas" remetem ao elemento aquoso ou líquido, tão presente no livro de estreia de Junqueira, enquanto as "coisas inquietas" fazem recordar os objetos, imagens, cenas (etc.) matizados, como que por hipálage, pela "inquietação" da subjetividade do eu lírico junqueiriano que, ao modo expressionista, extrapola sobre eles, num movimento pendular que se alterna entre a descrição de algo que é externo e a apresentação do que é interno ao sujeito lírico que o descreve. Aliás, "inquietação" parece-nos, de fato, a palavra mais apropriada para caracterizar o estado do eu lírico, para nós,

[3] Os versos que contêm a expressão podem ser lidos nas duas estrofes que integram nossa epígrafe.

coeso e unitário de *Os mortos*: um estado de "nervosismo, que tira a paz e o sossego; [...] [de] preocupação, tormento" (Michaelis [...], 2015); "de quem quer saber e conhecer mais, que não se contenta com seus conhecimentos; [de] insatisfação" (Michaelis [...], 2015), isto é, "que revela inquietação moral ou intelectual" (Aulete [...], 2014).

Portanto, utilizaremos, terminologicamente, as expressões "leque formal", "eu lírico inquieto" e "elementos fluidos"[4] para nos referirmos, respectivamente, à gama de formas heterogêneas que compõem o todo da obra em estudo; ao seu sujeito lírico desassossegado, atormentado, angustiado, que "inquieta" tudo aquilo que retrata; e àquilo que, até agora, chamamos, intercambiavelmente, de elemento água/aquoso (que é, com efeito, o líquido paradigmático e mais comum em *Os mortos*) ou, mais genericamente, de elemento líquido, a fim de não só mantermos o uso do adjetivo carregado de poesia escolhido por Junqueira, cuja raiz é frequentemente utilizada em suas obras, como também destacarmos uma característica dos líquidos que será importante para o nosso trabalho: a fluidez. Esses dois fios coesivos e condutores da obra, o eu lírico inquieto e os elementos fluidos, entrelaçam-se, uma vez que estes recebem daquele as suas marcas de subjetividade, servindo, por vezes, de metáfora para os temas que são mais caros à poesia junqueiriana, como a morte, a memória, a infância, a perda que está envolvida nesses motes, e a própria poesia.

Para avançarmos sobre o subtítulo de nosso trabalho, retomaremos nossa perspectiva de um marcante teor metapoético em *Os mortos* a partir de um dado. Embora não estivesse presente em sua primeira edição, uma epígrafe seria posteriormente acrescentada ao livro por Junqueira, advinda da obra *Exil*, do poeta francês Saint-John Perse (1949, p. 36): "*Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance, et ta race...*". A citação nos oferece uma intrigante questão linguística e até tradutória: o uso do verbo "*décliner*". Se consultarmos um dicionário de língua francesa, como o *Dictionnaire de l'Académie française* (2024), veremos que há dois sentidos mais usuais (ou diretos) para o termo: o primeiro seria rejeitar, recusar; e o segundo, próprio da Gramática e da Linguística, flexionar uma palavra. Contudo, há ainda um terceiro sentido possível, mais específico: algo como enumerar (no sentido de enunciar), por exemplo, nome, títulos e qualidades, para se apresentar ou se fazer conhecer (Dictionnaire [...], 2024) – algo que nos faz recordar a frase de Perse. Essas são, inclusive, algumas das possibilidades que o *Dicionário infopédia de francês-português* ([2025b]), dentre outros, menciona como tradução para "*décliner*": "recusar", "declinar" (gramaticalmente),

[4] Para as Ciências Naturais, o termo "fluido" pode se referir a substâncias tanto líquidas como gasosas (Aulete [...], 2014). Contudo, neste trabalho, utilizá-lo-emos, por questão de clareza e com a concessão da "licença poética", para fazer menção apenas ao líquido.

“enunciar, enumerar” (num sentido figurado). E, quando olhamos para o correspondente mais direto do vocábulo em português, “declinar”, deparamo-nos com o mesmo cenário: este mantém os mesmos sentidos – recusar/rejeitar, flexionar e enunciar/enumerar (Dicionário [...], [2025a]). O dicionário *Aulete digital* (2014), brasileiro, traz ainda, na linha dessa terceira acepção, os sinônimos “proferir”, “dizer”, “indicar”, “revelar”, “declarar”. Isso nos coloca diante de um impasse: qual significado deveríamos atribuir ao verbo “*décliner*” na sentença de Perse?

Para tentar responder à questão, temos de falar um pouco do escritor francês e de sua obra. O poema “Exil”, que dá nome ao livro, foi escrito em 1941, período em que Saint-John Perse, pseudônimo de Alexis Leger, viveu nos Estados Unidos, exilado da França sob ocupação germânica (Calinescu, 1998, p. 62). Embora Wilson Martins (1961, p. 23) afirme que a obra *Exil* “foi o diário melancólico do exílio, da expatriação efetiva e punitiva” e a considere “poesia autobiográfica” (Martins, 1961, p. 24), precisamos ser cuidadosos com nossas avaliações a respeito. Matei Calinescu (1998, p. 62) recorda que Perse compartilhava da crença modernista de que a busca por impessoalidade é um dever do poeta, bem como negava qualquer conexão entre “Exil” e as circunstâncias sob as quais o poema foi escrito, rejeitando as leituras históricas, biográficas e políticas de seu texto, correntes na França pós-guerra, em favor de uma interpretação mais alegórica: do exílio (eterno) como um (trágico) componente da condição humana. Todavia, como o próprio Calinescu (1998, p. 62) defende (e nós subscrevemos), enquanto a interpretação proposta por Perse pode se mostrar tão “enfadonha” quanto aquela que buscava contrariar, a tensão entre ambas as leituras possíveis – a biográfica e a alegórica – apenas acresce mais um ponto de interesse às reflexões sobre o poema. Portanto, seguindo a lição do crítico romeno, não desprezaremos o contexto de elaboração do texto nem nos restringiremos a ele na sua compreensão.

O poema “Exil” é longo, bastante hermético, possui muita enumeração e paralelismos. Nele, como em *Os mortos*, destacam-se a metalinguagem, isto é, uma linguagem que se autorreferencia, e o campo semântico do líquido, com a recorrente presença de termos ligados à água, como a ilha (vale mencionar que o poeta nasceu em Guadalupe), o mar e a chuva. A linguagem parece fazer do poema um universo de identificação com a natureza, pelo estabelecimento de identidade entre as coisas do universo. Devido à extensão do texto e por não ser nosso intuito nos debruçarmos sobre a poesia de Perse, enfocaremos, agora, apenas a última sentença do poema, que foi a utilizada por Junqueira, e o problema semântico do verbo “*décliner*”.

Pode auxiliar, em nossa reflexão, a tradução de *Exil* para a língua inglesa realizada pelo irlandês Denis Devlin (1908-1959). Poeta modernista, este foi também admirador da

poesia de Perse desde que a conheceu, na década de 1930, e amigo do francês a partir do encontro de ambos nos Estados Unidos, na década seguinte (Little, 1978, p. 193). Para Roger Little (1978, p. 195, tradução nossa), inclusive, "Denis Devlin é, juntamente com Robert Fitzgerald, o mais talentoso [ou: exímio; perfeito; bem-sucedido] e sensível dos tradutores de Perse para o inglês"[5]. O pesquisador conta que o equilíbrio alcançado por Devlin, entre modéstia e criatividade, na sua tradução, agradaria o próprio Perse, cujo domínio do idioma inglês, já considerável por sua carreira de diplomata, aumentaria com os anos de exílio (Little, 1978, p. 195). Cita ainda que, nos espólios de ambos os poetas, encontram-se cartas trocadas entre o francês e o irlandês, bem como separatas e manuscritos da tradução anotados e corrigidos, tanto pelo autor dos poemas quanto por seu tradutor (Little, 1978, p. 195). Desses materiais, Little (1978, p. 195, tradução nossa) afirma: "São, a meu ver, exemplos típicos do esforço cooperativo que produziu uma versão tanto precisa quanto sensível"[6]. O próprio Perse (1972, p. 1294 *apud* Little, 1978, p. 195-196, tradução nossa) falaria, afetivamente, a respeito do esforço conjunto de tradução: "O poeta irlandês Denis Devlin foi o primeiro tradutor para o inglês de *Exil*. Ele foi amigavelmente auxiliado em sua tarefa pelo autor"[7]. Por sua vez, Devlin (1950, p. 87-88 *apud* Little, 1978, p. 196, tradução nossa) também não deixaria de registrar o amplo envolvimento do francês em seu trabalho tradutório:

> Perse, ao discutir sua poesia e elucidar sentidos à luz dos problemas surgidos durante as traduções, era completamente imparcial. [...] Os sentidos eram explorados e explicados quase exclusivamente por meio da gramática ou da linguística; a essência da poesia era a linguagem, e Perse tinha pouca paciência com interpretações feitas com base em referências estritamente alheias à poesia, como a antropologia ou a arqueologia. [...] Suas exigências quanto à pureza dos vocábulos, bem como a importância que atribuía ao ritmo, compunham o encanto de nossos encontros; se, ao mesmo tempo, Perse, o poeta, percebendo quão impossível é transferir a obra em sua integridade – e é impossível –, muitas vezes levava seu tradutor à beira de um desespero cômico, o tradutor tinha que insistir, por vezes, que uma palavra inglesa com a mesma raiz latina que a francesa não chegaria a obter o mesmo sentido, e que polissílabos similares não manteriam o mesmo ritmo.[8]

---

[5] "Denis Devlin is, with Robert Fitzgerald, the most accomplished and sensitive of Perse's translators into English" (Little, 1978, p. 195).

[6] "They are, I submit, entirely typical of the cooperative effort that produced a version both accurate and sensitive" (Little, 1978, p. 195).

[7] "Le poète irlandais Denis Devlin fut le premier traducteur en anglais d'*Exil*. Il fut amicalement aidé dans sa tâche par l'auteur" (Perse, 1972, p. 1294 *apud* Little, 1978, p. 195-196).

[8] "Perse, discussing his poetry, elucidating meanings in the light of problems raised during translations, was completely detached. [...] Meanings were explored and explicated almost solely through grammar or linguistics; the stuff of poetry was language, and Perse had little patience with interpretations conducted under references strictly speaking extraneous to poetry, such as anthropology or archaeology. [...] His exigencies about the purity of vocables, as well as the importance he attached to rhythm, made up the charm of our meetings; if at the same time Perse the poet, seeing how impossible it is to transfer the work in its integrity – and it is impossible – often reduced his translator to the verge of comic despair, the translator would have to insist at times that an English word having the same Latin root as the French could not be brought to mean the same, and that similar polysyllables would not keep the same time" (Devlin, 1950, p. 87-88 *apud* Little, 1978, p. 196).

Diante do exposto, parece-nos razoável admitir que as soluções encontradas por Devlin para sua versão de *Exil* receberam a anuência de Perse e, portanto, podem ser utilizadas, por nós, como parâmetro linguístico-interpretativo subsidiário para compreensão da epígrafe de *Os mortos*. O irlandês traduziria a sentença em questão da seguinte maneira: "And the time is come, O Poet, to declare your name, your birth and your race..." (Perse, 1949, p. 37). A opção de Devlin por traduzir o verbo francês "*décliner*" pelo inglês "*declare*", em vez de "*decline*", o correspondente, talvez, mais direto ou literal, oferece-nos uma valiosa pista, pois parece se enquadrar na situação referida pelo irlandês na citação anterior: a palavra inglesa com a mesma raiz latina que a francesa não é capaz de manter o sentido pretendido. De fato, em nossas consultas a diferentes dicionários de língua inglesa, como o inglês *Cambridge English Dictionary* ([2025]), o estadunidense *Merriam-Webster Dictionary* ([2025]) ou o brasileiro e bilíngue *Michaelis moderno dicionário inglês & português* (2016), não encontramos, nos verbetes do verbo "*decline*" – que, inclusive, foi incorporado à língua, via anglo-francês, pela palavra "*decliner*", proveniente, por seu turno, do latim "*declinare*" (Merriam-Webster [...], [2025]) –, qualquer menção ao sentido de "declarar", "enumerar", "dizer", "proferir", "indicar"; apenas aos de "recusar", "flexionar" (uma palavra) ou, ainda, "diminuir", "decair", "definhar" (Michaelis [...], 2016). Logo, tendo em conta que a escolha de Devlin para a tradução de "*décliner*" – que mirava, precisamente, seu sentido de declaração – recebeu o aval de Perse – e isso nos indicam as citações recentes –, pensamos ser coerente reconhecer, no verbo, esse sentido, encontrado, como já dito, também no português "declinar".

Todavia, é preciso dizer que, com isso, a ambiguidade presente em "declinar" – usaremos, a partir de agora, para simplificação, a palavra em português, visto que mantém os sentidos da francesa – não está de todo perdida, pela seguinte razão, sugerida por Calinescu (1998, p. 74): a sentença que encerra "Exil", que anuncia, ao poeta, o momento de declarar seu nome, sua nascença e sua raça, não é seguida por declaração alguma; o que poderia ser lido, para o crítico, como uma rejeição, via silêncio, a essa injunção; guardando, assim, implícito, o sentido de recusa no ato de "declinar". Essa demanda por uma declaração poderia estar associada, ainda segundo o professor romeno – e nisso vemos a relevância de sua defesa do contexto de elaboração do poema como fator significativo para sua interpretação –, à requisição, feita ao poeta exilado, para que especificasse sua identidade nos termos da "*Alien Registration Act*" (algo como uma Lei de Registro de Estrangeiros), citada pelo autor na epígrafe do "Poème à l'Étrangère" (Calinescu, 1998, p. 74), texto que segue o poema "Exil".

Mas como toda essa discussão está ligada a *Os mortos*? O que a epígrafe, buscada em Perse, sugere sobre o livro inaugural de Junqueira e sua poesia? A nosso ver, o uso da citação de "Exil" carrega, em si, a ambiguidade de sentido dessa "declinação" que é, simultaneamente, "declaração", mas também "recusa". Ditando o tom do livro, a sentença do francês nos oferece uma chave de leitura metapoética para a obra junqueiriana e nos convida a enxergar, em seu livro de 1964, a declaração de "nascimento" de Ivan Junqueira para a poesia, o meio pelo qual o escritor inscreveria seu nome na história de nossa literatura brasileira e, ainda, o atestado de sua "raça", isto é, da família de autores a que se filiaria. Contudo, haveria, nessa declaração, uma recusa. Na verdade, duas recusas. A primeira: quando Junqueira declara seu "nome", seu "nascimento" e sua "raça", não o faz literalmente, isto é, não o faz como "eu biográfico", mas, sim, como o "eu poeta" que, de fato, nascia ali, com a publicação de *Os mortos*. Enquanto o "eu biográfico" de Junqueira, nascido no Rio de Janeiro, onde também morreria, era já um adulto que contava quase 30 anos à época; seu "eu poeta", apenas "recém-nascido", não se prenderia à sua terra natal, mas seria transportado, por sua ascendência literária – sua "raça" – aos mais distantes locais e tempos – a Portugal do século XVI de Luís de Camões (*c*. 1524-1580); a França do século XIX de Charles Baudelaire; a Inglaterra da primeira metade do século XX de T. S. Eliot, para citar apenas alguns exemplos –, o que não quer dizer que prescinda, também, das influências[9] advindas de seu solo nacional, como a drummondiana, que logo estará em pauta. No poema "O rio", de *O outro lado*, que carrega importante carga metalinguística, vemos a ideia desse "deslocamento" poético mais ou menos representada e a seguinte estrofe a resumi-la:

> Ó rios de minha vida:
> os que cruzei sem ter visto
> e os que fluem, com mais tinta,
> no pélago das retinas

[9] É preciso dizer, de antemão, que, nas várias vezes em que falamos, neste trabalho, de "influência", não o fazemos com a conotação, corrente no senso comum, "de uma história linear e unidirecional da literatura, onde os autores mais antigos influenciam os mais modernos e onde grande parte da individualidade poética não é, no entanto, outra coisa senão a capacidade de se livrar da influência dos outros", como descreve Arthur Nestrovski (1992, p. 214) em um verbete-ensaio sobre o termo, presente na obra *Palavras da crítica*, organizada por José Luis Jobim. Como o próprio crítico demonstra, o conceito é bem mais complexo, tenso e problemático, tendo acumulado, na história da crítica literária, acepções diversas a partir de diferentes autores, dentre os quais destaca o já mencionado Eliot, Jorge Luis Borges (1899-1986) e Harold Bloom (1930-2019). Sem qualquer intenção (ingênua) de fechar, aqui, alguma definição unívoca para o termo, podemos dizer que a ideia que fazemos da "influência" e de seus desdobramentos (e o artigo citado contribuiu para tal visão) não é a de uma autoridade e atuação, do autor passado sobre o autor presente, de caráter hegemônico, soberano e constrangedor. É, muito mais, a de uma espécie de "via de mão dupla", por meio da qual o autor presente não só escreve, mais ou menos crítica, seletiva e inventivamente, a partir de um legado pretérito, modificando-o e "moldando"-o, muitas vezes, a si próprio, conforme seus propósitos éticos, estéticos e estilísticos; como, também, "reescreve", de certa maneira, esse mesmo passado, à medida que suas obras possibilitam e, mesmo, incitam novas leituras daquelas que as precederam, ressignificando-as.

de quem agora os recria!

(Junqueira, 2007, p. 48).

O autor cita, ao longo do texto, dentre outros rios, o Tejo de Camões, o Sena de Baudelaire, o Mississipi e o Tâmisa de Eliot, o Arno da Itália de Dante Alighieri (1265-1321), o Neva da Rússia de Alexandre Pushkin (1799-1837), até o Salzach da Áustria de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) – e como não poderíamos deixar de notar, mesmo depois de mais de quatro décadas da publicação de *Os mortos*, o rio, um elemento fluido, apareceria como "protagonista" na poesia junqueiriana, "fluindo"[10] nas retinas desse "eu poeta" que o recria literariamente. E a segunda recusa, ligada, de certa forma, à primeira: tal qual Perse, que, como dissemos, compartilhava da crença de que a impessoalidade é um dever do poeta, e Eliot, que sugeria que o poeta deveria renunciar à sua "personalidade" (Calinescu, 1998, p. 62), Junqueira também separaria, em larga medida, seu "eu biográfico" de seu "eu poético" (no caso de *Os mortos*, de seu eu lírico inquieto). Podemos ver essa distinção em outra estrofe do "Prólogo" junqueiriano:

Quando enfim galguei o vértice
de alguém que eu mesmo não era,
compreendi que esse processo
de sermos outros (e até
termos em nós outro sexo)
nada em si tinha de inédito:
já se lia no evangelho
de um deus ambíguo e pretérito.

(Junqueira, 2007, p. 12).

Essas ideias serão desenvolvidas e ficarão mais claras quando falarmos, mais adiante, da poesia moderna e da "despersonalização" proposta e realizada por alguns de seus mais importantes nomes. Por ora, encerraremos aqui a reflexão acerca da epígrafe do livro, reiterando a declaração que, metaforicamente, este representa e oferta da nascença e da "genealogia" de Ivan Junqueira como poeta.

Quanto à sua ligação com a tradição literária e sua forte conexão com a linhagem de que descende, é oportuno mencionarmos a epígrafe do poema "Os mortos", primeiro da obra homônima. A epígrafe é composta por dois versos do poema "A mesa", de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), publicado em *Claro enigma*, de 1951: "Estais acima de nós,/ acima deste jantar" (Andrade, 2006, p. 300). Nele, o eu lírico drummondiano convoca, à mesa de jantar, via memória, sua família e o falecido pai. Já no longo poema junqueiriano, o sujeito

[10] Destaque para o verbo empregado por Ivan Junqueira no poema citado.

lírico, também rodeado por mortos que se sentam à sua mesa, não é capaz de decifrar quem estes são. Ricardo Vieira Lima (2011, p. 132) conta que Junqueira teria revelado, em entrevistas, "que 'os mortos' em questão foram, sobretudo, pessoas com as quais Ivan ligou-se literária e espiritualmente, no início de sua trajetória". Valendo-nos da chave metapoética que mencionamos e da recordação de Lima, podemos entender os "mortos" junqueirianos como os poetas do passado que se fazem presentes, na poesia do carioca, por meio de seus legados:

> Assim, estes mortos (vivos)
> não estão aqui nem ali:
> pertencem todos à minha
> carne, agora feita espírito.
>
> [...]
>
> Sim, ei-los meus inquilinos,
> os mortos, tão coisa viva
> que a morte já não os cinge:
> deixa-os fluir, linfa, comigo.
>
> (Junqueira, 2005a, p. 18-19).

Assim, enquanto no poema de Drummond a hereditariedade é familiar e consanguínea, em "Os mortos", bem como em todo o livro de que faz parte, a herança é advinda da tradição literária e "flui"[11], viva, através desse sujeito poético, como "linfa", líquido orgânico que corre pelos vasos do corpo humano (Aulete [...], 2014) e que demonstra a utilização dos elementos fluidos, como metáfora, para a construção da relação do eu lírico com a própria poesia.

Essas leituras e a reflexão sobre elas nos levaram a conceber *Os mortos* como um livro que se caracteriza pela busca da poesia, por um meio de alcançá-la e expressá-la, o que faria dele uma obra, *per se*, metapoética. Nisso, diferimos da opinião de André Seffrin (2005, p. 316), para quem Junqueira, por não ser um "poeta dado a exercícios, não faz poesia sobre poesia", e afinamo-nos com a de Fernando Py (2005b, p. 297), quando este afirma que

> A poesia de Ivan Junqueira sempre se notabilizou pelo questionamento da linguagem poética, não somente quanto ao vocabulário empregado, mas, sobretudo, no que tange à feição metalingüística dos poemas. Digamos, para começar, que boa parte da sua poesia se debruça sobre o próprio ato de fazer poesia, é uma constante indagação da poesia enquanto produto acabado (o poema) ou reflexão sobre a essência mais funda do processo criativo.

[11] Destaque, novamente, para o verbo utilizado por Junqueira em 1964, o mesmo que utilizaria em 2007, mais de 40 anos depois, cognato, ainda, do adjetivo que aparece em nossa epígrafe.

Por isso a escolha de nosso subtítulo: o que enxergamos, na primeira obra de Junqueira, e que pretendemos ilustrar e sustentar neste trabalho, é uma poética "recém-nascida", isto é, ainda em desenvolvimento. Traremos alguns elementos que "inspiraram" o nosso ponto de vista. Em entrevista à revista *Leitura*, de 1964, cujo tema era sua obra de estreia, quando questionado acerca de seus planos, o autor responderia: "Tornar cada vez mais lúcido, puro e intransigente o que **nasceu** com 'Os Mortos'" (Junqueira, 1964c, p. 49, grifo nosso). Na epígrafe do livro, recordamos, fala-se da "*naissance*" do poeta. A coincidência na opção de palavras não nos parece fortuita. Christina Ramalho (2005, p. 78) diria algo parecido, ao afirmar que a presença líquida, em *Os mortos*, poderia ser tradução do "próprio estado placentário da condição poética".

Como todo recém-nascido, a poética junqueiriana, no estado em que se encontra em sua obra de estreia, não tem ainda, a nosso ver, as feições maduras e plenamente desenvolvidas de seus trabalhos futuros, como *O grifo* e *A sagração dos ossos*. Nisso, inclusive, discordamos de Walmir Ayala (1964, p. 4), para quem Junqueira "já aparece maduro" em *Os mortos*, e de Pedro Lyra (2005, p. 319), que declara que o autor carioca "estréia tardiamente [...] com uma poesia já em sua feição definitiva: o verso medido, a linguagem depurada e uma temática direcionada para a investigação metafísica e metapoética". Embora reconheçamos as qualidades listadas pelo professor cearense, nós as interpretamos, junto a outras da obra, como traços ainda em estágio "germinal" que amadureceriam com o passar dos anos e com a consequente experiência adquirida em poesia. O próprio Ivan Junqueira (2012, p. 192) diria reconhecer, em *Os mortos*, "indícios muito fortes daquilo que viria a ser a minha voz própria como poeta". O "vir a ser" de que fala o autor, quanto à sua voz como poeta, parece-nos vir ao encontro de nossa opinião de que seu projeto poético não estava ainda definido, ou, para usar os termos de Lyra, não se encontrava em estado "definitivo", mas, sim, "indiciário". Ademais, enxergamos, na obra, características que perderiam espaço em sua trajetória poética; algumas, inclusive, o poeta abandonaria por completo, como a criança que, um dia, abandona (ao menos alguns de) seus brinquedos. A esse projeto de poesia junqueiriano inicial que apenas "começa a se formar" (Michaelis [...], 2015), marcado pelos traços do leque formal, do eu lírico inquieto e dos elementos fluidos, decidimos chamar "poética nascente", atendo-nos à família lexical escolhida pelo próprio poeta para tratar de sua obra inaugural.

Expostas nossas ideias, hipóteses e justificativas, podemos falar, agora, sobre nossos objetivos. Nosso propósito principal, com este trabalho, é compreender como o leque formal, o eu lírico inquieto e os elementos fluidos de *Os mortos* impactam o que consideramos

a poética nascente de Ivan Junqueira. Para isso, temos algumas metas mais específicas no percurso, quais sejam:

a) identificar as heranças literárias que reconhecemos na obra em estudo, especialmente da poesia moderna, do Simbolismo e do Expressionismo;
b) situar o trabalho do autor na intitulada Geração-60 da poesia brasileira contemporânea, da qual fez parte;
c) destacar os atributos que consideramos fundamentais de sua poesia e poética iniciais, bem como de seu primeiro livro;
d) elucidar, com a análise de alguns poemas que selecionamos de *Os mortos*, como aqueles três traços aparecem na e compõem a sua poética nascente;
e) descrever como esses mesmos traços contribuem para a construção dos significados e movimentos da poesia do autor em seus temas centrais.

Quanto à organização deste trabalho, este será desenvolvido em três seções (as seções dois, três e quatro da dissertação). Na seção dois, estudaremos as heranças e o contexto da poesia junqueiriana. Começaremos com a poesia moderna, valendo-nos do trabalho de Hugo Friedrich (1991) acerca de uma de suas "linhagens". Depois, passaremos ao Simbolismo e Expressionismo, que estudaremos com base na obra de Anna Balakian (1985) e nos ensaios organizados por J. Guinsburg (2002), respectivamente. Por fim, comentaremos, brevemente, a Geração-60 da poesia brasileira, utilizando, para isso, os estudos de Luciana Stegagno-Picchio (2004) e, principalmente, Pedro Lyra (1995). Na seção três, levantaremos algumas informações sobre *Os mortos* trazidas pelo seu próprio autor e nos deteremos sobre as críticas que miravam a obra na época de sua estreia, como as de Tite de Lemos (2005), Fernando Py (2005a), Walmir Ayala (1964) e, de certa forma, José Louzeiro em uma entrevista com Junqueira (1964b). Na seção quatro, dedicar-nos-emos, inteiramente, à análise e interpretação de alguns poemas que escolhemos do primeiro livro de Junqueira, procurando evidenciar o leque formal, o eu lírico inquieto, os elementos fluidos e o teor metapoético nos textos, bem como seus temas principais. Permeando a pesquisa, estarão as já mencionadas dissertação de Ricardo Luiz de Souza Thomé (1995) e tese de Marcos Estevão Gomes Pasche (2014), além de vários outros textos críticos publicados em revistas, jornais e prefácios sobre Junqueira que se encontram coligidos em sua *Poesia reunida* (2005a). Sem mais preâmbulos (necessários), iniciaremos nossas investigações.

2 HERANÇAS E CONTEXTO DA POESIA JUNQUEIRIANA

Nesta seção, pretendemos delinear um percurso histórico-cronológico que compreenda desde a poesia moderna até a Geração-60 da poesia brasileira, nas quais vemos, junto a outros críticos, inserida a obra de Ivan Junqueira; passando pelos movimentos simbolista e expressionista, dos quais queremos apontar características, técnicas e "ambições" que vemos próximas às de Ivan Junqueira, especialmente em sua obra inaugural. Com isso, não buscamos trazer detalhado relato historiográfico que contenha minudências de cada uma dessas "paragens", mas apenas observar o que, de cada uma delas, está presente na poesia de Junqueira e em sua poética nascente, seja pela sua "filiação" ao grupo, seja por influências recebidas, seja ainda por absorção indireta de um estilo que já se encontrava "diluído" entre diferentes poetas, estilos e movimentos.

2.1 POESIA MODERNA

Pensamos ser importante assinalar, de antemão, que nossa intenção, com esta subseção, não é reconstruir, em detalhes, o percurso da poesia moderna, muito menos estudá-la em todas as suas nuances, vertentes e reverberações (o que demandaria mais do que uma dissertação dedicada inteiramente ao tema). Nosso intuito é, tão somente, sublinhar alguns traços comuns a um grupo importante de seus autores. Para isso, utilizaremos como base a *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich (1991), em quem nos inspiramos, como se poderá notar, também para esquematizar nosso caminho de estudo. Nosso objetivo, com isso, é perceber a conexão, que pode se dar via influxos ou não (Friedrich, 1991, p. 9), entre Ivan Junqueira e a lírica moderna, verificando similaridades existentes entre a poesia descrita por Friedrich e a poética nascente do poeta brasileiro, pois concordamos com o teórico alemão quando diz que, a partir da investigação da poesia de autores modernos como os franceses Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud (1854-1891) e Stéphane Mallarmé (1842-1898), se tornam mais claras as "leis estilísticas" da poesia que chamamos contemporânea (Friedrich, 1991, p. 10).

Para bem trilhar esse trajeto, precisamos definir melhor, antes, alguns pontos básicos. O primeiro é a que nos referimos quando falamos de poesia moderna. Como dito no parágrafo anterior, nossa intenção, com este trabalho, é destacar apenas algumas características que se sobressaem por sua importância e coexistência nas poéticas de um grupo determinado de poetas modernos, especialmente aqueles focalizados por Friedrich em sua obra. Não dizemos

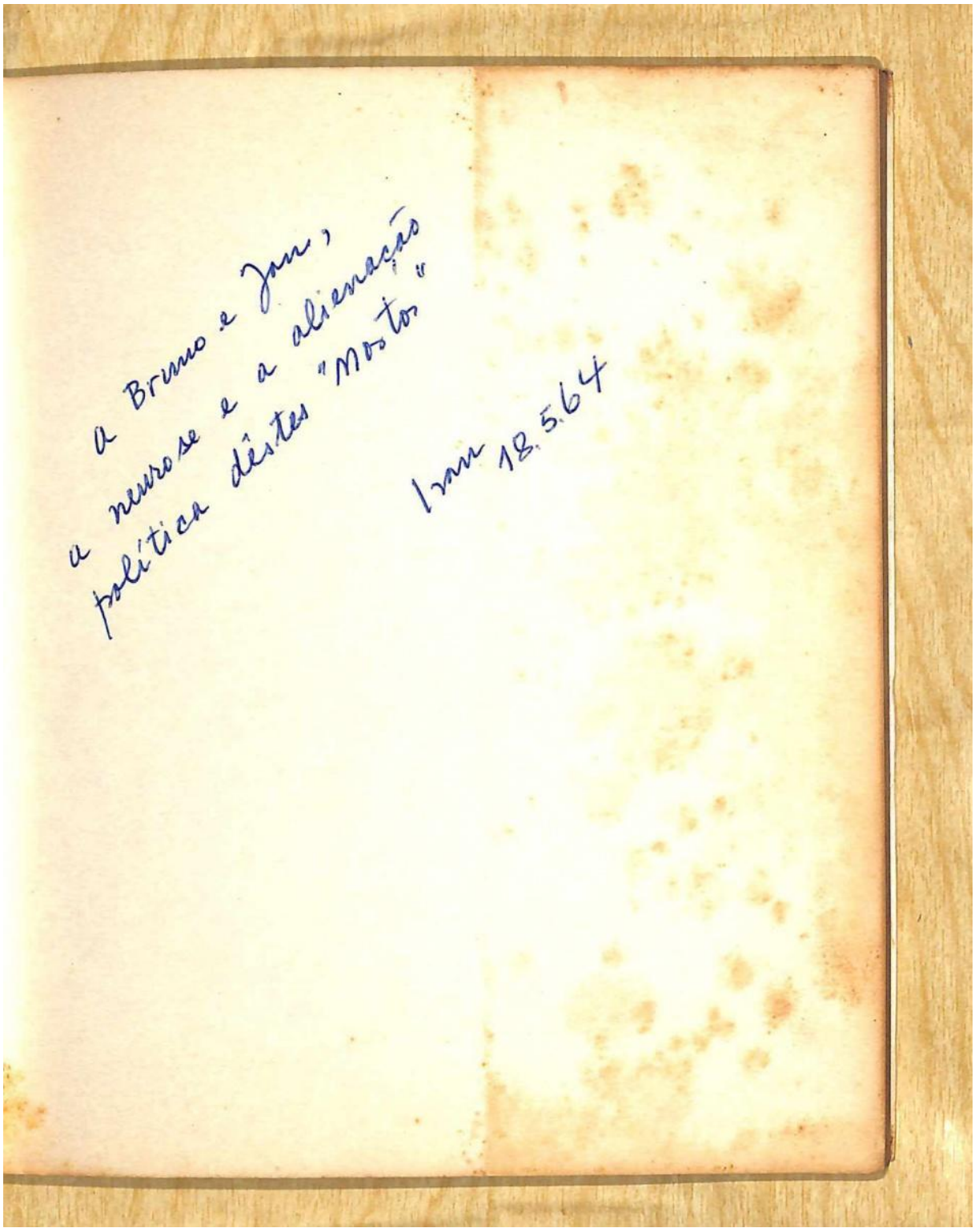
que pretendemos estudar a lírica moderna como um todo ou os traços que são comuns a todos os seus autores porque, como demonstra Alfonso Berardinelli (2007) em seu ensaio "As muitas vozes da poesia moderna", a síntese realizada por Friedrich em seu livro, devido à sua metodologia e aos seus objetivos, incorre, não raro, na simplificação, contendo lacunas e certas tendências que o seu próprio autor já reconhecia, dentre elas: a preterição de escritores que o alemão considerava meras "variantes" daqueles de maior representatividade; a busca por exemplos, majoritariamente, na literatura românica, devido à sua formação como romanista; e o risco de desconsiderar a "originalidade" de cada poeta, uma vez que seu intuito era "apenas" fornecer uma visão geral dos sintomas da lírica moderna (Friedrich, 1991, p. 10-11). O italiano ainda citaria, dentre outras críticas, o privilégio dado à poesia lírica, em detrimento das formas de fusão e rearranjo dos gêneros que considera típicas da modernidade (Berardinelli, 2007, p. 17), e diria que, com exceção de alguns poucos poetas e grupos, "a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich – esquema que se baseia principalmente na centralidade de Mallarmé e de seus seguidores" (Berardinelli, 2007, p. 19).

Marcos Siscar (2016) é outro autor a problematizar a associação, frequentemente encontrada em diversas obras de teoria, crítica e historiografia literárias (dentre elas, a própria *Estrutura da lírica moderna*), entre poesia moderna (e mesmo poesia como um todo) e noções como as de distanciamento, renúncia ou recusa do real, do histórico e do social, isto é: a ideia de que todo texto poético é autorreferente, autossuficiente e autônomo. Para o professor brasileiro, o que o alemão descreveria, em seu livro, "como estrutura moderna da poesia" seria, na realidade, o que Siscar (2016, p. 149) chama de "linhagem da desrealização poética" – utilizando-se do conceito de "desrealização" empregado pelo próprio romanista –, processo que "caracterizaria um percurso rumo à 'poesia pura', à 'poesia absoluta'" (Siscar, 2016, p. 146); enfim, a "poesia entendida como hermetismo" (Siscar, 2016, p. 152), afeita à obscuridade, ao mistério, à ambivalência, à conotação e construída a partir da "magia da linguagem", que Hugo Friedrich tomaria como paradigma da poesia moderna, mas que Siscar (2016) denominaria, com maior precisão, de tradição francesa da poesia pura ou absoluta.

Como já dissemos, anteriormente, e repetimos, ainda mais uma vez, nosso intuito não é adentrar os meandros da poesia moderna e das polêmicas em torno de sua crítica. A obra de Friedrich, embora contenha, evidentemente, deficiências e limitações, não deixa de nos oferecer um sistemático panorama teórico e analítico de, ao menos, uma parte, ou, melhor, de uma linhagem da lírica moderna. A nosso ver, essa tradição francesa que tende ao hermetismo e à obscuridade apresenta similaridades expressivas com a poesia de *Os mortos* e, por isso, o trabalho do romanista nos parece adequado para esta pesquisa e seus fins. Um dado que pode

ajudar a ilustrar a aproximação entre Junqueira e essa tradição é uma dedicatória que o poeta escreveria em um exemplar da primeira edição de *Os mortos*, encontrada por nós na *internet*:

Figura 1 – Dedicatória de Ivan Junqueira em exemplar de *Os mortos*



Fonte: Levy Leiloeiro (2016).

Ao definir seus "mortos" como "alienados", isto é, isentos de "consciência dos problemas políticos e sociais", alheios à realidade que os cerca (Michaelis [...], 2015), o poeta estava, muito provavelmente, falando, ironicamente, de sua poesia. Consta, na primeira edição do livro de estreia de Junqueira (1964a), que sua "feitura" foi concluída no dia 15 de abril de 1964, apenas alguns dias após o golpe de Estado que daria início ao período de Ditadura Militar em nosso país. Como relembra o professor Pasche (2014, p. 60), a época

> foi marcada por um contexto político extremo [...], e por isso esperava-se (ou se exigia) dos intelectuais um posicionamento claro (contrário, para ser mais exato) em relação ao que se apresentava como ordem geral. A literatura deveria orientar-se pelo viés da "participação", explicitando, em seu discurso, antagonismo ao regime estabelecido. A afinidade com movimentos de oposição, o protesto veemente, a denúncia e também a vinculação partidária eram itens que garantiriam tanto ao literato quanto à literatura o status de atualizados, politizados e libertários. Para a época, assim deveria ser e assim foi, para o avanço e para o regresso.

Nesse cenário, não é de se estranhar que um livro como *Os mortos*, em que não há qualquer posicionamento explícito, qualquer protesto ou denúncia contra o estado político-social brasileiro da época, fosse taxado como "alienado". Não sabemos se, de fato, o poeta recebeu alguma crítica nesse sentido e a ironizou na dedicatória que reproduzimos ou se foi apenas uma espécie de "autojulgamento", também irônico, de Junqueira, pois este não era, de forma alguma, um "alienado político", como podemos notar, por exemplo, em seu texto "Mestre Carpeaux", dedicado ao falecido amigo, Otto Maria Carpeaux. Nele, o autor conta:

> Sempre me intrigou em Otto Maria Carpeaux sua radical e entusiástica adesão à causa da esquerda, muito embora, naquela época [de Ditadura Militar] em que o arbítrio e o autoritarismo tomaram conta do país, todo homem considerado minimamente de bem o fizesse. Eu mesmo teria pago [*sic*] um preço bem maior caso não estivesse vagamente protegido pela condição de funcionário internacional [como assessor de imprensa da Organização das Nações Unidas (ONU) no Brasil], o que me obrigava, claro está, a um certo comedimento de conduta pública e política. Mas quase fui preso em 1973, quando organizei na Sala Cor e Som, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um ato comemorativo, talvez por demais veemente, do vigésimo quinto aniversário da Declaração Internacional dos Direitos Humanos, a que aderiram diversos artistas da MPB e do qual resultou, por iniciativa do compositor Jards Macalé, a produção de um disco intitulado *O banquete dos mendigos*, no qual eu lia alguns artigos daquele célebre documento promulgado pelas Nações Unidas em 1948 (Junqueira, 2012, p. 33-34).

E ainda recordaria que a mesma Ditadura "durante longos vinte anos perseguiu, torturou e assassinou milhares de brasileiros, instaurando entre nós um regime discricionário que ceifou a arte, a cultura e as liberdades individuais" (Junqueira, 2012, p. 40). A questão é que Junqueira não tinha em tão alta estima a poesia de participação social, especialmente em seu caráter

estético. Diria o autor sobre tal poesia que, "na maior parte das vezes, era má (ou quase sempre má) e de caráter amiúde panfletário [...]. E foram muitos os maus poetas que se engajaram nessa aventura e desencaminharam boa parte de nossa poesia durante aquele período difícil da vida nacional" (Junqueira, 2012, p. 39). Assim, mesmo longe de ser alheio, como cidadão, à difícil realidade política, social e cultural em que vivia; enquanto autor de poesia, diante do "dever", "imposto" ao artista da época, de "estar moralmente comprometido com uma causa: a do povo brasileiro em sua luta contra o arbítrio, a tirania e o obscurantismo" (Junqueira, 2012, p. 39), o carioca não se encontrava isento da possibilidade de ser rotulado como "alienado".

É perceptível que Ivan Junqueira tinha uma noção bem clara do distanciamento que seu livro – marcado pela metapoesia e por um eu lírico inquieto não devido a questões políticas ou sociais, mas, antes, íntimas, sentimentais, poéticas, filosóficas, metafísicas e "atemporais", como o mistério da morte – apresentava da realidade direta e concreta de seu país. O que nos parece é que o autor optou, conscientemente, por uma poesia que se afastasse dessa realidade, recusando-a ou a ela renunciando (não sabemos se por motivos meramente estéticos, éticos ou ambos). E, ao fazê-lo, diríamos que Junqueira acaba por ir pela esteira da tradição da poesia pura reconhecida entre os franceses.

Para não nos embrenharmos em mais problematizações teórico-críticas sobre o assunto, deixemos então definido que, quando falarmos de poesia moderna neste trabalho, estaremos nos referindo, especificamente, a essa tradição ou linhagem da lírica moderna iniciada na França, por volta de 1850 no campo da teoria e de 1870 no campo prático, que tem em Baudelaire seu "precursor" e em Rimbaud e Mallarmé seus "fundadores", como estabelecido por Friedrich (1991, p. 9-10).

O segundo ponto a ser discutido diz respeito à filiação de Ivan Junqueira à poesia moderna e seu entendimento sobre o que é "ser moderno". Em 1981, quando lhe foi questionado, em entrevista concedida à poetisa Stella Leonardos, como situaria a sua poesia no quadro da literatura brasileira de então, o poeta responderia, após ressalvas, que se podia perceber, de sua parte, em seus livros,

> um mesmo e obsessivo compromisso, ou seja, o de escrever uma poesia que, sendo **ostensivamente moderna**, jamais esquece ou marginaliza o que nos legaram nossos antecessores. Não vejo – ou, pior ainda, não concebo – como se possa criar poesia sem o concurso da tradição. [...] Assim, **considero-me acima de tudo um privilegiado herdeiro de toda a poesia que se escreveu antes de mim** [...], o que não seja eu [*sic*] um homem e um poeta do meu tempo. Sou-o até às entranhas. Mas desconfio que nasci no século errado. Enfim, não fui eu quem o escolhi (Junqueira, 1981, p. 3, grifos nossos).

Ressaltamos dois momentos de sua resposta: a princípio, o poeta caracteriza sua poesia como "ostensivamente moderna", juízo, a nosso ver, muito acertado, que acolhemos em nosso trabalho e que reforça a pertinência do estudo desta subseção; depois, coloca-se, sobretudo, como um herdeiro de toda a poesia que o antecede, do legado da tradição literária. Tais ideias sobre si e sobre sua arte podem soar contraditórias se as julgarmos a partir da concepção que, por exemplo, Friedrich (1991, p. 14) tem da modernidade, em matéria de criação lírica, como "*abandono das tradições clássicas, românticas, naturalísticas, declamatórias*". Junqueira (2000, p. 14-15), ao contrário, defendia que

> [...] por mais revolucionário que seja, homem nenhum poderá prescindir da herança que lhe deixaram aqueles com os quais não nos cabe competir. Ninguém será jamais moderno, em particular nos domínios da arte, se não dialogar continuamente com a antiguidade, se não recorrer à identificação daquilo que estabelece, com a tradição e o *continuum* cultural de nossa civilização, uma ponte visível. É imperioso compreender, de uma vez por todas e para sempre, que todo artista digno desse nome vislumbre o momento presente do passado e que esteja consciente não do que já morreu, mas daquilo que, embora morto, continua a viver.

A união entre modernidade e tradição, pela qual o poeta brasileiro advoga em sua crítica e a qual efetiva em sua poesia, remete-nos ao que Octavio Paz (1984, p. 190) considera um desfalecimento da "tradição da ruptura" que identificaria, por sua vez, a seu ver, a tradição moderna da poesia (Paz, 1984, p. 17). Por tradição, o poeta mexicano entendia "a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, idéias, estilos" (Paz, 1984, p. 17); enquanto ruptura seria a "destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra" (Paz, 1984, p. 17). Assim, a tradição moderna da ruptura implicaria a própria negação do que chamamos tradição (Paz, 1984, p. 17). Já o esmorecimento dessa mesma tradição da ruptura corresponderia a um sintoma da crise geral da modernidade (Paz, 1984, p. 190), quando "a arte moderna começa a perder seus poderes de negação" (Paz, 1984, p. 189), de modo que a oposição e a crítica à modernidade que operam dentro da própria modernidade levariam ao fim da ideia de arte moderna (Paz, 1984, p. 189-190). Para nós, tanto a perspectiva teórico-crítica quanto a poesia junqueirianas se encontram dentro desse contexto liminar de tensão e paradoxalidade: de pertencerem à tradição moderna ao mesmo tempo que rejeitam seu afã pela ruptura (entendida aqui como negação da tradição).

Nesse sentido, diríamos que a opinião de Junqueira é cunhada de T. S. Eliot, poeta-crítico de sua familiaridade, predileção, parentesco e convívio (Johns, 2005), bem como sua "maior obsessão", "seja na poesia ou no ensaio" (Lima, 2022, p. 21). Lembramos que o

brasileiro estudou, profundamente, a obra de Eliot e dele traduziu não só a poesia completa, como também muitos ensaios. Eliot foi figura de destaque do modernismo anglo-americano, que seria determinado, segundo Paz (1984, p. 13), por "uma tentativa de regresso à tradição central do Ocidente – justamente o contrário do que tinha sido o romantismo anglo-alemão [...]". Tendo em conta que o autor de *Os filhos do barro* considera esse mesmo Romantismo dos ingleses e alemães o nascimento da poesia moderna (Paz, 1984, p. 12), podemos depreender que Eliot divergiria da busca romântica – e, em regra, moderna – pelo rompimento com o passado. O mesmo podemos dizer de Junqueira, como, aliás, o faz Frederico Gomes (2005, p. 282-283), que também aproxima os dois poetas e suas visões: "[...] talvez T. S. Eliot seja o autor que mais se destaque nas incursões de Junqueira pelo ensaio e a poesia [...]. Isto porque sua concepção de ruptura estética, como em Eliot, está aliada ao resgate do que há de melhor na tradição poética do Ocidente". No texto "Modernismo: tradição e ruptura", de 1988, Ivan Junqueira (2005c, p. 197) deixa clara a ideia que tinha de "ruptura", ao problematizar o entendimento desta como, exclusivamente, um rompimento absoluto com o passado e propor outra visão sobre o conceito:

> Sempre que se fala em tradição e ruptura, é comum ocorrer a idéia de uma fratura exposta entre aquilo que pertence ao passado, à tradição, e o que alimenta o novo, a modernidade em nome da qual se processa tal ruptura. A noção, além de falsa, só pode ser aplicada àquela ruptura que se pratica em nome do nada. Há uma ruptura, sim – e profunda –, com os segmentos gastos ou gangrenados dessa mesma tradição, uma ruptura com o que há de cediço, com o que já não vive, com um passadismo cujas fôrmas, por não serem formas, já nada contêm sequer de agônico em si. [...] é preciso chamar a atenção para o fato de que, ao contrário do que quase sempre ocorre, ruptura não é demolição pura e simples. Se assim o fosse, jamais seria possível estender-se a ponte entre o antigo e o novo, e o papel da ruptura é exatamente o de lançar essa ponte, que se resume naquele momento em que se harmoniza e se articula todo um processo de transição de valores, de reavaliação estética relativamente àquilo que não mais interessa seja porque já está morto seja porque o mau uso o tornou imprestável.

Para exemplificar seu ponto de vista, o escritor carioca cita, como já poderíamos prever, T. S. Eliot – "um dos maiores revolucionários da poesia deste século" na opinião de Junqueira (2005c, p. 197) – e seu poema "A terra desolada" – "a partir do qual são lançados muitos dos fundamentos da poesia moderna" (Junqueira, 2005c, p. 197). Sobre este, o poeta diz: "o novo e o antigo aí se entrelaçam num convívio desconcertante e harmonioso. O antigo aí permanece como fonte, como expressão viva e matricial de uma cultura literária e filosófica que constitui a própria herança do homem ocidental" (Junqueira, 2005c, p. 197). No seu já bastante conhecido ensaio "Tradição e talento individual" (traduzido por Junqueira), Eliot (1989, p. 39) diria que a tradição envolve um sentido histórico que

> [...] implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.
> Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico.

O sentido histórico de que fala o poeta anglo-americano nos parece implícito na noção de *continuum* cultural de Junqueira, e a ideia de que esse sentido torna o escritor mais cônscio de seu tempo e contemporaneidade ecoa na entrevista há pouco citada, quando o brasileiro argumenta que o fato de se considerar herdeiro da poesia passada não faz dele um poeta desligado de seu tempo; ao contrário, ele o diz ser "até às entranhas", e considera, como vimos no excerto subsequente, o diálogo com a antiguidade, com a tradição e com aquele *continuum* cultural, condições *sine qua non* para que um autor seja, verdadeiramente, moderno. Na sua já mencionada entrevista à *Leitura*, de 1964, é requisitado a Junqueira que defina a sua poesia. O escritor o alega ser impossível, mas, ao fim, arrisca dizer que esta,

> conquanto engajada num processo atual, tem suas raízes num substrato tradicional de cultura que, se por ela é muitas vêzes violentado, nela também persiste, às custas de um vínculo existencial que funde tôdas as idas e vindas do tempo, como aquêle fluxo sem memória tão bem apreendido por Eliot em seu **Burnt Norton**: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past"[12] (Junqueira, 1964c, p. 49).

Com isso, fica evidente o vínculo entre a ideia que o brasileiro faz de sua poesia, desde o início enraizada numa tradição cultural, e a noção eliotiana do que seria um escritor "tradicional": alguém ciente do sentido histórico da tradição, do que é atemporal, temporal, ou atemporal e temporal, simultaneamente, e da sincronicidade da literatura. Em resumo, ciente de que "[...] todo tempo é eternamente presente/ [...] O que poderia ter sido e o que foi/ Convergem para um só fim, que é sempre presente" (Eliot, 1981, p. 199), como se lê na continuação de "Burnt Norton". Ou, como diria Junqueira (2000, p. 15) no excerto que reproduzimos de

[12] Na tradução do próprio Ivan Junqueira: "O tempo presente e o tempo passado/ Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/ E o tempo futuro contido no tempo passado" (Eliot, 1981, p. 199).

Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade, alguém que "vislumbre o momento presente do passado e que esteja consciente não do que já morreu, mas daquilo que, embora morto, continua a viver". Nessa mesma direção, diria Antonio Carlos Secchin (2005b, p. 322): "Passado e tradição como referência para o presente. Conhecer a tradição não para perpetuá-la, mas para auscultar o que nela pulsa para além de sua paralisante configuração totêmica, eis o desafio a que se lançou a poesia de Junqueira".

Eliot (1989, p. 38) afirmaria, no mesmo ensaio, que, ao nos determos sobre a obra de um poeta que não está preocupado apenas em salientar sua individualidade e as diferenças que o afastariam de seus antecessores, "poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade". Per Johns (2005, p. 265), em seu prefácio a *O grifo*, oferece uma descrição de Junqueira bem próxima dos moldes sugeridos por Eliot: "Sem qualquer preocupação de originalidade *à outrance*, mas também sem qualquer pejo de descer às raízes da tradição e da cultura que nos informa, Ivan Junqueira expressa-se a si mesmo com uma coerência brotável, vinda de dentro".

Gostaríamos ainda de salientar como o fato do inglês se referir, tão constantemente, aos autores do passado utilizando-se do adjetivo "mortos" guarda uma curiosa, e talvez não gratuita, semelhança com a identidade dos "mortos" do poema junqueiriano que abre sua obra de estreia, assim como a concepção de que é por meio dos que ainda estão vivos que os que já se foram continuam a se fazer presentes – ideias comentadas, por nós, na seção introdutória. Eliot já estava presente não só entre as leituras, como também na própria poesia de Ivan Junqueira antes mesmo da publicação de *Os mortos*, tendo figurado como personagem (sim, personagem) de seu poema "Entreato", um dos textos "juvenis" junqueirianos, publicados em *Poemas e desenhos inéditos*: "Ao longe também, dissolvido no espaço e no tempo,/ Thomas Stearns Eliot sorria/ entre britânicas cachimbadas de satisfação" (Junqueira, 2022, p. 45). Depois, em 1967, apenas três anos após sua estreia poética, Junqueira publicaria seu primeiro trabalho de tradução, os *Quatro quartetos* eliotianos, pela editora Civilização Brasileira, obra em que se encontram os versos de "Burnt Norton" que lemos há pouco. Diante de todas essas semelhanças e aproximações, parece-nos bastante plausível pensar que haja, de fato, uma influência direta do "tradicional" e, ao mesmo tempo, moderno ideário (poético, teórico, crítico...) eliotiano já desde o princípio da produção poética de Junqueira. É esse conceito "eliotiano" de moderno que o poeta carioca defende em sua crítica e ao qual se filia em sua poesia.

Fechados esses parênteses, chegamos, enfim, ao momento de abordar algumas características basilares da linhagem francesa da lírica moderna, aquela da desrealização poética. Hugo Friedrich (1991), logo no início de sua *Estrutura da lírica moderna*, oferece-nos uma perspectiva sobre tal lírica e um retrospecto do caminho trilhado até ela. O autor defende, desde o princípio, que a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso, devido à sua linguagem enigmática e obscura que teria, sobre o leitor, um efeito duplo e antitético de fascinação e desconcerto. A "magia de sua palavra e seu sentido de mistério" (Friedrich, 1991, p. 15) teriam, sobre ele, profunda ação, mesmo não sendo este capaz de compreendê-la. A essa soma de incompreensibilidade e fascinação o autor dá o nome de "dissonância", que, por sua vez, "gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade" (Friedrich, 1991, p. 15). Para ele, a tensão dissonante seria um objetivo geral das artes modernas, ou seja, a obscuridade dessa lírica seria intencional. "A poesia quer ser [...] uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos" (Friedrich, 1991, p. 16). Esses conceitos – obscuridade, fascinação, desconcerto, incompreensibilidade, magia da palavra, sentido de mistério, tensão dissonante, autossuficiência e polissemia – são importantes para compreender a visão que temos da poesia junqueiriana inicial e estão por trás ou à frente de nossas análises.

Aprofundando-se mais na noção de tensão dissonante, o crítico dirá que esta se exprime, na lírica moderna, tanto em sua forma quanto em seus conteúdos. Na forma,

> [...] traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da explicação com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico (Friedrich, 1991, p. 16).

É o que notamos na poesia junqueiriana: a "solenidade vocabular" (Seffrin, 2005, p. 315) desse "cultor de um construtivismo lírico raciocinante" (Seffrin, 2005, p. 316) e sua linguagem "rigorosamente racional, lúcida e intransigente" (Johns, 2005, p. 263) caminhando *pari passu* com as

> arcaicas fontes míticas impregnadas numa das faces da poesia de Ivan Junqueira (porque, evidentemente, há outras), visíveis a todo olhar atento que nela reconheça os referentes míticos que variam desde a presença de animais e seres fantásticos, relembrando os bestiários medievais, às imagens sinestésicas e musicais que projetam as metáforas no universo enigmático e simbólico da mitologia. No entanto, o zelo formal, a precisão da palavra, a sonoridade discreta das rimas toantes, a contenção do lirismo e a presença, ao lado dos míticos, de referentes extraídos do cotidiano mais

> imediato, atenuando a dramaticidade mítica, transformam o "signo" em "esfinge" e fazem a poesia de Ivan Junqueira, simultânea e paradoxalmente, beirar a concretude da matéria mais palpável e a diafaneidade do imaterial transcendente (Ramalho, 2005, p. 10-11).

No cerne de sua obra poética, está o contraste e a junção entre uma linguagem arcaizante, clássica, erudita, rigorosa, afeita ao raciocínio escrutinador e ao pensamento filosófico, e uma sugestionabilidade metafórica, mítica e simbólica. Além disso: "O analista de sua obra depara-se com um sem-número de signos e símbolos que falam, primeiramente, a linguagem obscura mas sintaticamente clara do poeta" (Teles, 2005, p. 235). Isto é, a precisão e a "clareza" sintática de sua linguagem – Ivan Junqueira é, "sobretudo, por imposição própria, um adepto do *trovar claro*" (Seffrin, 2005, p. 315) – convivem com o obscuro, o misterioso e o enigmático em sua poesia.

Quanto aos conteúdos, diz Friedrich (1991, p. 16-17) que, quando a lírica moderna trata "das coisas e dos homens", ela não o faz nem descritivamente nem de modo íntimo – podemos pensar, aqui, nos arroubos sentimentais de alguns autores (ultrar)românticos, carregados, supostamente, de suas biografias. "Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os os estranhos, deforma-os" (Friedrich, 1991, p. 16), absorvendo a realidade de maneira residual e utilizando-a apenas "como ponto de partida para a sua liberdade" (Friedrich, 1991, p. 16). Tal procedimento se encontra presente também na poesia junqueiriana:

> Se o obstinado rigor vocabular de Ivan Junqueira, servindo-se de metros e ritmos com sabor arcaico, não parece nunca anacrônico, nem recai na tautologia, deve-se o fato possivelmente a uma sua qualidade intrínseca de prestidigitação verbal que, por assim dizer, **desfamiliariza as palavras** e faz desse choque uma iluminação com as armas do inusitado. Em sua cartola de mágico, a mais banal *matéria*-prima transmuda-se em *substância* prima. Nesse reino de palavras, nada se cria, tudo se transforma (Johns, 2005, p. 269, grifo nosso).

O processo de desfamiliarização das palavras e dos conteúdos de que falam Friedrich, acerca da lírica moderna, e Johns, acerca da junqueiriana, produz o desconcerto e a fascinação próprios da arte moderna. Já a deformação da realidade material será um dos eixos que sustentam o que vemos como uma atitude expressionista de Junqueira em *Os mortos*. Nesse procedimento, o estudioso afirma que a lírica moderna desprenderia a realidade de sua "ordem espacial, temporal, objetiva e anímica" (Friedrich, 1991, p. 16), bem como subtrairia ou repudiaria distinções entre belo e feio, proximidade e distância, luz e sombra, dor e alegria, terra e céu etc.

Friedrich (1991, p. 17) também defende que, do que considera os três comportamentos possíveis para a composição lírica – sentir, observar e transformar –, este último seria o predominante na lírica moderna. Segundo ele, esta evitaria a "intimidade

comunicativa" que muitos atribuem à poesia, como na ideia romântica de que esta seria a linguagem de expressão do eu e de seu estado subjetivo. Para o alemão, a poesia moderna prescindiria da "'experiência vivida', do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista" (Friedrich, 1991, p. 17), que passaria a atuar na criação não mais como pessoa particular, mas como "inteligência que poetiza, como operador da língua" (Friedrich, 1991, p. 17). Isso não impediria, todavia, que tal poesia nascesse dessa individualidade, apenas indicaria "uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade" (Friedrich, 1991, p. 17). Por isso, quando dissemos do eu lírico inquieto que habita *Os mortos*, sugerimos que sua observação e descrição das coisas não é meramente passiva, e, sim, ativa na transformação que opera sobre tudo que retrata. E por isso, também, não nos preocupamos em trazer para este trabalho um longo inventário de dados biográficos do escritor carioca. Evitamos fundamentar nossas análises e interpretações, puramente, em tais informações, não porque estas não possam auxiliar, por exemplo, com eventuais esclarecimentos sobre suas motivações ou seus horizontes de leitura – quando são, inclusive, muito bem-vindas –, mas porque o sujeito poético "moderno" que encontramos em *Os mortos* não pode ser plenamente apreendido com base apenas na vida particular de seu autor nem a ela se restringe.

Haveria ainda, conforme Friedrich (1991, p. 17), o que este chama de uma "dramaticidade agressiva do poetar moderno". Esta seria dominante

> na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado. Mas ela determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor.

Para ele, embora a linguagem poética tenha sido sempre distinta da função referencial da língua, que é a comunicação, essa diferença teria sido sempre moderada e gradual. Já a partir da segunda metade do século XIX, essa diversidade teria adquirido uma radicalidade que, unida aos conteúdos obscuros, geraria perturbação. Assim: "A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado" (Friedrich, 1991, p. 17). Essas experimentações linguísticas, na lírica, teriam "por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores" (Friedrich, 1991, p. 18). O resultado seria a impressão no leitor de uma "anormalidade", que se relaciona com os conceitos, presentes na

teoria moderna, de “surpresa” e “estranheza” (Friedrich, 1991, p. 18), o que nos parece uma possível referência ao conceito de “estranhalização” (*ostranênie*, em russo) ou “singularização” (a depender da tradução), utilizado por Viktor Chklóvski (2019) em seu ensaio “Arte como procedimento”, de 1917. A ideia de uma arte que, frequentemente, é apreendida mais pela sua linguagem do que pelos seus conteúdos é fundamental para a leitura que faremos dos poemas de *Os mortos*, pois, neles, notamos metáforas e imagens que, não raro, nos parecem mais sugerir um tom, um sentimento ou uma sensação do que, de fato, fazer referência a algo claro, certo e real. Assim como notamos associações que parecem nascer de aproximações imagéticas, e não necessariamente a partir de um significado pré-concebido na mente de escritor.

Diante disso, Friedrich (1991, p. 19) conclui que o que cabe ao leitor e crítico dessa poesia seria reconhecer e descrever tal poetar dentro de sua liberdade característica, sem, contudo, pretender, com isso, compreender todos os conteúdos por ela ensejados, tendo em conta a sua imprevisibilidade e acolhendo a “sua difícil ou impossível compreensibilidade como uma primeira característica de sua vontade estilística” (Friedrich, 1991, p. 19), o que tornaria as interpretações desses textos, elas próprias, “poetizantes”, inconclusas e abertas.

Outro conceito-chave na teoria do alemão é o de “categorias negativas”: o pesquisador afirma que as categorias utilizadas, pela crítica, para descrever a lírica moderna seriam, predominantemente, negativas. “*É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir*” (Friedrich, 1991, p. 20). Segundo ele, a mudança que se deu na poesia do século XIX teria trazido, por consequência, mudanças também nos conceitos teórico-críticos utilizados para abordá-la. Se antes a lírica se manifestava como uma “ressonância da sociedade”, um “quadro idealizante” das coisas ou um “conforto salutar” (Friedrich, 1991, p. 20); a partir dessa mutação, ela passaria a se opor a uma sociedade focada em economia e ciência, tornando-se um lamento, o que geraria uma “aguda ruptura com a tradição”, baseada na “originalidade poética” e na já mencionada “anormalidade” dessa arte (Friedrich, 1991, p. 20). Com isso, a poesia se transformaria na “linguagem de um sofrimento” fechada em si mesma, sem visar a uma salvação, mas, sim, à “palavra rica de matizes” e à liberdade (Friedrich, 1991, p. 20). A lírica anterior foi julgada, principalmente, pelas qualidades de seu conteúdo e com base em categorias positivas, como aprazimento, alegria, harmonia e dignidade; de sua forma, destacavam-se sua continência e exatidão, evitando singularidades. Enquanto isso, o contrário, as chamadas categorias negativas, era utilizado exclusivamente para condenação.

Friedrich (1991, p. 21) menciona que foi o Conde de Lautréamont (1846-1870), em 1870, aquele a mudar esse paradigma, ao traçar, “com clarividência, um quadro da literatura

que viria depois dele", utilizando-se de categorias negativas como: angústia, confusão, domínio da exceção, obscuridade, oposições extremas, inclinação ao Nada, destruição, entre outras. Expressões parelhas seriam utilizadas, ainda, por outros escritores posteriores, como desorientação, dissolução do corrente, sacrifício da ordem, incoerência, fragmentação, estilo de esboço, poesia despoetizada, imagens cortantes, repentinidade, deslocamento e estranhamento. Para o professor alemão, embora até seja possível utilizar designações positivas para tratar da poesia moderna, estas teriam um valor meramente aproximativo, pois reduziriam suas dissonâncias. Friedrich (1991, p. 22-23) apresenta, então, duas hipóteses que poderiam explicar o motivo dessa maior exatidão das categorias negativas, em relação às positivas, na definição da lírica moderna, ambas ligadas a uma "questão de determinação histórica desta lírica" (Friedrich, 1991, p. 22). A primeira hipótese é que não teríamos, ainda, conceitos apropriados para tratar dessa lírica, restando, então, apenas os negativos como ponto de partida; já a segunda é a ideia, já aludida, de uma possível "não assimilabilidade definitiva" do poetar moderno.

Dada essa breve perspectiva sobre alguns dos atributos gerais da lírica moderna recortada por Friedrich, gostaríamos de tratar também dos antecedentes dessa lírica, reconhecendo neles, como faz o romanista, especialmente a construção do caminho em que se sedimentariam valores e técnicas caros à poesia moderna e, para nós, reconhecíveis na obra junqueiriana. Segundo Friedrich (1991, p. 23): "Na segunda metade do século XVIII, começam a aparecer fenômenos na literatura européia que, considerados a partir da lírica posterior, podem ser interpretados como seus prelúdios". Os autores que escolhe para a demonstração do que afirma são Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Denis Diderot (1713-1784).

No caso de Rousseau, o pesquisador reconhece já em seu trabalho a tensão entre intelectualidade e sentimento, que elenca como uma dissonância moderna. Mas o que lhe chama mais atenção é que, embora seja "herdeiro de muitas tradições", o suíço, por disposição própria, "encarna a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição" e, "ao mesmo tempo, uma ruptura com o mundo circunstante" (Friedrich, 1991, p. 23). Não à toa, a posterioridade admiraria nele, justamente, sua "incomunicabilidade" e "singularidade". A questão da incomunicação será tangenciada, ainda outras vezes, durante o nosso "passeio" pela história da poesia moderna. Voltaremos a ela no futuro para desenvolvê-la teoricamente e percebê-la "na prática" em *Os mortos*. Friedrich (1991, p. 24) ainda salienta, na obra de Rousseau, a crença numa existência pré-racional e seu abandono ao "tempo interior", em que não haveria distinções entre passado e presente, fantasia e realidade, e que viria a ser o refúgio da lírica futura, em fuga da realidade opressora, em detrimento do "tempo mecânico", rejeitado por sua ligação com a civilização técnica. O tema do tempo será frequente nos poemas de Junqueira que

analisaremos, bem como a ligação entre passado e presente. Abordando, mais especificamente, a supressão da diferença entre fantasia e realidade, o teórico destacaria que, para o escritor suíço, somente aquela traria a felicidade, contanto que não viesse a se realizar. A elevação da fantasia, conscientemente ilusória, e da produtividade imaginária como satisfação da "necessidade de desdobramento da interioridade" teria demasiada importância para a poesia futura segundo Friedrich (1991, p. 25). Com ela, anula-se o critério de uma "legitimidade objetiva e lógica" para medir os seus produtos. "A fantasia torna-se absoluta" (Friedrich, 1991, p. 25).

Passando, agora, a Diderot, importa-nos principalmente a sua defesa da obscuridade e do mistério em poesia, em lugar da "enunciação de objetos" (Friedrich, 1991, p. 26). Com isso, o francês estatuiria uma predominância da "magia lingüística sobre o conteúdo lingüístico" (Friedrich, 1991, p. 27) e o desprendimento da objetividade, o que viria a ser acentuado por Baudelaire e fundaria o que hoje se chama poesia abstrata. Por fim, Diderot teria desenvolvido, ainda, a teoria de que a poesia, no contato com o leitor, não oferece compreensão, mas, sim, uma "sugestão mágica", além de ter ampliado o conceito de beleza, abarcando nele a desordem e o caos (Friedrich, 1991, p. 27).

Gostaríamos de frisar, das contribuições de Rousseau e Diderot, a contraposição entre "tempo interior" e "tempo mecânico" feita por aquele e a predominância da "magia linguística" sobre o conteúdo linguístico defendida por este. A proposição do suíço enfatiza a subjetividade que inunda certa corrente da poesia moderna nas suas representações, inclusive temporais, em detrimento de uma objetividade e realidade "pura", enquanto a teoria do francês recorda a primazia da "magia da linguagem" que vemos na linhagem da lírica moderna em estudo. Voltando mais uma vez à entrevista de Junqueira de 1964, na tentativa (ou na compreensível fuga) de definir sua poesia, o poeta declararia:

> Tudo que eu dissesse a respeito expressaria antes um comentário às técnicas e recursos poéticos por mim empregados do que, a rigor, uma definição de minha poesia.
> O que se pode, por exemplo, é discorrer sôbre pequenos detalhes da montagem poemática, do metro ou do ritmo, do efeito que se pretende com essa ou aquela relação "forma-fundo", do processo rítmico adotado (que é específico para cada poema) ou de arcabouço verbal, cujos signos são exclusivos de uma estrita e inviolável área semântica; nenhum dêsses fatôres, porém, poderia revelar integralmente o núcleo de energia que os mantém ativos na estrutura do poema, pois esta, em última instância, se organiza por obra e graça da **mais pura magia** (Junqueira, 1964c, p. 49, grifo nosso).

Como vemos pelas palavras do próprio autor, sua poesia (ao menos a inicial) se organiza, na própria estrutura dos poemas, não só por conteúdos precisos e técnicas premeditadas, mas,

também, por força de uma "magia". E mais: diríamos que nisso reside muito da força de sua expressão.

Friedrich (1991, p. 27) afirma que as novas definições de fantasia e de poesia, encontradas em Rousseau e Diderot, teriam se consolidado no Romantismo europeu, no qual já se sentiriam os "sintomas" do poetar moderno. O pesquisador comenta o entendimento que Novalis (1772-1801), um dos principais nomes do chamado Primeiro Romantismo alemão, teria da poesia futura, especialmente da lírica, como possuidora, em sua essência, de uma "indeterminabilidade". Embora caracterizasse a poesia como "representação do sentimento", Novalis destacaria, no ato poético, a "ponderação fria" e, na lírica, o aparecimento do heterogêneo, a defesa e oposição contra a vida habitual, a fantasia e a liberdade. Novalis relacionaria a poesia à magia (da qual viria o encantamento), mas também à construção e à álgebra, reconhecendo, nela, um traço intelectual, unindo fantasia e pensamento. Segundo ele, a linguagem poética seria autônoma, obscura e não teria como fim a comunicação (Friedrich, 1991, p. 28). Com isso, viria "a moderna separação entre língua e conteúdo, a favor da primeira" (Friedrich, 1991, p. 29), utilizando-se o poeta, artisticamente, das palavras para despertar "nelas forças que a linguagem cotidiana ignora" (Friedrich, 1991, p. 29), a fim de provocar um "alheamento":

> Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos (Friedrich, 1991, p. 29).

Friedrich (1991, p. 29) cita também as contribuições que Friedrich Schlegel (1772-1829) daria na mesma direção, como a separação entre o que é belo e o que é verdadeiro e moral e a necessidade que tem a poesia do caos, do excêntrico e do monstruoso para sua originalidade. De acordo com o romanista, Novalis e Schlegel teriam sido lidos pelos autores do Romantismo francês e fomentado seus pensamentos fundamentais. O Romantismo francês, por sua vez, seria a ponte entre essas ideias e Baudelaire, "o primeiro grande lírico do modernismo" e, também, o "primeiro teórico decisivo, na Europa", da arte moderna (Friedrich, 1991, p. 30).

Conquanto o Romantismo francês tenha se extinguido como "moda literária" em meados do século XIX, Friedrich (1991, p. 30) defende que este continuaria subsistindo nas gerações posteriores, inclusive nas que desejavam seu fim e propunham novas "modas". Para o teórico, a "poesia moderna é o Romantismo desromantizado" (Friedrich, 1991, p. 30), isto é,

sem o "descomedimento, afetação, ostentação, trivialidade" (Friedrich, 1991, p. 30) que lhe seriam comuns, pois, nele, já se encontrariam "latentes as dissonâncias do futuro" (Friedrich, 1991, p. 30). Afirma o estudioso que, até o século XVIII, a alegria seria o valor buscado, de modo geral, enquanto a dor seria um valor negativo e culposo. Todavia, esse panorama teria se invertido a partir "das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII" (Friedrich, 1991, p. 30), pelo abandono da alegria e da serenidade, na literatura, em favor da melancolia e da "dor cósmica", mesmo que sem motivos, sendo estas representantes de uma "nobreza da alma". A partir daí, a "consciência de ser decadente" (Friedrich, 1991, p. 31) teria se espalhado e se tornado

> fonte de estímulos insólitos. O destrutivo, mórbido e criminal adquire a categoria de interessante. [...] a lírica torna-se o lamento sobre os perigos da técnica que ameaça a alma. O conceito do Nada começa a ter sua importância. [...] Melancolia e lamento transformam-se, afinal, na angústia por aquilo que é inquietante (Friedrich, 1991, p. 31).

Frisa o professor que todas essas tendências continuariam e se modificariam com Baudelaire, e nós não poderíamos deixar de reconhecer, no eu lírico inquieto de *Os mortos*, essa mesma "angústia por aquilo que é inquietante", advinda da melancolia e do lamento cujas raízes remontam ao Romantismo.

"O esquema de Rousseau, da singularidade baseada na anormalidade, torna-se o esquema programático destas gerações e das seguintes" (Friedrich, 1991, p. 31), junto ao surgimento da "poesia que parte da linguagem, a apreensão do impulso ingênito na própria palavra, com conseqüências tão profundas para a poesia moderna" (Friedrich, 1991, p. 32).

Encerrando esta subseção, lembramos que, no Romantismo francês ainda, a teoria do grotesco, delineada por Diderot, é, de fato, desenvolvida por Victor Hugo (1802-1885), no prefácio à sua peça *Cromwell*, de 1827, tendo em vista a teoria do drama, com prováveis raízes, conforme Friedrich (1991, p. 32), nas reflexões de Schlegel. Para o romanista, as ideias ali contidas "são sintomas premonitórios da modernidade" (Friedrich, 1991, p. 33). Originária da terminologia da pintura, a palavra "grotesco" teria seu significado expandido a partir do século XVII, abrangendo, então, o bizarro, "a jocosidade burlesca", o distorcido e o estranho (Friedrich, 1991, p. 33). Victor Hugo incluiria nisso, também, o feio, nivelando-o ao belo. Aquele deixaria, portanto, de ser um elemento "desqualificado" e "permitido só nos gêneros literários inferiores" (Friedrich, 1991, p. 33) para aparecer "na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto e do desarmônico" (Friedrich, 1991, p. 33), aliviando da beleza, afastando a monotonia e refletindo dissonância. Tal fato é importante, para nós, porque

o grotesco será transformado por Baudelaire e aparecerá como característica da estética expressionista, que abordaremos na subseção seguinte.

2.2 SIMBOLISMO E EXPRESSIONISMO

Decidimos reunir, numa mesma subseção, os movimentos simbolista e expressionista pois, diferentemente do caso da subseção anterior, em que vimos o próprio Ivan Junqueira definir sua poesia como moderna – e nós mesmos o temos como poeta moderno –, não diremos aqui que sua poesia seja simbolista (ou neossimbolista) nem expressionista. O que pretendemos, com esta subseção, é estudar características e técnicas dos estilos simbolista e expressionista que nos parecem ser utilizadas também pelo escritor carioca, sem, de modo algum, termos a intenção de filiá-lo, com isso, a qualquer uma das duas "correntes". Como notaremos, essas similaridades entre a poesia do autor e as artes simbolista e expressionista pode ser explicada por diferentes motivos, seja por influência direta, advinda das leituras e estudos que Junqueira possa ter feito de autores pertencentes aos movimentos; seja por vias indiretas, por meio, por exemplo, da assimilação de procedimentos que foram típicos desses movimentos, mas que já se encontravam diluídos na obra de outros autores a eles externos, ligados, até mesmo, a outros movimentos, como o modernista. Além disso, nossa opção por juntar aqui Simbolismo e Expressionismo se deve, também, à nossa busca por estabelecer uma continuidade entre essas tendências na poesia junqueiriana, uma vez que a utilização das técnicas que lhes são características, por parte do escritor brasileiro, nos parece guardar uma mesma motivação que pretendemos aventar.

Iniciaremos pelo Simbolismo, por razão cronológica. Em texto datado do ano 2000, intitulado "A herança poética do século XX", Ivan Junqueira (2005b, p. 149) diria, sob a assumida influência do já mencionado ensaio "Tradição e talento individual", de T. S. Eliot, que:

> A história da literatura de uma língua nada mais é do que um coeso e orgânico edifício no qual cada pedra se ajusta às demais, como numa frase as palavras se harmonizam e correspondem umas às outras em fecundo e recíproco convívio. Há, por isso mesmo, uma herança de tecido literário que se transmite naturalmente de uma geração a outra, sem que esse processo implique qualquer tirania estilística ou estritamente vocabular por parte da que se lhe antecede ou lhe sucede no fluxo histórico. Assim, o que se cristalizou na poesia do século XX nos remete, seja por assimilação seja por antagonismo, àquilo que se realizou em períodos anteriores.

Portanto, é pensando nas influências que mais determinantemente marcaram a poesia brasileira do século passado que Junqueira (2005b, p. 151-152) afirma: “Claro está que não poderemos sequer imaginar nenhuma permanência do legado barroco ou arcádico na poesia brasileira contemporânea. No caso do romantismo e do simbolismo, entretanto, a história já seria outra”. Embora seja discutível sua opinião sobre a herança das artes barroca e arcádica em nossa poesia contemporânea, o ponto que nos interessa aqui é o destaque dado, pelo autor, às permanências, nela, do Romantismo e, principalmente, do Simbolismo. O poeta defende a continuidade romântica proclamando que “perdura na alma humana, não importa aqui a época a que pertença, um anelo romântico que jamais se extingue. Talvez por isso mesmo tenha sido o romantismo o mais universal e intenso dentre todos os movimentos estéticos de que teve notícia a literatura ocidental” (Junqueira, 2005b, p. 152). Quanto ao legado simbolista, Junqueira (2005b, p. 151) nos oferece um importante comentário que, conquanto um pouco longo, preferimos citar na íntegra:

> É maciço e duradouro o que a poesia do presente século hauriu ao simbolismo, ao penumbrismo e ao decadentismo de fins do século XIX. E o fenômeno não é apenas brasileiro, mas mundial, a começar pela lembrança de certos nomes emblemáticos, como os de Mallarmé, Laforgue, Valéry, Stefan George, Hoffmmanstal [*sic*; Hofmannsthal é a grafia correta do sobrenome do escritor austríaco], Rilke, Jacobsen, Swinburne ou o do grande precursor que foi Rimbaud. No caso específico da poesia brasileira, cumpre lembrar que o simbolismo não se restringe em absoluto ao brevíssimo período escolástico dentro do qual costuma estar circunscrito, ou seja, a última década do século XIX, quando emerge o vulto tutelar de Cruz e Sousa, cujos passos seriam seguidos, mas já no século XX, por Alphonsus de Guimaraens. Na verdade, a herança simbolista, esmagada logo a seguir pelo advento do parnasianismo, reaparece, em meados da década de 1920, com os poetas que se reuniram em torno da revista *Festa*, como Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Henrique[ta] Lisboa e Cecília Meireles, cuja produção poética inicial é antes simbolista do que propriamente modernista.
>
> Como já dissemos, o que a poesia brasileira do século XX herdou ao simbolismo é profundo e duradouro. Se considerarmos a linguagem e os processos formais que embasam a estética simbolista, veríamos que esta renova o verso em sua métrica e propõe a adoção do verso livre; postula ainda que o abandono da rima não mais constitui uma heresia; defende o emprego da palavra exata que, por sua sonoridade, produza a emoção procurada; instaura o estilo elíptico, através de desvios na sintaxe, de inovações na pontuação e até mesmo na disposição tipográfica do poema; lança as raízes do poema em prosa, já prevendo o colapso e o esgotamento do verso; e endossa de vocábulos preciosos e arcaicos que se ajustem às exigências de determinados estados da alma. Com isso, o simbolismo tenta atingir a sugestão e o mistério graças a um certo hermetismo que, em última instância, configura aquela impotência de que padece a linguagem poética quando esbarra nos limites lógicos da língua. Num certo sentido, é o simbolismo, muito mais do que qualquer outra escola, que prepara o terreno para a eclosão do Modernismo de 1922.

Todas essas características – os versos livres e brancos; a preocupação com a sonoridade e seus efeitos; o estilo elíptico; a poesia em prosa; o vocabulário precioso e arcaico; a sugestão, o mistério e o hermetismo – encontram-se em *Os mortos*. Inclusive, algumas de

maneira exclusiva, como o poema em prosa, forma que não mais frequentará os livros posteriores de Junqueira. Outras perderiam espaço, gradualmente, em sua poesia, como a ausência de pontuação e o aproveitamento da disposição tipográfica nos poemas, relacionadas, por Junqueira, ao estilo elíptico. Por esses e outros motivos que traremos adiante, diríamos que *Os mortos* talvez seja o livro mais simbolista do poeta, embora não seja, em si, uma obra simbolista.

Aliás, esse "pendor" simbolista que vemos, principalmente, nos trabalhos primeiros de Junqueira nos lembra, guardadas as devidas proporções e especificidades, o caso de Manuel Bandeira (1886-1968), que teve, também, a fase inicial de sua poesia (situada, geralmente, entre os anos de 1917 e 1924) conceituada como "parnaso-simbolista", "penumbrista" ou, ainda, "pré-modernista" (Pires, 2018, p. 7-8). Contudo, é preciso registrar que, diferentemente de Bandeira, que, em seus primeiros trabalhos, apresentava, como diz Antônio Donizeti Pires (2018, p. 7), um "sutil recorte fixo, mas já testando o verso livre" e, depois, em sua fase propriamente modernista, adotaria este mais decidida e habilmente; Junqueira, trilhando o caminho contrário, optaria, preferencialmente, pelo verso medido na sucessão de suas obras. De qualquer forma, acrescentamos que não estamos sozinhos no reconhecimento de influências simbolistas na poesia junqueiriana: Thomé (1995, p. 104-105), por exemplo, na conclusão de sua dissertação, diz que estas são facilmente entrevistas e recorda que Junqueira, "além de notável tradutor de Baudelaire, é profundo conhecedor das obras de Mallarmé, Rimbaud e outros, como atestam seus ensaios".

Visando, pois, compreender melhor a história, os atributos e, principalmente, as tendências geradas a partir do movimento simbolista, selecionamos, para estudo, a obra *O Simbolismo*, de Anna Balakian (1985). Nela, a professora se propõe a apresentar, de forma sintética e sucinta, um "juízo crítico do movimento simbolista desde suas origens na literatura francesa às convenções literárias que ele criou na literatura européia no final do século XIX e começo do século XX" (Balakian, 1985, p. 9), precisamente o que buscávamos para nossa pesquisa.

Embora os limites, inclusive cronológicos, do Simbolismo e os autores que a ele são ligados variem conforme o teórico consultado, é oportuno para o nosso trabalho citar o parecer de C. M. Bowra em sua introdução à obra *The Heritage of Symbolism*, reproduzido por Balakian (1985, p. 12), segundo o qual os franceses Charles Baudelaire, Paul Verlaine (1844-1896) e Stéphane Mallarmé constituiriam a vanguarda do movimento simbolista (outros autores adicionariam à lista também Arthur Rimbaud), em razão das grandes inovações que apresentaram em termos de técnicas literárias. Por esse prisma, fariam parte da tradição

simbolista todos os poetas que "tentaram manifestar uma experiência supernatural na linguagem das coisas visíveis e assim quase toda palavra é um símbolo e é usada não em sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos" (Bowra, 1943, p. 5 *apud* Balakian, 1985, p. 12). Balakian (1985, p. 12) comenta que Bowra

> chama estes poetas de "pós-simbolistas", como o faz Kenneth Cornell em seu livro *The Post-Symbolist Period* (O Período Pós-Simbolista). O prefixo *post* implica, contudo, uma separação maior da tradição simbolista do que a que realmente existiu. Este uso flexível do termo abarca escritores, posteriores à geração simbolista, que aceitaram a escola simbolista e que, através de sua adesão total ou parcial aos seus princípios poéticos ou à sua orientação mística, mantiveram a presença do simbolismo como uma convenção literária que adentrou o século XX. [...] Obras tão diversificadas quanto as de Valéry, Rilke, Hofmannsthal, Yeats, Jimenez, Wallace Stevens, A. A. Blok e, até certo ponto, T. S. Eliot, têm compartilhado do legado.

Tomando a expressão nesse sentido lato, talvez Junqueira pudesse ser considerado, "até certo ponto", como Eliot, um pós-simbolista. De fato, a descrição que faz Balakian (1985, p. 12) do Simbolismo como "uma das mais fechadas alianças intelectuais da história européia, marcada por um cosmopolitismo totalmente destituído de intenções autoconscientes ou políticas" nos faz recordar a "alienação" dos "mortos" junqueirianos que comentamos anteriormente. Contudo, uma afirmação como essa de nossa parte demandaria um estudo dedicado ao assunto e uma investigação mais delongada que fogem do escopo deste trabalho. Como já dissemos, o que mais nos interessa é o "modo simbolista de escrever" (Balakian, 1985, p. 14) que o poeta brasileiro demonstra em *Os mortos*, entendido como um "recolhimento para os mundos interiores do pensamento e para os estilos crípticos de comunicação" (Balakian, 1985, p. 14), definição baseada em Edmund Wilson e seu livro *O castelo de Axel*, que possibilita incluir na "órbita do simbolismo escritores tão distintos como T. S. Eliot, Gertrude Stein, P[r]oust e os dadaístas" (Balakian, 1985, p. 14). Ainda segundo a autora, a preocupação maior do simbolismo "era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas" (Balakian, 1985, p. 15), preocupação muito próxima da que vemos na obra poética junqueiriana, em geral, que sempre teve como temática indispensável o problema da morte – "problema" não só no sentido de uma "dificuldade ou obstáculo que requer grande esforço para ser solucionado ou vencido" (Michaelis [...], 2015), mas, principalmente, de um "tema, em qualquer área do conhecimento, cuja solução ou resposta requer considerável pesquisa, estudo e reflexão" (Michaelis [...],

2015), uma "questão levantada para inquirição, consideração, discussão, decisão ou solução" (Michaelis [...], 2015).

Ricardo Vieira Lima (2011, p. 130) atesta que o tema da "tensão morte/vida" é aquele sobre o qual Ivan Junqueira mais se debruçaria durante toda a sua carreira literária e na vasta maioria de seus poemas. Thomé (1995, p. 12), em sua dissertação, que data do fim do século passado e que, portanto, abrange a produção poética junqueiriana que vai até *A sagração dos ossos*, de 1994, defenderia que a morte, na poesia de Junqueira, "ora assume um aspecto mórbido, na linha de Augusto dos Anjos, ora um aspecto existencial – a morte estabelecendo o Absurdo, na trilha do que propunha Camus". Isso levaria o pesquisador a reconhecer o que chama de uma "aura de niilismo" a envolver a poesia do carioca, que seria ainda uma espécie de marca registrada sua (Thomé, 1995, p. 21). Para ele:

> Ao eleger a morte como tema central, ele [Ivan Junqueira] faz com que sua obra carregue em si o signo do niilismo, do absurdo da existência, da dor mais profunda do homem. Não se trata propriamente do que se poderia chamar de uma poesia pessimista, mas, antes, de uma poesia toda de Nada(s), cheia de Vazio(s), viva de Morte(s) [...] (Thomé, 1995, p. 22).

Diante da "iniludível" Morte, como argutamente definiria Bandeira (1993, p. 223) em sua "Consoada", surgiria, ao lado do amor, a arte "como um lenitivo para esta 'áspera escalada' que é a vida" (Thomé, 1995, p. 36):

> sendo a vida uma caminhada em "direção ao nada", a arte, como o amor, é uma luta contra o Absurdo, uma resistência, um exercício de rebeldia, de oposição à Angústia inerente a esta realidade. Exercício prenhe desta mesma angústia, marcado, ele mesmo, pelo Absurdo contra o qual se bate (Thomé, 1995, p. 36).

Continuando seu raciocínio, Thomé (1995, p. 36) afirma:

> O embate é, pois, cruel. Contra o Nada, nada (sequer o amor, sequer a arte) pode. Resta-nos, isto sim, afirmar a vida a despeito da vida, negar a morte, a despeito dela. [...].
> A arte, em Ivan Junqueira, é a própria explicitação desse conflito, dessa antinomia entre o ser que a tudo aspira e o Nada que nos aguarda.

E conclui dizendo:

> De modo que, tal qual o amor, a arte é o cenário ideal onde o jogo de conflitos – o Tudo e o Nada, a Vida e a Morte, a Esperança e o Absurdo – se dá. Se representa, com a sua simples existência, uma espécie de afirmação da vida, a arte só se consubstancia a partir do conflito – e da vitória (ainda que fugaz) – entre o ser que tudo almeja e o Nada que a todos aflige (Thomé, 1995, p. 38-39).

Em suma, a poesia, em Ivan Junqueira, não representa nem compreende a vitória absoluta sobre a morte, mas, antes, encena esse confronto caro aos simbolistas entre a mortalidade humana e sua (possível) sobrevivência por meio da arte.

Agora, teremos de voltar a um poeta de grande importância para Junqueira e para a história da poesia (especialmente a moderna): o incontornável Baudelaire. Anna Balakian (1985, p. 40-41) diferencia o que considera um "iniciador" do "precursor" de um movimento: aquele, também chamado de "*chef d'école*",

> é um reformador *consciente*, geralmente *militante*, do ponto de vista das declarações e performance. Existe nele uma enorme percepção da quebra com a tradição, inevitavelmente ligada ao desdém e completa rejeição das formas literárias do passado. Junto com isto se forma um sentido de liderança e a criação de uma *entourage* de discípulos.

Sob esses aspectos, a estudiosa não tem Baudelaire como um iniciador do Simbolismo, pois não enxerga, na figura do autor, qualquer traço de liderança, enquanto reconhece, nele, o desejo de ligar-se, ainda, à tradição romântica e a estima que tinha por seus predecessores, com os quais não teria, conforme a professora, a intenção de romper (Balakian, 1985, p. 41). Com isso, conclui que "Baudelaire não é um simbolista, mas fornece combustível ao simbolismo" (Balakian, 1985, p. 41). Como já comentamos em nossa excursão pela lírica moderna, "Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário em lugar de um bardo" (Balakian, 1985, p. 41). Ivan Junqueira (2000, p. 12) declara que, "sem a contribuição de Baudelaire, convém lembrar, jamais floresceriam as vertentes do realismo e do simbolismo, ou até mesmo, como pretendem alguns, do surrealismo e do expressionismo". E é a partir daqui, via Baudelaire, essa "fonte do movimento simbolista" (Balakian, 1985, p. 30) que tanto impacto teve sobre Junqueira, que começamos a construir a ponte entre Simbolismo e Expressionismo, ao mesmo tempo que temos (sempre) em mente a poesia junqueiriana.

Com o Simbolismo, a visão artística, agora liberta dos ideais nacionais presentes, com frequência, no Romantismo, "concentrou-se na relação entre o mundo pessoal do artista, puramente subjetivo, e sua projeção objetiva" (Balakian, 1985, p. 16). Em Baudelaire, já era possível perceber essa mesma "projeção da visão interior sobre o mundo exterior, situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior, ou na interação entre o subjetivo e o objetivo" (Balakian, 1985, p. 33). Ora, como explica Aguinaldo José Gonçalves (2002, p. 683), o Expressionismo caracteriza, precisamente, "a arte e a literatura criadas ou expressas

num espaço de linguagem advindo de uma forma de ver e de sentir o universo interior do artista que, mais do que pensar, vivencia, experimenta e, finalmente, *revela*, pelas imagens, o que vem do fundo do ser". Assim, dá-se, na expressão, "um movimento do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto" (Gonçalves, 2002, p. 694). O Expressionismo vem, por assim dizer, na contramão do que propunha o Impressionismo, como uma forma de reação. Enquanto este buscava captar a realidade e suas impressões sobre o indivíduo, a "tendência expressionista", na arte e na literatura, volta-se "para a intensidade da expressão, [...] visando a encontrar um modo de expressão das sensações e não produzir a impressão causada pelo mundo exterior" (Gonçalves, 2002, p. 696). É a esse movimento de dentro para fora, da interioridade que se derrama sobre o que é externo e o transforma, encontrado, com suas respectivas particularidades, em Baudelaire, no Simbolismo e no Expressionismo, que nos referíamos, em nossa seção introdutória, quando dizíamos que o eu lírico inquieto de *Os mortos* pinta as cenas, as imagens e os objetos que descreve com as tintas de sua subjetividade.

No Simbolismo, um dos procedimentos que se relacionam com esse movimento "eferente" é o que Balakian (1985, p. 35) chama de "discurso indireto". Por meio deste, o poeta se comunica com o leitor não pela expressão direta de seus sentimentos, mas pelo uso "de uma imagem ou uma série de imagens que tanto têm o valor subjetivo quanto objetivo" (Balakian, 1985, p. 35). O "significado subjetivo" criado "é multidimensional, e, por isso, mais sugestivo do que designativo" (Balakian, 1985, p. 35) – daí o poder de sugestão e a polissemia da lírica moderna. Essa poesia "se comunica por meio da imagem" (Balakian, 1985, p. 36). Nela, "o conceito propulsionador passa através do conjunto de metáforas e sai transfigurado" (Balakian, 1985, p. 36). Outro aspecto do discurso indireto, descoberto, segundo a professora, por Baudelaire, "foi a força evocativa das palavras, a habilidade de conferir às próprias palavras o poder das imagens" (Balakian, 1985, p. 42): "as palavras servem como verdadeiros objetos através das múltiplas sensações que evocam, do mesmo modo que os objetos implicam várias imagens de acordo com o olho e a memória de quem os percebe" (Balakian, 1985, p. 42). Por fim, "a própria sinestesia está implícita na idéia de Baudelaire de discurso indireto" (Balakian, 1985, p. 42). A concepção baudelairiana de sinestesia, indo além da "mistura das percepções do sentido" (Balakian, 1985, p. 42), relacionaria a poesia à música:

> Se a música pode sugerir mais de um nível de imagens, isto implica para a poesia que as palavras podem assumir a mesma função das notas musicais estruturadas, criando além da descrição de uma sensação a própria sensação, e inclusive esta complexidade de sensações que chamamos "estado de espírito" (*mood*). Através desta flexibilidade de comunicação, a poesia se tornaria uma forma artística muito mais próxima da música do que fora até então (Balakian, 1985, p. 44).

O uso baudelairiano e simbolista da imagem, da metáfora, da força evocativa da palavra e da sinestesia, todos ligados ao discurso indireto, faz deste um conceito importante para descrevermos a poesia junqueiriana inicial e revela mais algumas marcas simbolistas na poética nascente do brasileiro. Alguns poemas de Baudelaire chegam mesmo ao ponto de transmitir "seu significado através das imagens que assumem o papel de declarações indiretas; este desenvolvimento será o *sine qua non* do modo de escrever simbolista" (Balakian, 1985, p. 42) – algo que comentamos acerca da lírica moderna, que, não raro, se expressa mais por sua construção formal (nisso incluem-se suas imagens, sua sonoridade, seu ritmo em geral, suas figuras de linguagem etc.) do que por declarações diretas. "Baudelaire chega mais perto da técnica da comunicação verbal indireta em poesia. Ela nos leva a uma nova definição de poesia: *o poema se torna um enigma*" (Balakian, 1985, p. 42). "Enigma" é uma palavra que aparecerá, várias vezes, na poesia de Junqueira, principalmente em seus metapoemas. Só em *Os mortos*, tê-la-emos nos versos finais de "Solilóquio", "Canto escuro" e "Signo & esfinge", último poema do livro. O "enigma", portanto, está presente no encerramento não só deste texto, como da própria concepção metapoética do livro.

Além disso, muitas imagens típicas do Simbolismo seriam frequentes na poesia junqueiriana em geral, como "as ninfas, [...] as frágeis paisagens interiores, a reabilitação dos mitos clássicos, os horizontes brumosos, a nostalgia além do tempo e do espaço" (Balakian, 1985, p. 37). Inclusive, as imagens aquáticas, "que se tornaram tão importantes na poesia simbolista" (Balakian, 1985, p. 37), aparecem já em Baudelaire com seu "caráter sensual" e em "toda gama de suas variações" (Balakian, 1985, p. 37). A natureza passa, assim, a servir como instrumento para a expressão poética (Balakian, 1985, p. 36). Mais uma vez, o interesse de Baudelaire e dos simbolistas na existência, nos sentimentos universais, nas paisagens não localizadas e nas preocupações não temporais (Balakian, 1985, p. 41-42) é também o de Ivan Junqueira.

Enfim, para encerrarmos a "parte simbolista" desta subseção, diríamos que é o simbolismo (com "s" minúsculo"), entendido como estilo, como encontramos em Balakian (1985, p. 81), e não apenas o movimento literário que lhe deu origem, o Simbolismo (com "s" maiúsculo), que contribui para a construção da poética nascente junqueiriana. Mas que fique claro: não estamos, com essas palavras, fazendo qualquer juízo de valor, no sentido de sugerir que o "simbolismo" seja "maior" ou mais importante que o "Simbolismo". O que dissemos é que as convenções literárias geradas por este e presentes naquele são o que mais nos interessa para esta pesquisa, e não, como já frisamos e repetimos, uma filiação do poeta carioca à "escola"

simbolista ou neossimbolista. Dentre essas convenções, o discurso indireto, também chamado de "discurso equívoco" por Balakian (1985, p. 88), é a mais importante para nós, podendo aparecer nos poemas de modos diversos:

> a palavra incomum, o objeto, a paisagem, o mito, a união das características abstratas e concretas cuja relação é evidente – sendo todos esses recursos tentativas de transcender o significado direto do poema e abrir perspectivas à conjetura para elevar a experiência limitada do homem-poeta e do homem-leitor a um nível de múltiplas possibilidades (Balakian, 1985, p. 88).

Agora, voltemos ao Expressionismo para tecer alguns comentários mais detidos sobre este. Vale dizer que já tivemos a oportunidade, no passado, de apontar algumas marcas expressionistas na poesia junqueiriana, mais especificamente no poema "Cidade", de seu último livro, *Essa música*[13]. O Expressionismo, surgido na vanguarda alemã do início do século XX, foi um movimento polimorfo (Fleischer, 2002, p. 68). Diz-nos o professor Gonçalves (2002, p. 699), acerca da origem desse movimento, que:

> O Expressionismo, como uma esponja rebelde, absorveu o "líquido essencial" das vanguardas do final do século XIX e até mesmo do início do século XX, chegando a conjugar contrários, como foi o caso de alguns aspectos do Naturalismo e muitos do Simbolismo literário e do Impressionismo na pintura que se integram dialeticamente, na composição dessa nova forma de expressão.

Nascido, como é, da modernidade, o Expressionismo carrega, em si, atributos díspares e aparentemente paradoxais. Ao mesmo tempo que vai buscar aspectos no Impressionismo, como apontado pelo pesquisador, foi também uma reação contra ele, como diria o mesmo Gonçalves (2002, p. 696) e como já mencionamos anteriormente. Susana Kampff Lages (2002, p. 160) diria mesmo que a arte e a poesia expressionistas são antirrealistas (embora, como defendido por Gonçalves, haja características tomadas ao Naturalismo) e anti-impressionistas. E não podemos deixar de destacar a referida importância, para o Expressionismo, dos aspectos advindos do Simbolismo literário, pois vemos ambas as tendências se entrelaçarem na poesia junqueiriana. Mais adiante trataremos melhor disso, quando falarmos da imagem no Expressionismo.

Embora muitos expressionistas tenham produzido uma arte e literatura intimamente conectadas às questões político-sociais de sua época, como o grupo de alemães envolvidos com

---

[13] Cf. "A cidade moderna na poesia de Ivan Junqueira: uma lição de Baudelaire e Eliot" (Silva, 2024), texto em que analisamos o modo como o poeta carioca constrói, artisticamente, em seu poema "Cidade", uma metrópole prototipicamente moderna e universal, apontando similaridades com as poéticas de Charles Baudelaire e T. S. Eliot e suas influências sobre o brasileiro.

a revista *Die Aktion* (Lages, 2002, p. 166), vários de seus poetas "concentraram a sua atenção também na natureza ou nos sentimentos humanos, colocando no centro de suas reflexões o Eu e suas experiências íntimas" (Fleischer, 2002, p. 68). Gonçalves (2002, p. 703) diria, inclusive,

> que ocorrem duas linhas poéticas completamente diversas: uma bastante discursiva, retórica, em que os versos longos parecem dominar e revelar uma necessidade de expressão mais expansiva, mais incontida; e outra poesia que poderíamos dizer menos *extensa* e mais *intensa*, determinada pela concisão, pela visualidade, que se aproxima bem mais dos recursos da pintura. Como representantes fundamentais das duas vertentes da lírica destacaríamos, respectivamente, Gottfried Benn (1886-1956) e Georg Trakl (1887-1914).

A linha poética que mais nos interessa é a de Benn. De acordo com o estudioso, as poesias de Benn têm uma forma tradicional (em seu metro e sua rima, por exemplo) e são muito musicais (Gonçalves, 2002, p. 703). Mais:

> Dir-se-ia como traço de singularidade da poesia de Benn (ao menos de alguns de seus poemas) uma espécie de paradoxo composto pelo caráter dionisíaco de sua poesia, marcado pela exaltação do instinto e das exasperações existenciais "sem saída" do homem e certa melancolia, certa tristeza lírica advinda de um tom, de uma entonação peculiares de sua poesia. [...] [Alguns poemas] têm apesar de toda essa exaltação dionisíaca dos instintos, uma beleza melancólica, como também assinalaria Carpeaux, de Trakl e algo da meditação filosófica de Rilke (Gonçalves, 2002, p. 703).

A menção feita a Otto Maria Carpeaux remete à sua obra *Literatura alemã*, publicada pela editora Nova Alexandria em 1994, na qual o austríaco aponta, ainda, relações conscientes entre a arte de Benn e a poesia de Rimbaud e Valéry, de Eliot e Maiakóvski (Carpeaux, 1994, p. 251 *apud* Gonçalves, 2002, p. 704). As exasperações existenciais "sem saída", a tristeza lírica, a beleza melancólica e a meditação filosófica, aliadas a uma forma tradicional e bastante musical, aproximam a poesia de Ivan Junqueira dessa linha poética do Expressionismo, personificada por Benn.

Comentaremos, agora, sobre a questão da imagem, tão cara ao Simbolismo, dentro do Expressionismo. Para Gonçalves (2002, p. 699), foi a pintura a responsável por fornecer, à literatura expressionista, seu modo de ser,

> quase que impondo à palavra a busca de uma transgressão, ou, melhor, de uma ampliação de seus limites. [...] Nesse movimento evolutivo teve a palavra de se colocar, de se exercitar, dentro das mesmas tendências, fazendo-se ver pela imagem, a nova imagem, a imagem transgressora que delineava um desenho aos olhos mentais do leitor. A grande poesia expressionista, aquela que vai permanecer e se mesclar às demais vanguardas, prima pelo uso de uma série de recursos, uma série de procedimentos de linguagem, em busca dessa visão, desse modo de delinear pela materialidade dos signos verbais, um "temperamento", ou um "sentimento" que

> pudesse resgatar em profundidade os istmos e intensidade daquilo que geralmente não é percebido numa visão de superfície.

Com isso, "muitos poetas expressionistas vão se valer da imagem, criando poemas de puras imagens, composições de metáforas autônomas, que se manifestam como abstrações e poderosos núcleos do sentimento. O problema da metáfora é central no Expressionismo" (Gonçalves, 2002, p. 711). Imagem e metáfora: dois recursos poéticos extremamente importantes para o Simbolismo, para o Expressionismo e para a poesia junqueiriana na expressão de uma visão subjetiva das coisas.

Essas imagens são construídas, muitas vezes, com o uso do grotesco – que, como frisamos anteriormente, está presente também em Baudelaire e na linhagem moderna da desrealização poética –, "que projeta o mundo decadente, aflitivo e caótico", como diria Marion Fleischer (2002, p. 69). Esta acrescenta que "também a imagem da natureza é projetada sobre um espelho desfigurador, no qual suas formas e proporções assumem caráter muitas vezes grotescos" (Fleischer, 2002, p. 73). "Essas imagens antiidílicas [*sic*] revelam, na perspectiva expressionista, o caráter demoníaco da natureza, uma atmosfera soturna que, condensada em formas monstruosas, projeta as solidões, as angústias e os pavores da geração expressionista" (Fleischer, 2002, p. 76), bem como refletem a solidão e os temores desses autores (Fleischer, 2002, p. 76). Lages (2002, p. 172) indicaria, também, a antropomorfização da natureza como aspecto distintivo da poesia expressionista.

Além do uso inovador das imagens, a professora Fleischer (2002, p. 68) cita, ainda, como características típicas da poesia expressionista, "os neologismos ousados, os superlativos, as repetições rítmicas, as palavras ou frases alinhadas parataticamente, a hipertrofia de sinais de pontuação, os contrastes metafóricos gritantes, as exclamações extasiadas e as inversões sintáticas abruptas". Além da hipertrofia de sinais de pontuação, que aparece em alguns poemas de *Os mortos*, é, principalmente, o vasto uso das metáforas e de suas inúmeras e diversas possibilidades no Expressionismo que nos chama a atenção e muito nos interessa para esta pesquisa, pois o recurso metafórico é fulcral para a construção das imagens que aparecem na primeira obra de Junqueira, inclusive as ligadas aos elementos fluidos, e para o movimento de "externalização" subjetiva de seu eu lírico inquieto. Aliás, segundo Lages (2002, p. 179), a inovação de alguns poemas expressionistas se dava, justamente, pelo "inusitado das metáforas" e não tanto pela sua estruturação.

Todas essas inovações e procedimentos, trazidos pelo Expressionismo, dão-nos dele uma imagem significativa:

> Expressionismo como uma forma de *visão* advinda de uma profunda relação com as coisas do mundo, inclusive com o homem e, por meio de um processo de perscrutação do insondável, tudo se torne desautomatizado e, por meio desse processo singular, as realidades emergem numa expressão, numa linguagem que de maneira alguma tenha até então se manifestado. [...] Resgatar o avesso das coisas como forma de melhor conhecer o seu lado direito, que jamais será o mesmo (Gonçalves, 2002, p. 702).

Tal definição do movimento expressionista nos faz lembrar os conceitos de "desfamiliarização" e "estranhalização", que são centrais para a teoria da lírica moderna. Diria Chklóvski (2019, p. 161-162), valendo-se, como exemplo, dos textos de Liev Tolstói (1828-1910):

> A automatização devora objetos, roupas, móveis, sua esposa e o medo da guerra. [...] O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* [estranhalização] dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte*.

Por esse processo que desautomatiza nossa percepção, tornando o mundo, as coisas e mesmo os sentimentos estranhos a nós por meio da linguagem, tudo recobra seu "vigor" e é visto (ou percebido), por nós, como se fosse a primeira vez que o fizéssemos.

Concluindo nossas breves observações acerca do Expressionismo, resta comentar como o movimento foi assimilado pela nossa literatura brasileira. Luiz Nazário (2002, p. 608) relata que, embora o Expressionismo europeu não tenha estabelecido uma "filial brasileira" na época,

> sua essência foi assimilada pelos modernistas brasileiros [...]. Não se pode negar ainda que aquela essência foi adotada por outros artistas insuspeitos, que a diluíram em seus próprios estilos, em obras que, se não podemos chamar de expressionistas, possuem mesmo assim sua marca. É, pois, perfeitamente legítimo falar de uma *sensibilidade expressionista* na literatura e nas artes brasileiras, sensibilidade autêntica e original, que não se reduz à mera imitação de modelos.

Essa "sensibilidade expressionista" percebida pelo historiador, entre nossos escritores, teria se manifestado, segundo ele, mesmo sem influência consciente do movimento, expressando-se não só em seus estilos pessoais, como também em suas preferências temáticas (Nazário, 2002, p. 635-636).

Como talvez já tenha ficado implícito ao longo desta subseção, mas, de qualquer forma, gostaríamos de explicitar para encerrá-la, a ponte que aqui estabelecemos entre o Simbolismo e o Expressionismo se deve: primeiro, a uma de suas "fontes" comuns, que é a obra de Charles Baudelaire, tão significativa para Ivan Junqueira; segundo, aos aspectos do

Simbolismo literário que o Expressionismo adotou e, em alguns casos, amplificou; e, terceiro, o que é mais relevante para a nossa pesquisa, ao aparecimento, conjugado, na poesia junqueiriana inicial, de um estilo simbolista e de uma sensibilidade expressionista. Conjugado porque são, principalmente, os pontos comuns a ambos os movimentos – as inovações e renovações formais do poema; o trabalho com a imagem e a metáfora, bem como o desenvolvimento desses elementos; a importância dada à experiência e às emoções do Eu; o movimento projetivo da interioridade subjetiva sobre a realidade exterior; e a elaboração de uma poesia que não se quer "direta", realista ou facilmente apreensível – que impactam diretamente a poética nascente de Junqueira e seus traços marcantes: o leque formal, a expressão do eu lírico inquieto e o uso, especialmente metafórico, dos elementos fluidos.

2.3 GERAÇÃO-60

Nesta subseção, passaremos, brevemente, sobre o momento da poesia brasileira contemporânea em que se insere o início da produção poética de Ivan Junqueira: a Geração-60, como nomeada por Pedro Lyra (1995) na essencial antologia, por ele organizada, *Sincretismo*: a poesia da Geração-60. Não nos demoraremos no tópico, pois outros pesquisadores da poesia junqueiriana já escreveram sobre a geração e algumas de suas conexões com a obra de Junqueira. Referimo-nos, principalmente, a Thomé (1995) e Ribeiro (2018). O primeiro, na oitava seção de sua dissertação, intitulada "Ivan e a Geração-60", inicialmente, resume o que Lyra (teórico seguido, no assunto, pelo então mestrando), na antologia mencionada, entende por "geração" e descreve, em partes, as explanações e segmentações (que retomaremos, sucintamente) realizadas pelo professor cearense; depois, faz um exercício comparatista entre a poesia de Ivan Junqueira e as de outros seis poetas constantes da antologia de Lyra – Mário Faustino (1930-1962), Olga Savary (1933-2020), Carlos Nejar (1939), Affonso Romano de Sant'Anna (1937-2025), Marly de Oliveira (1935-2007) e Adélia Prado (1935) –, a fim de constatar aproximações e disparidades entre as poéticas analisadas. Já o segundo, ainda no início de sua dissertação, em subseção intitulada "Comentário biográfico e historiográfico", realiza um levantamento crítico de menções a Ivan Junqueira em livros de historiografia literária, perpassando a *História da literatura brasileira* de Luciana Stegagno-Picchio (que também citaremos) e a de Massaud Moisés, que mencionam, *en passant*, o autor carioca; bem como *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno, e a *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar, que comentam, um pouco mais longamente, a obra junqueiriana. Portanto, para evitar a repetição (desnecessária) de um trabalho que já foi feito, no passado, por pares,

ressaltaremos apenas os pontos que consideramos essenciais para obtermos um panorama, ainda que mínimo, da Geração-60 – da forma como a entendiam, sobretudo, Lyra (1995), mas, também, Stegagno-Picchio (2004) – e verificarmos como a poesia de Junqueira e seu livro de estreia se "encaixam" nessas classificações, o que nos possibilitará, ainda, sublinhar mais algumas das características da obra junqueiriana.

Começaremos pela obra da historiadora italiana, por oferecer comentários mais breves à geração e ao autor estudado, enfocando, principalmente, seus capítulos finais, que abarcam nossa história literária até o princípio do século XXI. Como já dito, em sua *História da literatura brasileira*, Stegagno-Picchio (2004) dedica algum espaço ao estudo da geração de poetas brasileiros de 1960, utilizando, inclusive, o livro de Lyra (1995) como uma de suas bases. Ivan Junqueira aparece, sumariamente, entre os autores da geração listados pela estudiosa, como "poeta de medida e inspiração clássica, em que a lição de Drummond e João Cabral é utilizada por quem se formou em Camões e nos autores canônicos portugueses" (Stegagno-Picchio, 2004, p. 660). Stegagno-Picchio (2004), como Lyra (1995), reconhece a variedade de estilos e temas e o caráter sincrético da Geração-60, sintetizando os caminhos trilhados por seus poetas nos seguintes termos:

> Há a vertente lírica própria de toda a tradição nacional, em que o erotismo de base se funde com os anélitos universalistas e com o questionamento místico e filosófico dos grandes e eternos interrogativos do homem. Há a poesia participante no sulco aberto por movimentos anteriores como o do *Violão de rua* e há a poesia de sopro épico na linha do Jorge de Lima da *Invenção de Orfeu*, ou da Cecília Meireles do *Romanceiro da Inconfidência* (Stegagno-Picchio, 2004, p. 659).

Dentre as vertentes por ela distinguidas, a poesia junqueiriana se insere, parece-nos, mais adequadamente na primeira, a lírica, por seu veio marcadamente reflexivo, filosófico, metafísico, universalista, e por se debruçar constantemente sobre as questões que afligem o ser humano desde tempos remotos, como a morte, a perda (da vida, da infância, dos entes queridos etc.) e a passagem do tempo.

Avançando, já, para o trabalho de Lyra (1995), no estudo introdutório que antecede sua antologia, para demonstrar o caráter sincrético da geração, o poeta de Fortaleza distingue três segmentos geracionais em que divide a poesia da época: 1) a "tradição discursiva" (para a qual elaborou o livro); 2) o "semioticismo vanguardista"; e 3) o que chama de "variante alternativa". Junqueira é inserido pelo crítico no primeiro segmento, com o que não poderíamos discordar. Segundo Lyra (1995), os poetas do "grupo" (entre aspas, pois não se organizaram como tal) da tradição discursiva são aqueles que não aderiram às tendências de

desintegração/abolição do verso linear, propostas pelas vanguardas europeias do início do século XX e adotadas, por exemplo, pelo Concretismo brasileiro; e de substituição da imagem linguística pela imagem visual, como empreenderam os poetas pertencentes ao movimento do Poema/Processo, que o professor incorpora ao segmento do semioticismo vanguardista. Dessa forma, o conjunto de autores do primeiro segmento "continuou com o discurso melódico-metafórico, de verso metrificado ou livre, branco ou rimado e, por isso, assegurou a continuidade da linha evolutiva natural da poesia brasileira na época" (Lyra, 1995, p. 97).

Aprofundando-se no primeiro segmento geracional, afirma Lyra (1995, p. 100) que, enquanto o "atributo verso-imagem" diz respeito à forma e expressão dessa poesia, sendo "comum a todos os seus autores", "sua substância se diversifica por 4 grandes vertentes": "a herança lírica"; "o protesto social"; "a explosão épica"; e "a convicção metapoética". Tal categorização parece ter sido a inspiração de Stegagno-Picchio (2004, p. 659) quando elaborava sua própria classificação: à "herança lírica" de Lyra corresponde a "vertente lírica" da pesquisadora; ao "protesto social", a "poesia participante"; e à "explosão épica", o "sopro épico". Como vemos, a "convicção metapoética", distinguida por Lyra, acabou não merecendo uma vertente específica no trabalho de Stegagno-Picchio; bem como os segmentos do "semioticismo vanguardista" e da "variante alternativa", que também integram a Geração-60, na visão do estudioso brasileiro, não são explicitados entre as considerações da historiadora.

Como Junqueira nunca foi muito afeito à poesia de participação social (fato que já comentamos anteriormente) nem a arroubos épicos em sua obra, não nos preocuparemos, aqui, em abordar essas vertentes da geração, preferindo dar atenção à primeira e à última listadas por Lyra. Começaremos pela herança lírica, considerada pelo professor "o traço dominante em toda a trajetória da poesia brasileira e mesmo ocidental" (Lyra, 1995, p. 101). Lyra (1995, p. 101) recorda as "manifestações subjetivas do ego" de diferentes poetas brasileiros do passado e afirma que a "Geração-60 não fugiu a esse atavismo", defendendo, em seguida, que, dentro "do amplo espectro do lirismo, a variante amorosa tem sido quase excludente em relação às outras possibilidades temáticas do gênero", sendo esta, para ele, "a linha dominante" ainda na geração em questão. Todavia, Lyra (1995, p. 101-102) não deixa de ressaltar que o lirismo da Geração-60 se espraiaria, também, em outras múltiplas direções, quais sejam: "um lirismo ostensivamente erotizado [...], ou de erotismo atenuado" – em que se situaria (mais especificamente, na linha do erotismo atenuado), para o professor, a obra *Cinco movimentos*, de Junqueira; "um lirismo universalista, de fundo cosmológico/metafísico, [...] questionando a problemática existencial sofrida por essa geração" – direção em que o cearense reconhece as *Três meditações na corda lírica* junqueirianas; "um lirismo de fundo místico"; e "um lirismo

de fundo mítico, [...] retomando e presentificando os grandes arquétipos plantados na origem da cultura ocidental" – linha em que se encontraria *A rainha arcaica*, de Junqueira.

> Em conjunto: *um lirismo crítico* – impregnado das provocações de um cotidiano oposto aos mais legítimos anseios do ser humano desta hora, praticado por todo um segmento de uma geração que recusa o simples desabafo ou a pura confissão, o derrame sentimental ou o enclausuramento do eu, encarando os problemas pessoais em conexão com os sociais e históricos, comuns a todos (Lyra, 1995, p. 102).

Quanto à convicção metapoética, o estudioso também a vê "presente em todos os momentos de nossa evolução" (Lyra, 1995, p. 110). Ressalta, porém, que "foi só no Modernismo que a metapoesia – com a constante e progressiva exigência de consciência técnica posta ao poeta contemporâneo – assumiu uma presença significativa: numa quantidade considerável de textos, atinge o nível de autêntica teoria poética [...]" (Lyra, 1995, p. 110). Avançando, pois, mais especificamente, sobre a vertente metapoética do segmento discursivo da Geração-60, Lyra (1995, p. 111) diz que "praticamente todos os seus nomes [...] se auto-definiram em bem elaborados textos programáticos [...]".

> Em conjunto: o ideal estético expresso nesses metapoemas é o de uma poesia concebida como expressão consciente do eu mediada pela técnica, a partir de uma séria pesquisa de temas e modelos, formas e atitudes, ensaiando *uma reflexão sobre a condição do poeta e a natureza da poesia*, num modo supremo de auto-conhecimento e auto-realização (Lyra, 1995, p. 111).

Encaminhando-nos para a conclusão desta subseção, gostaríamos de realçar, nas classificações estabelecidas por Lyra e nas inserções, por ele propostas, das obras dos autores antologiados nessas diversas "linhas de poesia", a ausência de menção ao livro inaugural de Junqueira. Em verdade, é, de fato, difícil e mesmo redutor enquadrá-lo em apenas uma dessas vertentes ou direções. Todavia, se tivéssemos de arriscar uma classificação para *Os mortos*, baseados no quadro de Lyra, situá-lo-íamos num ponto de convergência entre o lirismo universalista da vertente de herança lírica e a vertente de convicção metapoética. Na obra, vemos, frequentemente, um eu lírico inquieto expressar sua angústia existencial perante o mistério da morte e dos mortos, como no poema "Os mortos"; seu desejo íntimo de recobrar o passado perdido de sua infância, como em "Em tempo de agonia"; e a expressão de um projeto de poesia nascente que permeia toda a obra, o qual podemos ver, mais nitidamente, em textos como, novamente, "Os mortos" – o que já sugere como as vertentes apontadas, a todo momento, se cruzam na obra – ou "O polvo". Alguns dos poemas citados serão analisados por nós mais

adiante, quando, esperamos, ficarão mais evidentes suas conexões, e do livro como um todo, com as vertentes da Geração-60 nas quais os situamos.

3 O POETA, *OS MORTOS* E A CRÍTICA

Nesta seção, dedicar-nos-emos a avaliar algumas das críticas dirigidas a *Os mortos* e seu autor, especialmente aquelas do ano de sua estreia. Nosso intuito, com isso, é captar um pouco das "sensações" que Ivan Junqueira causou ao adentrar o cenário da poesia brasileira da época e, principalmente, discutir alguns apontamentos críticos feitos por seus contemporâneos, a fim de não só conferirmos suas visões acerca da poesia inaugural junqueiriana, mas também expormos nossa própria avaliação sobre esta, problematizando ou contestando, se necessário, algumas das opiniões passadas. Antes disso, porém, gostaríamos de trazer certas informações sobre *Os mortos* que podem auxiliar a compreender melhor o processo de sua elaboração e o que Junqueira tinha em mente (e no "coração") antes e depois da sua publicação.

Em sua já citada entrevista à revista *Leitura*, de 1964, o autor diria o seguinte sobre seu primeiro trabalho:

> O livro, que abrange produção relativa a começos de 1956 até 1964, resulta da fusão (a rigor, do esfacelamento) de dois livros precursores que, não obstante o protesto (sempre generoso) dos amigos, acabaram mesmo no fundo da gaveta. Organizada cronologicamente (com exceção do poema "Os Mortos", que data de 1963), a coletânea, em sua versão definitiva, cassou o mandato de inúmeros poemas (hoje arquivados ou simplesmente destruídos) que faziam parte do primitivo esquema, esboçado em 1963. Tal economia, que reduziu **Os Mortos** à modesta soma de 33 [na verdade, são 32] poemas, não chega a neutralizar suas deficiências, mas, na pior das hipóteses, subscreve o salutar princípio da discrição. Não nego, por outro lado, as influências, que talvez sejam evidentes no texto; muito pelo contrário, aliás, delas somente me orgulho. O título, sugerido a meu ver com raro acêrto pelo crítico e grande amigo Hélcio Martins, rende homenagem ao poema (homônimo) que encerra a síntese de tôdas as diretrizes poéticas por mim hoje seguidas.
> Do ponto de vista estritamente literário, **Os Mortos** exprime, no plano explícito e irrecusável do discurso verbal, o esfôrço desenvolvido por seu autor no sentido de atingir uma linguagem de concreção que, pelo emprêgo de ritmos, sons e processos rítmicos enraizados em nossa língua, promova a recuperação dos valores culturais de um pensamento cuja obrigação mínima é a de ser brasileiro (Junqueira, 1964c, p. 49).

A obra seria publicada numa tiragem reduzida – Antonio Carlos Secchin (2005a, p. 277) diria até "semiclandestina" – de apenas 300 exemplares, dos quais 200 foram destinados ao próprio poeta. Junqueira (2012, p. 192) conta, em texto seu de 2005, intitulado "*In memoriam* de Hélcio Martins", escrito em homenagem ao falecido amigo citado no título, que:

> Foi também Hélcio Martins o principal responsável pela publicação do livro [*Os mortos*], um livro que eu mesmo não julgava ainda pronto ou digno de uma estréia, tanto assim que, pouco depois do lançamento, recolhi toda a edição das livrarias. Mas Hélcio convenceu-me de que o momento era aquele, e hoje confesso que, mais uma vez, ele tinha razão, pois já havia naquele livro indícios muito fortes daquilo que viria a ser minha voz própria como poeta. E pelo menos em um poema, "Os mortos", que

> dá título à obra – título este, é bom que se diga, sugerido por Hélcio –, essa voz já é bastante audível.

Fica nítida, a partir das falas do autor, a insatisfação que tinha quanto à sua obra de estreia, que considerava deficitária e, diríamos, frustrante. Aliás, alguns meses antes da publicação de *Os mortos*, em entrevista cedida a José Louzeiro para a edição do *Correio da manhã* de 22 de fevereiro de 1964, quando questionado como se sentia às vésperas de um primeiro livro, o poeta já relatava estar: "Entre assustado – pelo inédito do acontecimento – e um pouco decepcionado, já que meu livro, com seus muitos defeitos e algumas raras qualidades, desiludiu aquêle que, em mim, aguardava o nascimento do grande poeta..." (Junqueira, 1964b, p. 14).

Talvez por isso a obra tenha sido tratada por Junqueira, ao menos a nosso ver, como uma espécie de "pária" ou de "patinho feito" entre seus outros trabalhos ao longo dos anos. Além da tiragem exígua de sua primeira (e única) edição, recolhida depois rapidamente, pelo escritor, das livrarias, Ivan Junqueira ainda "rejeitaria", nas suas palavras, "com certo excesso de consciência crítica, boa parte de *Os mortos*" (Junqueira, 2005a, p. 11), quando reuniu sua poesia até então publicada no livro *A rainha arcaica*, reduzindo os 32 poemas originais da obra a um montante de apenas 13 textos. Para a antologia da Geração-60 organizada por Lyra (1995), em que foram, por via de regra, os próprios poetas a escolherem quais de seus textos apareceriam na coletânea (Lyra, 1995, p. 174), Junqueira selecionou, de *Os mortos*, apenas o poema que lhe dá título. E mesmo da versão "definitiva" da obra, presente em seus livros de *Poemas reunidos* e *Poesia reunida*, o carioca excluiria dois poemas – "Cantiga bôba que dói" e "Lenda do homem coberto de musgo" – que compunham a sua primeira edição.

O que nos parece é que o caráter, segundo pensamos, ainda "imaturo" da poesia e do projeto poético que "recém-nasciam" com *Os mortos*, obra marcada pela busca de uma voz própria como poeta, de um estilo e de uma forma de poetar, pode ter sido a razão (ou, ao menos, uma das razões) da decepção de seu autor, insatisfeito por não ter encontrado ainda o "verso" que lhe parecia ideal e estar ainda a alguns passos do poeta maduro que verificaríamos, futuramente, em trabalhos como *O grifo* e *A sagração dos ossos*.

Aliás, esse tipo de "reação", vinda de um escritor, perante sua primeira obra, está longe de ser estranha quando olhamos para a história de nossa literatura. Para citar apenas um exemplo, tirado também da poesia brasileira do século XX, podemos falar de um poeta contemporâneo e conhecido de Ivan Junqueira: Ferreira Gullar (1930-2016). Seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, foi publicado, em edição própria, em 1949, quando o autor contava apenas 19 anos. Embora a coletânea de poemas tenha recebido o apoio do Centro Cultural

Gonçalves Dias e conquistado, no ano seguinte, o prêmio de um concurso de poesia promovido pelo *Jornal de Letras* (Ferreira [...], 2016, p. 35), o livro "foi posteriormente renegado pelo autor, que o considerava apenas um 'tateio inicial', um 'livro ingênuo', 'uma coisa sem valor'. Isto porque, segundo o próprio Gullar, naquela época, ele ainda não tinha muito claro qual era o significado da poesia que escrevia [...]" (Rocha, 2020, p. 151). Por essas razões, Gullar seria até mais radical do que Junqueira, optando por nunca mais reeditar a obra – não obstante, vale mencionar que esta acabou por receber, sim, duas novas edições, em 1999 e 2008.

Antes de deixarmos o exemplo de Gullar e voltarmos a *Os mortos*, gostaríamos apenas de destacar a opinião emitida, em sua tese, pelo então doutorando Alcides Celso Oliveira Villaça (1984), cuja pesquisa tinha por tema a poesia gullariana. Villaça (1984, p. 5), logo no início do trabalho, afirma:

> A luta corporal (1954) é considerado livro de estréia de Ferreira Gullar, que preferiu deixar à sombra os primeiros escritos de adolescência reunidos em Um pouco acima do chão (1949). Decisão compreensível. A poesia dos verdes anos é, via de regra, um deslumbramento íntimo, vital para o autor, mas de interesse mínimo ou nenhum para quem não participa diretamente de sua vida.

Não sabemos, exatamente, até quando consideraria o professor que vão os "verdes anos" de um autor. Ivan Junqueira começou a escrever os poemas que apareceriam em *Os mortos* em 1956, quando tinha entre 21 e 22 anos de idade, poucos mais do que Gullar quando publicou *Um pouco acima do chão*. Portanto, pensamos que a declaração de Villaça deva ser lida com cautela, de modo a não a pretender soberana. Não buscamos, com isso, advogar em favor da qualidade de versos de adolescência, mas pensamos que o juízo feito pelo pesquisador, até mesmo pela imprecisão na delimitação do período da vida de um escritor ao qual este se refere, pode incorrer em uma generalização injusta. Os poemas que se encontram em *Os mortos*, a nosso ver, não podem ser considerados, de forma alguma, de "interesse mínimo ou nenhum" para aqueles leitores estranhos ao círculo de convívio do poeta.

Nós, embora respeitemos o posicionamento crítico de Villaça, que mirava a poesia "dos verdes anos" de Ferreira Gullar, e a visão que o próprio Ivan Junqueira tinha, a princípio, de sua obra inaugural, a consideramos, sim, interessantíssima, não só como um belo "prenúncio" do que viria a ser a poesia de Ivan Junqueira em seu "ápice", mas também em si mesma, imbuída que é, para nós, de grande expressividade e força poéticas, merecendo, por tudo isso, estudos mais zelosos e detidos a ela, como o que decidimos levar a cabo.

3.1 A QUESTÃO DA UNIDADE E DA "DESPREOCUPAÇÃO" FORMAL

Esta breve subseção será dedicada à avaliação de duas questões apontadas pela crítica da poesia junqueiriana, no ano em que o poeta estreava, e que, a nosso ver, estão conectadas: uma suposta falta de unidade em *Os mortos* – opinião frequente nos comentários – e uma possível "despreocupação" formal por parte de seu autor.

Tite de Lemos (2005, p. 225), em texto crítico que escreveu em meados de 1964 para os *Cadernos Brasileiros*, do Rio de Janeiro, sobre a primeira obra de Junqueira, intitulado apenas "*Os mortos*", diria, logo no início: "*Os mortos* englobam uma produção poética de cerca de oito anos. Não seria possível descobrir nela o rigor de uma unidade, a exposição sistemática ao longo dos poemas de uma visão do mundo". Fernando Py (2005a, p. 228) redigiria, também, uma crítica ao livro, de nome "*Os mortos*: boa estréia", publicada na revista *Leitura*, do Rio de Janeiro, em sua edição de junho/julho, em que afirma quanto à obra: "É natural que, passando por fases bem diversas, não haja inteira homogeneidade de conjunto. Pode-se quase marcar os pontos de transição de uma para outra fase". Por fim, Walmir Ayala (1964, p. 4), em seu texto "Estréia poética: Ivan Junqueira", publicado em edição de junho do *Jornal do Commercio*, também do Rio de Janeiro, opinaria, no mesmo sentido, que: "Há detalhes intrigantes neste livro. Sobretudo um desnível entre os poemas. A indicação é de serem versos de 1956/1964, período bastante longo para permitir uma unidade".

Todas essas críticas, publicadas, lembramos, logo após o lançamento de *Os mortos*, têm em comum a ideia de que o livro não apresentaria homogeneidade ou unidade entre seus poemas. Diríamos, de antemão, que o "argumento" dos autores nos parece frágil: oito anos não constitui período longo que justifique a perda de unidade de uma obra. Em verdade, essa percepção, pensamos nós, está, em larga medida, ligada à heterogeneidade formal do livro – o leque formal de que falamos. Temos um indicativo disso quando José Louzeiro, em sua entrevista com Ivan Junqueira, mencionada há pouco, afirma serem *Os mortos* um livro "que não apresenta maiores preocupações formais", ao que o poeta carioca responderia, aparentemente indignado:

> Em princípio, julgo a pergunta inteiramente despropositada. E isto por dois motivos: 1) seu autor leu, quando muito, dois ou três poemas do livro [na data, recordamos, ainda inédito]; logo, com que direito invoca a totalidade do texto? 2) Poucos como eu – e nisto não vai qualquer virtude, mas simplesmente a adoção de uma diretriz estética que considero elementar – pesquisaram com tanto amor e afinco as possibilidades formais da estrutura poemática; se os frutos dêsse empenho não amadureceram (o que, a rigor, já implica outra questão), nada têm a ver com essa pretensa "falta de maiores preocupações formais" a que se refere meu inquisidor (Junqueira, 1964b, p. 14).

"Acusado" de "despreocupação" formal, Ivan Junqueira se defende, afirmando seu profundo estudo acerca de poesia e de suas possibilidades formais, e, de fato, é perceptível, em sua obra tanto poética quanto crítico-ensaística, o vasto conhecimento que possui da teoria e da prática da arte poética.

Portanto, o que propomos e defendemos é que a heterogeneidade formal, reconhecida pela crítica na obra junqueiriana de 1964 e suposta causadora da "falta de unidade" do livro, não é um fator em si negativo. Ela apenas demonstra, a nosso ver, a experimentação, pela qual passou o poeta, das várias possibilidades de estrutura poemática, no processo de amadurecimento de sua poética nascente. Thomé (1995, p. 70), com um pensamento parecido ao nosso, diria que

> **Os mortos** é um livro que destoa, em parte, do conjunto de sua obra. Em parte, dissemos, na medida em que não se pode ignorar tratar-se de um livro de estréia, marcado, portanto, por uma ainda inevitável imaturidade do autor, uma notória oscilação entre o experimentalismo formal e o verso clássico (sua verdadeira vocação) [...].

É importante frisar que reconhecer a diversidade formal de *Os mortos* não é o mesmo que acusar seu autor de uma "despreocupação" formal, pois, como advoga Thomé (1995, p. 71), e nós concordamos,

> [...] desde então era visível a preocupação formal que ele [Ivan Junqueira] dispensava à construção de seus poemas, "o seguro domínio das formas fixas, a ousada carga metafórica, o registro lingüístico abastecido no padrão clássico", como, com grande precisão, observou Antonio Carlos Secchin.

Além disso, nós enxergamos, nessa heterogeneidade formal, a expressão do diálogo que o poeta estabelece com a tradição – que, como já vimos, é essencial para a visão que o autor tem de poesia e para o seu fazer poético. Para nós, as diversas formas e ritmos de *Os mortos* dialogam com diferentes tradições literárias, como as muitas vozes – dos mortos – que Junqueira diz convocar em seu livro de estreia. Os poemas em prosa remontam à tradição francesa da poesia moderna, que chega a Junqueira, por exemplo, por meio de um Baudelaire; os sonetos se inserem numa longa tradição de língua portuguesa de utilização da forma, da qual Camões é um dos maiores nomes – não à toa, os sonetos que formarão os *Cinco movimentos* junqueirianos são também de clara influência camoniana –; os versos livres e brancos advêm de uma tradição modernista do Brasil, que influi sobre Junqueira através das poesias drummondiana e bandeiriana, por exemplo; até mesmo a tradição concretista brasileira, que

apenas começava a se formar, aparece já em alguns poemas que mencionamos, como "Cançoneta urbana"; e ainda poderíamos falar do uso do verso medido e das rimas toantes, que lembra, em muitos casos, a lição de Cabral, que formará, por sua vez, também uma espécie de "linhagem" em nossa poesia. Todos os autores e movimentos citados possuem reconhecida influência sobre Junqueira, e suas vozes diversas e díspares encontram, no leque formal do livro, sua representação estrutural.

Para encerrarmos, diríamos, na "contramão" das críticas que vimos acima, que, para nós, *Os mortos* não carecem de unidade, pois o eu lírico inquieto de seus poemas e os elementos fluidos que neles aparecem garantem, segundo o nosso entendimento, as bases de sua organicidade e coesão, compensando, assim, o leque formal do livro que, por sua vez, não deixa de ser também uma (importante) característica constituinte da poética nascente de Junqueira.

3.2 A QUESTÃO DO HERMETISMO E DA INCOMUNICAÇÃO[14]

No mesmo ano em que Ivan Junqueira estreou na poesia, o também poeta Fernando Py (2005a) redigiu a recém-mencionada crítica ao livro inaugural do carioca, "*Os mortos*: boa estréia". Como o próprio subtítulo do texto antecipa, o "saldo geral" de *Os mortos*, na opinião do crítico, teria sido positivo. Entretanto, Py não deixou de registrar, ali, também alguns pontos que considerava problemáticos na obra, especialmente o hermetismo e a incomunicabilidade que enxergava em certos poemas, como se lê abaixo:

> [...] a tentativa de alçar vôo acima do mero jogo verbal nem sempre é satisfatória, a imagística do autor beirando, em alguns passos, **um hermetismo inoperante**. Vemos então expressões coloridas, adjetivos insólitos, porém mal funcionando como transmissores de emoção poética, vale dizer, **incomunicativos** (Py, 2005a, p. 228, grifos nossos).

Logo em seguida, Py (2005a, p. 228) esclarece que esses apontamentos se referem "estritamente aos primeiros poemas do volume", que comporiam, na sua percepção, uma primeira parte da obra que se estenderia até seu 20.º poema, "Ritual". Depois deste, teria início, com o conjunto de quatro sonetos do qual o primeiro é o "Sonêto curvado sôbre si mesmo" (título que possuía na primeira edição da obra, a qual Py analisa, depois alterado para "Solilóquio"), a segunda parte do livro, em "que o autor verdadeiramente se encontra.

[14] O texto desta subseção teve uma primeira versão publicada no caderno de textos completos do *II Encontro Internacional de Poesia*, a qual revisamos e expandimos para compor esta dissertação. Cf. "A poesia moderna de Ivan Junqueira: hermetismo e incomunicação em *Os mortos*" (Silva, 2025).

Excetuando ‘Os mortos’ – colocado no início [da obra] –, aí estão todos os seus melhores poemas” (Py, 2005a, p. 229). Ainda segundo o crítico, a partir desse grupo de sonetos, “Ivan Junqueira adquire nova dimensão, é senhor de uma poesia própria, embora ainda impregnada dos **vícios da fase anterior**” (Py, 2005a, p. 228, grifo nosso). Realçamos, na citação anterior, a opção de Py pelo uso do termo “vícios”, para se reportar aos poemas do que considera uma primeira parte do livro, a fim de acentuarmos que, ao classificá-los como herméticos e incomunicativos, o crítico o faz em tom negativo e, de certo modo, reprovador.

Contudo, pensamos ser importante alargar os horizontes do juízo feito por Py e avaliar a obra junqueiriana de 1964 a partir de um contexto mais amplo. Como já vimos anteriormente, o próprio Ivan Junqueira (1981, p. 3) declarou seu “obsessivo compromisso” de escrever uma poesia que seja “ostensivamente moderna”. Portanto, desejamos abordar, nesta subseção, *Os mortos* com base na sua ligação com a lírica moderna e nas características que são próprias à tradição francesa da poesia pura, especialmente o hermetismo e a incomunicabilidade mencionados por Py, a fim de avaliar melhor como a obra inaugural de Junqueira se insere nesse todo poético e em relação a essas particularidades. Para isso, teremos de recorrer, mais uma vez, à *Estrutura da lírica moderna*, de Friedrich (1991), e relembrar alguns conceitos propostos pelo autor alemão.

Quando Friedrich (1991, p. 15), logo no início de seu trabalho, afirma que a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso e fala de maneira enigmática e obscura, cita, como exemplo, a poesia de autores como Rainer Maria Rilke (1875-1926) e dos já mencionados Saint-John Perse (1887-1975) e T. S. Eliot. Vale ressaltar que os três escritores constam da rede de epígrafes que compõe o conjunto da obra poética junqueiriana, principalmente Eliot. Enquanto Perse já apareceria na epígrafe de *Os mortos*, Eliot e Rilke “encabeçariam”, respectivamente, a primeira e a segunda das *Três meditações na corda lírica*, obra escrita por Junqueira ainda no final da década de 1960. Ou seja, são todos autores que fizeram parte da bagagem de leituras do escritor carioca e inspiraram, em maior ou menor grau, o seu fazer poético desde o início de sua carreira. Depois, Friedrich (1991, p. 15) continua sua argumentação explicando que:

> Com estes poetas, o leitor passa por uma experiência que o conduz — também ainda antes que se perceba disto — muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. [...] Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral.

Como já comentamos antes, pode-se dizer que há, nessa tradição da lírica moderna que culminaria na poesia absoluta, por parte de muitos artistas, uma busca deliberada pelo obscurecimento na apreensão de significados em suas obras. Não só a obscuridade em tais poetas é intencional, como frisa Friedrich (1991, p. 16), como também é nessa incompreensibilidade que, frequentemente, reside grande parcela de sua potência artística. Lembremos que, ainda nos primórdios da poesia moderna, Charles Baudelaire (*apud* Friedrich, 1991, p. 16) falaria da glória que há em não ser compreendido. Ao sentimento ou à impressão gerados por essa obscuridade, pelo mistério e pela "magia" da lírica moderna, Friedrich dá, então, o nome de "fascinação". Por isso mesmo, o autor alemão coloca a experiência da incompreensibilidade e o contato com a obscuridade como características essenciais dessa lírica e defende que a cognição desse tipo de poesia deve acolher "sua difícil ou impossível compreensibilidade" como uma das principais características da vontade estilística de seus autores (Friedrich, 1991, p. 19).

É necessário ainda esclarecer que essa opção pela obscuridade não é despropositada e guarda, por sua vez, íntimas relações com os processos de mudança (econômica, social, política, cultural etc.) pelos quais as grandes cidades passariam com o advento da modernidade. Segundo Friedrich (1991, p. 165), desde Baudelaire, "a lírica se voltou para a modernidade entendida como civilização técnica". Nesse mesmo sentido, advoga João Cabral de Melo Neto (1997, p. 97-98), em tese apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo de 1954, intitulada "Da função moderna da poesia", que o denominador comum que caracterizaria a multiforme poesia moderna é o seu espírito de pesquisa formal, movido por uma necessidade humana de exprimir objetiva e/ou subjetivamente a vida moderna. Esta, com sua realidade exterior que se fez mais complexa, teria levado a uma complexificação também da realidade interior do sujeito, exigindo do poeta, por consequência, um uso do instrumento da linguagem diferente do lúcido e direto dos autores clássicos, a fim de captar as sutilezas e a multiplicidade dessas realidades externa e interna. Ainda tratando do mesmo ponto, lemos na obra do alemão:

> Parece que, nas grandes cidades, a técnica e o conteúdo vital das massas atraem na mesma medida em que atormentam, como se fossem novos estímulos, e trazem, por outro lado, novas experiências de desolação. Pois é destes dois modos que a lírica reage a eles. É um fenômeno difícil de desenredar. Através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a "segunda revolução industrial", reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronam. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constringem, convertendo-o em um acaso insignificante. Estas coisas têm sido descritas amiúde. Mas parece existir uma relação entre estas experiências e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma

> tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as "maravilhas da ciência" (Friedrich, 1991, p. 166).

Nota-se, a partir das constatações de Friedrich e de Cabral, como a poesia moderna nasce da (ou, ao menos, é marcada pela) busca do ser humano moderno por um meio de expressão artístico, poético, para as experiências advindas do seu entorno modificado por avanços e novas descobertas na área científica, pelas transformações na tecnologia, nas relações sociais e trabalhistas, na perspectiva de vida e mesmo na forma com que encaramos o mundo. Mas não deixa de ser também a procura de um modo de não se deixar "sufocar" por essa conjuntura opressora e, tantas vezes, desoladora; de um modo de "sobrevivência" e de manutenção, como diz o alemão, da sua própria liberdade, da visão do maravilhoso nesse mundo. Diante disso, o apelo ao mistério e ao hermetismo da linguagem aparece, para esses poetas modernos, como subterfúgio e possível resposta a essa ânsia. Não por acaso, diz Perse (*apud* Friedrich, 1991, p. 179): "A obscuridade que se censura no poeta nasce justamente da noite que ela explora: da obscuridade da alma e do mistério em que está imerso o ser humano".

Esse olhar controverso sobre a obscuridade na poesia ao qual alude o poeta francês, ora vista como indesejada e reprovável (opinião perceptível nas críticas de Py à obra de Junqueira), ora como intencional, essencial e fascinante (como defende Friedrich em sua concepção de lírica moderna), remonta, aliás, ao próprio percurso histórico da crítica de poesia. Conforme nos conta o autor da *Estrutura da lírica moderna*:

> Há cerca de trinta anos surgiu na Itália uma designação da poesia obscura: **hermetismo**. Empregado a princípio em sentido **depreciativo** e com ressonâncias do reino confuso do oculto, foi usado logo em sentido **positivo**. [...] No caso, é interessante que o hermetismo tenha se convertido num **conceito constante da crítica**, a qual aceitou, assim, um **traço essencial da poesia moderna** (Friedrich, 1991, p. 179-180, grifos nossos).

É oportuno lembrar, aqui, também, a percepção do pesquisador alemão sobre o predominante emprego, pela crítica de poesia, das categorias negativas, com o intuito não mais de depreciar, mas de definir essa nova lírica moderna. Sob esse prisma, o fato de um poema ser tido como "hermético" deixa de ser uma constatação pejorativa e passa a ter uma função descritiva, podendo ser mesmo, diante do que foi exposto, uma qualificação "positiva" do texto.

Todavia, a questão do obscurantismo e do hermetismo em poesia é complexa e possui ainda certas problemáticas que não poderíamos deixar de abordar. Na já mencionada tese cabralina, "Da função moderna da poesia", apresentada pouco tempo antes da publicação da *Estrutura da lírica moderna* em 1956, o poeta pernambucano já manifestava suas

preocupações quanto à função comunicativa da poesia, sua preterição e os malefícios que poderiam dela surgir. Segundo ele:

> O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela (Melo Neto, 1997, p. 99).

Antes mesmo, em 1953, Cabral publicou um artigo na revista *Flan*, intitulado "Esboço de panorama", em que versa a situação da literatura brasileira à época. No texto, o poeta declara que se deixou "de exigir de uma obra comunicação para exigir-se expressão; passou-se a renunciar ao que na literatura pode ser instrumento de influência coletiva em nome do que, nela, pode satisfazer a certas necessidades interiores, egoístas por sua exclusividade" (Melo Neto, 1997, p. 88). Essa atitude, diz ele, seria justificada pela própria natureza moderna da poesia, e o resultado é que esta "perdeu sua capacidade de explorar a realidade, de transmitir, por meio da linguagem afetiva, um conhecimento da realidade. A poesia passou a ser um estado, uma sensação, a freqüência de realidades artificiais" (Melo Neto, 1997, p. 88).

O que se nota com as críticas cabralinas – que aparecem ainda em outros textos de sua autoria, como a sua famosa conferência "Poesia e composição", pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952 – é uma inquietação do escritor, especialmente, em relação à cena literária brasileira, causada pela aparente despreocupação, por parte dos poetas modernos, de comunicar algo ao público com sua poesia. Com o aprofundamento das pesquisas formais empreendidas por esses autores, a arte poética teria atingido um nível de obscurantismo e hermetismo tamanho que exigiria do seu leitor um tempo e uma dedicação exclusivos para sua cognição que não são permitidos a ele pelas imposições da vida moderna, que tende a acabar com momentos de contemplação ou ociosidade (Melo Neto, 1997, p. 99). Para João Cabral de Melo Neto (1997, p. 101), os poetas contemporâneos deveriam tomar em consideração esse problema que envolve a poesia de sua época em busca de diminuir o abismo que há, na sua visão, entre poeta e leitor e, assim, contribuírem para a sobrevivência da própria arte poética.

O que podemos "concluir" (se é que podemos concluir algo em um tópico tão espinhoso), após essas reflexões que passam, tantas vezes, por pontos de vista diversos, é que a complexidade envolvida na poesia moderna e suas vias textuais, frequentemente, obscuras, herméticas e mesmo incomunicativas não permite ao seu crítico julgamentos precipitados, simplistas ou generalizantes. Portanto, ao tratar de uma obra como *Os mortos*, é preciso ter em

mente que obscuridade e hermetismo não necessariamente são atributos negativos: podem ser, em verdade, opções estilísticas de seu autor em busca da expressão mais adequada do que se quer tematizar, poeticamente, no texto. É o que pretendemos demonstrar por meio da leitura que proporemos do primeiro poema do livro inaugural de Junqueira, "Os mortos", amparada nas ponderações de Gilberto Mendonça Teles (2005) a respeito da poesia junqueiriana.

No texto "As duas vozes do poeta", escrito por Teles como prefácio para o terceiro livro de Ivan Junqueira, *A rainha arcaica*, que reunia a poesia do carioca até então publicada, o professor sustenta (em passagem da qual já reproduzimos a parte final, anteriormente) que:

> **O tema do mistério ou do que com ele se relaciona**, como a morte, a poesia, o mito e os desejos mais recônditos, **constitui a parte mais saliente da poesia de Ivan Junqueira**. Tudo o que tem causa oculta ou é incompreensível, ou se faz ambíguo para dificultar a compreensão, tem passe livre na sua concepção de poesia. Daí as referências diretas ao **enigma**, ao **obscuro**, ao **hermético** [...]. O analista de sua obra depara-se com um sem-número de signos e símbolos que falam, primeiramente, a **linguagem obscura** mas sintaticamente clara do poeta. A partir deles é que pode passar à construção de sua metalinguagem (Teles, 2005, p. 235, grifos nossos).

Em suas constatações, Teles reconhece, assim como Py, o hermético na poesia junqueiriana. Contudo, ao contrário deste, não vê nesse traço algo de negativo, mas, sim, a parte mais proeminente da produção do poeta. Assim, palavras como "mistério", "oculto", "enigma", "obscuro" e "hermético" tornam-se essenciais não só para falar da obra de Junqueira, como também para definir seu lado mais significativo e propor caminhos de leitura para seus textos.

Segundo o professor, o movimento que percebemos, nos poemas de Ivan Junqueira, rumo ao mistério se dá em duas etapas complementares: "inicialmente, **o mistério é *visto***, é contemplado pelo poeta que está, portanto, do lado de fora, mantendo com ele uma relação transitiva; depois, **o poeta se deixa envolver pelo mistério**, passando a vê-lo do lado de dentro, melhor, vendo-se intransitivamente como parte dele" (Teles, 2005, p. 235, grifos nossos). O que notamos nos poemas é essa aproximação gradual e progressiva, enquanto acompanhamos seu eu lírico inquieto, que indaga e se questiona sobre o mistério (da vida, da morte, da poesia etc.) até o ponto em que, incapaz de o solucionar racionalmente, passa a ser um com ele, ciente de sua incompreensibilidade:

> O poeta está continuamente falando do *enigma*, do *segredo*, do *sigilo* e do *mistério*; contempla-o, sabe que é preciso decifrá-lo, mas sabe que tudo são "flores que não se explicam" [verso de "Os mortos"] e que está "frente ao signo/ que se esquiva a cada esquina" [versos de "Signo esfinge", último poema de *Os mortos*, cujo título seria depois alterado para "Signo & esfinge"] (Teles, 2005, p. 236).

Vale mencionar, aqui, que, ao tratar da poesia sugestiva de Stéphane Mallarmé, na qual, segundo Friedrich (1991, p. 121), "a linguagem não é mais comunicação", o estudioso alemão declararia também: "O leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático [...]" (Friedrich, 1991, p. 121).

Diante disso, nosso intuito, com a leitura que faremos, é expor como a linguagem hermética e dita incomunicativa dos poemas de *Os mortos* está, intrinsecamente, ligada ao tema do mistério, do obscuro e do enigmático que perfaz o conteúdo desses textos, por meio da análise e interpretação de alguns pontos do poema homônimo que abre o livro e que, como já vimos, segundo o próprio Junqueira (1964c, p. 49), "encerra a síntese de tôdas as diretrizes poéticas" que o poeta seguiria futuramente. Poema que, para Py (2005, p. 229), seria o melhor da obra "sob quase todos os aspectos, sendo igualmente o mais especulativo", embora ainda apresentasse "vestígios da fase já superada" (a primeira do livro), alguns deles "perfeitamente dispensáveis".

Por fim, é preciso justificar que optamos por utilizar, para esta leitura em específico, a versão do poema que consta na primeira edição de *Os mortos*, por ser aquela comentada por Py em sua crítica, em vez da sua versão "final", com modificações posteriores feitas por Junqueira (que consideramos dispensáveis para a análise e interpretação que faremos), que apareceria nas reuniões de poesia do escritor. Pela sua extensão, preferimos não o reproduzir integralmente aqui, no corpo do texto, colocando-o, em vez disso, como anexo deste trabalho (anexo A). Destacaremos apenas os fragmentos mais importantes para a nossa reflexão e colocaremos, entre parênteses, a indicação dos versos mencionados, a fim de facilitar, ao leitor, sua localização em eventual consulta ao texto anexado. Feitos esses esclarecimentos, passemos ao texto literário.

"Os mortos" são um poema dividido em três partes e contam com 96 redondilhas maiores, distribuídas em 24 quadras. A estrutura poemática já é interessante por si só, pois carrega a união entre modernidade e tradição defendida pelo poeta: mesmo sendo um poema profundamente moderno, como ambicionamos demonstrar em nossa análise, sua forma se expressa em uma das medidas e uma das estrofes mais caras à tradição da poesia em língua portuguesa, da qual Ivan Junqueira se considera "privilegiado herdeiro". Em quase todos os versos, vemos a rima toante da vogal /i/, à exceção do primeiro, do terceiro e do 11.º – terminados com as palavras "mesa", "comem" e "grinalda" respectivamente –, como também nota Py (2005a, p. 229). Este afirma que a intenção do autor com tal rima seria "dar idéia de algo frágil e quebradiço" (Py, 2005a, p. 229), explicação que nos parece plausível, uma vez que muitas das palavras que a compõem vão nesse sentido, como "tíbio" (v. 17), "vestígio" (v. 18)

e “quebradiço” (v. 19). Acrescentaríamos, ainda, a ela, a ideia de algo remoto, intangível, enigmático, taciturno, ininteligível, como percebemos pelos versos terminando com “longínquos” (v. 5), “vazio” (v. 20), “olvido” (v. 24), “pergaminho” (v. 28), “sibilinos” (v. 31), “esquecidos” (v. 35), “enigma” (v. 51), “sigilo” (v. 61), “omissas” (v. 81), entre outros – todos ligados, de alguma maneira, aos mortos. Já sobre as exceções da rima, Py (2005a, p. 229) aventaria: “Devemos ver nesses pequenos lapsos uma outra intenção sutil? Suponho que Ivan Junqueira vai aos poucos libertando-se da tirania musical, embora desejada neste poema”. A nosso ver, a hipótese do crítico – de que esses “lapsos” indicariam uma gradual libertação de Ivan Junqueira, em seu fazer poético, do que Py chama de uma “tirania musical” – não se confirmaria nas obras seguintes do poeta. Secchin (2005a, p. 280), por exemplo, diria em seu prefácio a *A sagração dos ossos*:

> A musicalidade, presente em jogos aliterativos e paronomásicos (“foi outrora a tua história/ e agora é o pó dos espólios” [versos de “*Mater dolorosa*”, do livro *A sagração dos ossos*]), faz-se ainda mais delicada na luminosa assonância de versos como “ou palavra que ruge na voragem/ das páginas sagradas desta saga” [versos de “Quando solene e agudo”, da mesma obra], e, sobretudo, na magistral utilização de rima toante e única em 70% dos poemas, apogeu de um processo perceptível a partir de alguns poemas de seu livro de estréia (cf. “Os mortos” e “Signo & esfinge”).

Também versando a obra junqueiriana de 1994, Moacir Amâncio (2005, p. 285) afirmaria que a “rima de eleição é a toante, que Junqueira trabalha com naturalidade e consciência expressiva”. Portanto, não nos parece que a musicalidade seja um aspecto do qual Ivan Junqueira tenha procurado se libertar em sua poesia. Pelo contrário, este seria vastamente explorado pelo autor e aperfeiçoado no decurso de sua carreira, inclusive pelo uso das rimas toantes.

Enfim, voltando a “Os mortos”, recordamos que o texto se inicia com uma epígrafe tirada do poema drummondiano “A mesa”. Recordamos, também, que, enquanto no poema do itabirano o sujeito lírico imagina (ou vê) seu pai morto à mesa de jantar; no poema do carioca, o eu lírico inquieto não consegue, embora o queira e tente, decifrar quem são os mortos que rodeiam sua mesa, como lemos na terceira estrofe do texto:

> Não desvendo, embora lisas,
> Suas frontes, onde a brisa
> Tece uma tênue grinalda
> De flôres que não se explicam.
>
> (Junqueira, 1964, p. 9).

Na sexta estrofe, a voz lírica interroga: “Quem serão êstes assíduos/ Mortos que não se extinguem?” (Junqueira, 1964, p. 10). Contudo, não obtém qualquer resposta, ou, ainda, talvez esta seja o silêncio. Com isso, já é possível testificar uma indecifrabilidade a se insinuar desde o início do texto. Mais ainda, podemos ler, na dificuldade que o eu lírico relata, em sua tentativa de desvendar as frontes “lisas” dos mortos, uma referência, metalinguística, ao próprio processo de interpretação do poema junqueiriano: recordando a asserção de Teles (2005, p. 235), a linguagem de Ivan Junqueira é clara sintaticamente – o que corresponderia, no texto, à “lisura” da face dos mortos –, mas não deixa de ser obscura e difícil de desvendar pelo seu sentido de mistério – novamente, como as faces dos mortos.

Aliás, a caracterização feita por Junqueira (1964, p. 9-10) dos mortos e de suas atitudes ao longo do texto também é toda próxima de um campo semântico misterioso, etéreo, distante: deles, é dito que se quedam “esquivos” e “longínquos” (v. 5), parecendo fugir a qualquer tentativa do eu lírico de deles se aproximar (física e cognitivamente) ou os “decodificar”; como “a escutar o estribilho/ Do silêncio” (vv. 6-7), expressão bastante significativa, pois indica que o refrão que se repete é, em verdade, o próprio silêncio, que, por sua vez, remete à incomunicação aqui em pauta; e seu sorriso é “tão tíbio” que “Não deixa sequer vestígio/ De seu timbre quebradiço/ Na concha azul do vazio” (vv. 17-20). A inexistência de vestígios e a utilização de palavras como “quebradiço” e “vazio” remetem à perda e à ausência, que contrastam com a presença dos mortos à mesa: ou seja, mesmo ali comparecendo, essas figuras escapam ao alcance do sujeito lírico e de sua compreensão. Já na oitava estrofe, a voz lírica fala de mortos “sibilinos”, adjetivo que remonta às sibilas da Antiguidade Clássica, isto é, às sacerdotisas encarregadas de revelar os oráculos de Apolo (Grimal, 2005, p. 416). A designação aproxima esses mortos do campo do mito – um dos temas que, vale lembrar, conforme Teles (2005, p. 235), se relacionam com o mistério na poesia junqueiriana – e traz consigo o sentido de enigmático e obscuro (Aulete [...], 2014). Percebemos, aos poucos, com essas caracterizações, uma constante aproximação entre os mortos (do poema) e suas (in)definições e *Os mortos*, de Junqueira, e suas qualidades.

Na continuação da sexta estrofe, o eu lírico inquieto questiona, ainda, sobre os espectros: “De onde vêm? Por que retinem/ Sob o pó de meu olvido?” (Junqueira, 1964, p. 10). Novamente, o desconhecimento da origem das entidades fica evidente, e o fato delas retinirem, ecoarem naquilo que já foi olvidado pelo eu lírico carrega o mistério de algo que já se perdeu pela passagem inexorável do tempo. Afinal, algo que se esqueceu é, sob certo olhar, um passado que já não diz mais nada ao presente, isto é, que se tornou incomunicativo.

Seguindo com seu devaneio, na nona estrofe, o sujeito lírico fala de mortos “algo esquecidos/ Que de si mesmos se iam” (Junqueira, 1964, p. 10). Mais uma vez, surgem os tópicos do esquecimento e da ausência, pois esses mortos, além de terem se perdido na memória, perderam-se de si mesmos. Todavia, é curioso que, na décima estrofe, ainda tratando da mesma “espécie” de mortos, a voz lírica diz não os sentir visíveis, “tampouco extintos” (Junqueira, 1964, p. 11), num paradoxo que faz par com outro a que já fizemos alusão neste trabalho: se é possível que esses entes estejam, de certo modo, ausentes mesmo estando presentes (à mesa); também é verdade que, mesmo sem se deixarem ver, ou seja, sem se presentificarem completamente, não se tornam, por isso, de todo extintos, mas ainda reverberam no “pó do olvido” desse eu lírico, como este mesmo disse.

Finalizando sua incursão ao redor dessa categoria de mortos, a voz lírica pondera:

> Ou quem sabe não seriam
> Mortos de morte, mas sim
> De vida: imagens em ruínas
> Na memória adormecidas...
>
> (Junqueira, 1964, p. 11).

Após mais um paradoxo, o da morte pela vida – que Tite de Lemos (2005, p. 227), em sua crítica a *Os mortos*, considera uma “dramática empostação a João Cabral”, referindo-se, provavelmente, à sua obra *Morte e vida severina*, de 1955 –, Junqueira constrói estes dois belíssimos versos – “imagens em ruínas/ Na memória adormecidas...” –, reiterando o binômio memória-esquecimento, termos que se mostram, na poesia do autor, como “duas faces da mesma moeda”, pois, como já ressaltamos, mesmo na ausência, ainda há a presença. Ainda que em ruínas, as reminiscências se mantêm “adormecidas”, latentes na memória do eu lírico.

Agora, recuemos um pouco no texto. Na sétima estrofe, o eu lírico demanda dos mortos, em tom inquieto:

> Que se revelem, definam
> Os motivos de sua vinda.
> Ou então que me decifrem
> Seu desígnio, pergaminho.
>
> (Junqueira, 1964, p. 10).

No entanto, na décima segunda estrofe, que encerra a primeira parte do poema, a mesma voz nos conta:

> Mas êles, em seu ladino
> Concílio, disfarçam, fingem
> Não me ouvir. E seu enigma,
> Névoa, no ar oscila e brinca.
>
> (Junqueira, 1964, p. 11).

O pedido do eu lírico por um esclarecimento acerca dos motivos que teriam causado a vinda desses mortos e pela decifração de seus desígnios, que não é atendido, uma vez mais, torna patente a incomunicação que há entre eles e a perpetuação proposital do mistério por parte dos espectros. Assim também, podemos dizer, opera a poesia junqueiriana, quando guarda, obscuros, a sua significação e os seus "enigmas", como um antigo pergaminho de difícil decifração.

Insistindo em seus questionamentos, interpela o sujeito lírico, na décima quarta estrofe, a segunda da segunda parte:

> Quem vos pediu me despísseis
> Vosso segrêdo mais íntimo?
> E, despindo-o, não me abrísseis
> Seu núcleo de morte e vida...
>
> (Junqueira, 1964, p. 11).

Nessa observação, o eu lírico deixa explícito que, mesmo tendo os mortos "despido" o seu segredo mais íntimo, deixando-o "nu", isto é, à mostra para que ele o enxergasse, as entidades não abriram o seu "núcleo de morte e vida". Ou seja, não lhe forneceram a chave que poderia dar acesso à compreensão de seu sentido mais profundo e dos mistérios que guarda. Da mesma maneira, diríamos, age o poeta carioca ao manter o "fundo" de sua poesia por detrás de uma linguagem opaca, que dificulta o seu entendimento imediato, mesmo estando o texto inteiramente "despido", exposto diante dos olhos do leitor.

Em uma derradeira indagação, na décima quinta estrofe, o eu lírico pergunta, diretamente, aos mortos "por que tanto sigilo/ Em vosso verbo melífluo" (Junqueira, 1964, p. 12), tentando, uma última vez, obter alguma resposta e estabelecer com eles algum diálogo. Mas os mortos permanecem irredutíveis em seu silêncio e segredo. Com isso, chegamos ao fim da primeira etapa relatada por Teles (2005, p. 235), em que o mistério é visto, contemplado pelo "lado de fora", e em que ainda há a tentativa de decifrá-lo. Agora, passaremos à segunda etapa, em que o sujeito lírico se deixa envolver pelo mistério, passando a vê-lo do "lado de dentro" e a fazer parte dele.

O processo tem início nas três últimas estrofes da segunda parte do poema:

Assim, êstes mortos (vivos)
Não estão aqui nem ali:
Pertencem todos à minha
Carne, agora feita espírito.

E mesmo que se retirem
(E eis que o fazem, de mansinho),
Algo dêles, pelas frinchas
Da noite cúmplice, fica...

E me invade, vago líquido,
Tingindo fibra por fibra
O ser que em meu ser persiste
Contra o outro, que o mastiga.

(Junqueira, 1964, p. 12).

Nesse momento, como se lê, os mortos se retiram da mesa e deixam sozinho o eu lírico inquieto. Entretanto, paralelamente, aqueles passam a estar vivos dentro deste, tornam-se parte de sua "carne", que se faz "espírito". A imagem suscitada por esses versos guarda semelhanças com a que encontramos no início do livro bíblico de *Gênesis*: "Por isso o homem deixa o seu pai e sua mãe para se unir à sua mulher; e já não são mais que uma só carne" (Bíblia, Gênesis, 2, 24)[15]. Por meio dessa comunhão quase "matrimonial", os mortos e o eu lírico (que está vivo na ficção do texto) tornam-se, portanto, um. Nisso, podemos enxergar a concretização da presença dos mortos no texto poético que agora lemos, que os torna "carnais", materiais, como seria o sujeito lírico no texto ficcional, fazendo com que se eternizem, por meio da poesia, junto a essa voz lírica, que nesse processo se faz também "espírito", ou seja, imortal. No fim, mesmo por detrás de uma linguagem obscura, metaforizada no poema pela "noite", algo desses mortos ainda é perceptível pelas "frinchas" dessa escuridão e permanece, no eu lírico e em nós, leitores, como um líquido vago, incerto, impreciso, que nos desconcerta, mas nos fascina, ainda que sua plena compreensão não nos seja possível, como aprendemos com Friedrich (1991, p. 15).

Encerrando, então, o poema e a sua terceira parte, estão as três estrofes a seguir:

À cabeceira, sòzinho,
A coisa alguma presido
Senão a mim mesmo – abismo
Que no espaço se enraíza.

Quanto aos convivas – repito –
De algum modo ainda me habitam.

[15] Referências bíblicas não são estranhas à obra junqueiriana, como talvez já se tenha percebido. Para epígrafe de *Opus descontínuo*, reunião de poemas escritos por Junqueira do fim da década de 1960 ainda até meados de 1970, o poeta escolhe, por exemplo, um versículo do livro profético de *Ezequiel* (7, 25): "Vem a destruição; eles buscarão paz, mas não há nenhuma" (Junqueira, 2005a, p. 67).

Não fôsse assim, como ouvi-los,
Agora, em meus labirintos?

Sim, ei-los meus inquilinos,
Os mortos, tão coisa viva
Que a morte já não os cinge:
Deixa-os fluir – linfa – comigo.

(Junqueira, 1964, p. 13).

O fim do poema encerra também o movimento do eu lírico inquieto, por nós acompanhado, rumo ao mistério, representado no texto pelos próprios mortos, com os quais se funde por completo, fazendo-se um com eles e permitindo-lhes viver em seu próprio corpo, ou, em outras palavras, em sua poesia. Embora Lima (2011, p. 132) conte, como trouxemos em nossa seção introdutória, que o próprio Junqueira identificava os mortos do poema como as pessoas com as quais "ligou-se literária e espiritualmente, no início de sua trajetória", propomos, aqui, ainda outra interpretação – o que é possível, graças à polissemia da lírica moderna e às múltiplas leituras que esta possibilita, sem que uma invalide, necessariamente, a outra. O que percebemos e sugerimos, com nossa leitura, é que a figura dos mortos encarna, no poema, o mistério e, mais do que isso, funciona como uma espécie de metáfora para a própria poesia e poética de Junqueira em sua primeira obra. A atitude, voluntariamente, silenciosa e enigmática desses seres, parece-nos, recai sobre a linguagem do texto, tornando-o, também, por sua vez, obscuro e hermético.

Como não poderíamos deixar de destacar, pois diz respeito às principais hipóteses desta pesquisa, o sujeito lírico de "Os mortos" ilustra, em larga medida, a ideia que temos (e propomos) do eu lírico inquieto da obra homônima: um sujeito lírico desassossegado e até angustiado, devido ao mistério apresentado pelos mortos que, obstinadamente, quer decifrar. Sua inquietação, portanto, é, principalmente, intelectual, filosófica, metafísica, mas veremos, ainda, em nossa seção de análises, exemplos em que a inquietação terá como causa as emoções do eu lírico. Quanto aos elementos fluidos, vemo-los ligados aos principais temas do poema: o enigma dos mortos é metaforizado pela "névoa" (v. 48), que não é senão vapor de água, pelo seu caráter pouco nítido e que dificulta também a visão (e a compreensão) do que está por detrás dele; quando as entidades se retiram, o que delas fica, e que "invade" o eu lírico, é descrito como "vago líquido" (v. 73); assim como, no último verso, é dito que os mortos, eles mesmos, fluem, como "linfa" (v. 96), pelo sujeito lírico, algo que já comentamos na introdução deste trabalho. Fazendo-se esse líquido orgânico, os mortos testificam o seu caráter, agora, vivo e vital para o eu lírico junqueiriano, sejam eles tomados como os antecessores literários de Junqueira (seguindo a fala de Lima) e, portanto, como a tradição literária que "nutre" o poeta;

sejam eles tomados, como aqui propusemos, como a própria poesia, que correria então em seus vasos.

Enfim, à guisa de conclusão para esta subseção, devemos, primeiramente, registrar que nossa intenção com a reflexão que a iniciou, acerca das questões relacionadas ao hermetismo e à incomunicação na lírica moderna, nunca foi, exatamente, "refutar" a crítica de Py a *Os mortos*, nem mesmo advogar a favor de ou contra uma poesia que seja hermética e incomunicativa. O que procuramos é problematizar o juízo de valores implícito no texto de Py, por meio da expansão do nosso campo de visão, abrangendo não só o primeiro livro de Junqueira, como também o cenário lato da poesia moderna (mais especificamente, da tradição francesa da poesia pura) e suas particularidades, a fim de percebermos como a obra junqueiriana de 1964 se insere nesse contexto.

Embora um crítico do porte de Secchin (2005a, p. 280) defenda que, a rigor, "não há hermetismo no poeta [Ivan Junqueira]; há, isto sim, uma densidade especulativa refratária a reduções maniqueístas, na trilha de uma 'lírica do pensamento' de escasso cultivo entre nós"; ficaremos, nesse ponto em específico, ao lado de Py e Teles, que reconhecem (o primeiro, negativamente, e o segundo, positivamente) o hermético na poesia junqueiriana. Pasche (2014, p. 69), em sua tese, tece alguns comentários muito oportunos sobre a questão envolvida nessa "disputa crítica":

> Assim, é possível pensar em pelo menos dois tipos de hermetismo, nem sempre separáveis, porém percebíveis: um como decorrente da complexidade; o outro, da impenetrabilidade. O hermetismo de Ivan Junqueira exige leitura detida e equipada, mas não renuncia à comunicabilidade, precisamente porque o hermetismo não é tomado como fim em si mesmo ou fator prioritário, à maneira de um fetiche neoparnasiano. Isso distingue sua escrita do hermetismo corriqueiro da poesia contemporânea, visto por Secchin, em "Poesia e gênero literário", como de "referencialidade (?) imperscrutável" (2003, p. 253).

Somemos, agora, à reflexão do pesquisador, uma fala do próprio poeta, em entrevista, de 2010, ao programa *Leituras*, da TV Senado:

> Eu costumo me definir como um filho da *clarté*. E, inclusive, não apenas como ensaísta, crítico literário, mas também como poeta. Eu sempre procurei escrever uma poesia que, pelo menos a mim, me parecia muito clara. Eu não gosto de hermetismo, entende? Eu tenho uma solene implicância com os poetas herméticos. Eu não me dou muito bem com eles. Há exceções, evidentemente. Inclusive, no Brasil, se é que se pode dizer que Jorge de Lima é um poeta hermético, ele o foi, sobretudo, na *Invenção de Orfeu*. Mas eu abro uma exceção para o Jorge de Lima, porque é um poeta de uma magia verbal tão extraordinária que você não consegue ficar infenso quando você lê o Jorge de Lima. Mas essa busca da clareza, ela me persegue desde o momento em que eu comecei a escrever. Mas, quando você começa a escrever, buscar clareza, às vezes, acaba em obscuridade, porque você quer dizer muitas coisas, ou pensa que está

> dizendo muitas coisas, num período curto, e o que você está fazendo é atravancar o texto. Essa clareza realmente é uma clareza muito espontânea, que vem com a própria experiência da escrita (Leituras [...], 2010, 5 min 11 s).

Desses dois excertos, podemos deduzir que a procura de Ivan Junqueira nunca foi por uma poesia hermeticamente impenetrável (valendo-nos dos termos de Pasche), pois o poeta jamais renuncia completamente à comunicação, a qual, lembremos, é a todo momento buscada pelo eu lírico do poema que lemos em suas tentativas de diálogo com os mortos. Ademais, como dissemos em parágrafo anterior, o que está no fundo da poesia junqueiriana, ainda que coberto pela obscuridade de sua linguagem, escapa "pelas frinchas da noite cúmplice" e é, habilmente, capaz de chegar até nós, leitores. Isso porque Junqueira nunca almejou o hermetismo "como fim em si mesmo" (citando Pasche mais uma vez). Pelo contrário, o poeta sempre ambicionou a clareza, mas, no seu afã desta e de dizer muitas coisas, num texto sintético e denso como é o da poesia, parece-nos que acabou "caindo" em obscuridade e hermetismo, especialmente em sua poesia inicial. Como razoava o poeta, a experiência da escrita, com efeito, aparenta ter trazido à sua poesia posterior maior clareza, algo que, para nós, é bastante visível, por exemplo, em seus dois últimos livros, *O outro lado* e *Essa música*, ambos dados à luz já no século XXI e cujas datas de publicação, 2007 e 2014, respectivamente, não à toa, compreendem o período em que o poeta deu a entrevista recém-citada.

Contudo, queremos deixar claro (se ainda não o ficou e correndo o risco de soarmos repetitivos): ao caracterizarmos *Os mortos* como uma obra, sim, muitas vezes, obscura e hermética, não o fazemos em tom pejorativo ou reprovativo como fez Py, mas para definir o que nos parece ser a – talvez melhor ou ainda única – forma encontrada pelo poeta, à época, para expressar as questões que lhe eram caras, como o mistério da vida, da morte e da própria poesia. Forma que faz de sua obra, de fato, "ostensivamente moderna".

4 NOSSA LEITURA DE POEMAS DA OBRA

Nosso intuito, nesta subseção, é trazer à baila (mais) alguns poemas de *Os mortos* que consideramos fundamentais para a compreensão de sua construção e organização, bem como dos movimentos que se operam dentro do livro. Com a análise e interpretação desses textos, pretendemos investigar os problemas e as hipóteses levantados até aqui em nosso trabalho, a fim de verificar se e como os três traços constituintes da poética nascente de Ivan Junqueira impactam e revelam as ideias e os motes que, em nossas leituras, vemos como condutores da obra e de seus sentidos. Para esse exercício, utilizaremos a versão "definitiva" dos poemas encontrada nas reuniões de poesia do escritor, que apresenta mudanças – às vezes, pequenas; outras vezes, substanciais – quando comparada àquela da primeira edição da obra, de 1964. Como fizemos, por via de regra, anteriormente (à exceção de nossa leitura de "Os mortos", por motivos já justificados), colheremos nossas citações da *Poesia reunida* de Junqueira, publicada em 2005 (que não apresenta mudanças notáveis, no texto de *Os mortos*, quando a comparamos ao seu livro de *Poemas reunidos*, de 1999), por ser a última vez que a obra poética "completa" do carioca foi publicada antes de sua morte[16] e por contar já com as revisões e modificações efetuadas por seu autor, o que não nos impedirá, absolutamente, de recorrer, quando julgarmos proveitoso para nossos exames, a versões anteriores do texto, destacando suas diferenças. O nosso leitor perceberá que algumas análises serão mais longas e outras mais breves, e que de alguns poemas salientaremos apenas recortes de estrofes ou versos, apanhando, nesses excertos, imagens, impressões e concepções que podem auxiliar a enxergar com maior clareza outros textos ou o livro como um todo. Procuramos, com isso, prender-nos, tanto quanto foi possível, àquilo que consideramos mais essencial para o entendimento das questões em pauta nesta pesquisa e da obra em si. Feito esse preâmbulo e tendo já apresentado nossa leitura do primeiro poema do livro, tomaremos a liberdade de não continuarmos nossas análises pelo segundo ou terceiro. Antes, optamos por abordar, antecipadamente, o seu oitavo texto, intitulado "Poema", primeiro de um pequeno grupo de poemas em prosa que aparecem em *Os mortos*, por enxergarmo-lo como paradigmático quanto à mobilização de ideias, motes e movimentos que consideramos basilares na obra.

---

[16] Uma nova edição da *Poesia completa* do autor seria publicada apenas em 2020 (e exclusivamente em Portugal), em uma parceria entre a editora Glaciar e nossa ABL. O livro foi organizado pelo especialista na poesia junqueiriana Ricardo Vieira Lima, já mencionado em nossa dissertação, que ficou responsável, também, pela fixação dos textos e pela escrita de introdução e notas, contando ainda com a contribuição de Antonio Carlos Secchin na elaboração do posfácio e da cronologia da obra.

Relembramos, também, que a forma do poema em prosa não será mais utilizada por Ivan Junqueira nas próximas obras que publicaria, o que exemplifica o caráter "diferenciado" de seu primeiro livro em relação aos outros. Como diria Pasche (2014, p. 72):

> É comum aos poetas certa oscilação em seus trabalhos iniciais, quando eles ainda se buscam, e buscam o que buscar. Com Ivan Junqueira não é diferente. Ele, reconhecido em uníssono por seus críticos como um poeta de feição clássica, não se apresentou convictamente dessa forma no livro inaugural.

De fato, dentre os autores de nossa poesia brasileira moderno-contemporânea, Junqueira está longe de ser tido ou "celebrado" como um escritor afeito a "experimentalismos", "vanguardismos" ou coisa do gênero, sendo bem mais frequente, por parte da crítica, a classificação de sua poesia como (neo)clássica e/ou moderna (no sentido de "moderno" que comentamos em nossa segunda seção, que abarca em si a tradição ao invés de a negar). A divisão que trouxemos de Lyra (1995), quando este trata da Geração-60 da poesia brasileira, em que enquadra Junqueira não na linha do semioticismo vanguardista, mas, sim, da tradição discursiva da arte poética no Brasil, vai nesse sentido.

Todavia, entendemos que toda definição, em matéria de poesia, que se pretenda muito abrangente, em forma de generalização, possui suas limitações e, embora a "catalogação" realizada pelo professor cearense caracterize bem o geral da poesia junqueiriana, não nos parece abarcar todas as suas particularidades, especialmente as "idiossincrasias" de sua obra de estreia. Como exemplo disso, podemos lembrar (e já o fizemos anteriormente), em primeiro lugar, como faz o professor Pasche (2014, p. 71), que o poeta carioca, no início de sua jornada literária,

> viu de perto o estopim do Concretismo, e não o ignorou, dado que no referido volume [*Os mortos*] dois poemas em especial deixam clara a presença concreta/neoconcreta: "Cançoneta urbana" e "Vórtice" apresentam uma disposição gráfica que prima pelo espalhamento dos versos e pela diluição sintática que possibilitam leituras plurais [...].

Em segundo lugar, voltando ao que mais nos interessa por agora, temos o conjunto de poemas em prosa do mesmo livro que, em sua primeira edição, contava com quatro textos (todos em sequência), quais sejam: "Poema", "Pátio", "Crônica" e "Lenda do homem coberto de musgo". Destes, os três primeiros continuariam integrando (o terceiro com algumas revisões) a obra em sua versão "definitiva", encontrada nas reuniões de poesia do autor, enquanto o quarto seria deixado de fora.

Talvez pelo fato de a poesia em prosa não corresponder à "face" mais tradicional e proeminente da produção do autor, afeito ao verso metrificado e rimado, não encontramos em

nossas buscas, por parte da crítica acadêmica, qualquer trabalho que analisasse detidamente esses textos, que, aliás, geralmente, são completamente esquecidos por ela. Nas raríssimas exceções em que nos deparamos com alguma breve menção a esses poemas, ainda a encontramos em tom negativo, como quando Ayala (1964, p. 4) diz que estes "não são o forte dêste vigoroso poeta novo" e, depois, critica algumas de suas construções. Portanto, é também com o objetivo de dar um "primeiro passo" nas investigações acerca desse sucinto, mas interessantíssimo, conjunto que nos propomos a analisar um desses "casos".

O poema em prosa, de acordo com Yves Stalloni (2007), teria surgido com o francês Aloysius Bertrand (1807-1841) e a publicação póstuma de seu livro *Gaspard de la nuit* em 1842, marcando a última etapa de um processo gradual de transformação da poesia. Após diversas transgressões em relação às convenções historicamente adquiridas pelo gênero poético, por fim, rompeu-se com a própria ideia tradicional de verso, em uma escala ainda mais radical do que havia feito, por exemplo, o verso livre. Ainda hoje, o poema em prosa continua a ser uma forma (ou gênero, a depender da acepção que se tem do termo) envolta em múltiplas discussões e diferentes pontos de vista acerca de sua definição, de sua categorização e de seus elementos basilares. Contudo, apesar da dificuldade envolvida nas tentativas de explicá-lo, este poderia ser qualificado, esteticamente, ainda conforme o pesquisador francês, pela sua relativa liberdade, unindo a ausência de moldes da prosa à "forma construída, autônoma, breve, intensa (ele é um 'todo' comprimido e homogêneo), gratuita" (Stalloni, 2007, p. 164) da poesia.

Importa-nos ressaltar ainda que, inspirado na obra de Bertrand, foi Charles Baudelaire o responsável por dar ao gênero "verdadeira dignidade literária" (Stalloni, 2007, p. 166), fazendo da "modernidade" um de seus traços distintivos, pelo uso que fez da forma para descrever a vida moderna em seus (póstumos) *Pequenos poemas em prosa*, de 1869. Ainda que Ivan Junqueira não tenha traduzido a poesia em prosa baudelairiana, não nos parece estranho que se encontre, na obra de estreia do brasileiro, o uso, ainda que restrito, de uma forma que foi tão cara ao poeta francês. Talvez se encontre aí a linha que conecta o carioca ao poema em prosa, ou, ao menos, uma das fontes que podem tê-lo inspirado a utilizá-lo (e "testá-lo"). Enfim, não sendo nosso intuito averiguar nem, muito menos, provar a "raiz" do uso do poema em prosa em Junqueira, passemos logo à análise de sua aplicação, que mais nos interessa, com a nossa leitura de seu "Poema":

POEMA

Ágil, tua imagem galga o vértice da noite e mergulha nas águas do sono em busca da infância que a neblina camuflou.

> (Eu te observo encoberto pelo reflexo grisalho do tempo.)
>
> Em breve a aurora incendiará teus cabelos, onde dormem os sonhos do menino que inventaste; tua ausência não será mais a bússola de minha angústia ou o vento a enfunar as velas de meu desespero...
>
> Entre lâminas de nuvem – pássaro – rasgarás o espaço sem memória.
>
> (Junqueira, 2005a, p. 27).

O título já indica que este se trata de um metapoema, e, mesmo sem voltar a repetir o termo no corpo do texto, podemos reconhecer que é a ele que o eu lírico se refere na descrição da imagem que observa. Ao adjetivá-lo como algo ágil, que corta a noite, desde o vértice que atinge até mergulhar, em brusca descida, "nas águas do sono", a imagem que o sujeito lírico constrói faz lembrar a de um relâmpago, que atravessa, com fugaz clarão, o espaço noturno. É curioso, e, provavelmente, não por acaso, que, em um diálogo de Ivan Junqueira com o poeta Ferreira Gullar, registrado no documentário *Ivan Junqueira, apenas um poeta* (2012), o carioca diga que "o poema aparece na sua cabeça, pelo menos eu entendo assim, um pouco como um relâmpago dentro da noite" (Ivan [...], 2012, 21 min 48 s). Parece haver, como algo constante na mente de Junqueira, desde a época em que publicou sua primeira obra, ainda na década de 1960, até poucos anos antes de sua morte, que se deu em 2014, a intrigante associação entre o relâmpago (ou algo a ele similar) e a poesia, como vemos também na última estrofe, em que a voz lírica a compara (a poesia), metaforicamente, à figura do pássaro que rasga o espaço entre as nuvens.

Pelas aproximações realizadas tanto pelo poeta em sua entrevista quanto pelo eu lírico no poema, o que nos parece é que, para eles, a poesia se afigura extremamente veloz, passageira, fugidia, como algo que, se não for registrado em seu momento de "fulgor" e revelação, pode se esvair. Logo, cabe ao eu lírico a missão de observar o fenômeno atenta e cuidadosamente, como revela fazer na segunda estrofe, escrita sugestivamente entre parênteses. Conforme Teles (2005), em seu já referido estudo sobre a poesia junqueiriana, os parênteses levam o leitor "a interromper a linha principal do discurso para ler uma voz lateral, quase em cochicho, fora do tom normal exigido na leitura do poema" (Teles, 2005, p. 239). Assim, o eu lírico que diz observar essa imagem "encoberto", quase que em segredo, também faz questão de registrar a informação de maneira a soar como um "cochicho", a fim de conservar sua posição privilegiada e sensível. Vemos, inclusive, o eu lírico unitário de *Os mortos* demonstrar essa mesma atitude ou postura "furtiva", diante da imagem que se revela a seus olhos, já no segundo poema da obra, "Poema nascido entre as cinzas", em que observa, na penumbra, o que

parece ser seu próprio passado: “E observemos ali, na penumbra,/ onde meigamente um todo se dissipa,/ as dádivas esquecidas pelo tempo” (Junqueira, 2005a, p. 20).

Entendida a forma como esse poema se apresenta ao sujeito lírico, devemos dar atenção agora ao que ele “faz”. O seu movimento, descrito pela voz lírica, tem por destino as “águas do sono”, isto é, um espaço profundo, inconsciente, incerto, “em busca da infância” camuflada pela neblina. Portanto, seu objetivo parece ser o resgate de um tempo passado e, podemos dizer, perdido de meninice, do qual o eu lírico parece já estar afastado, uma vez que, no “verso” posto entre parênteses, admite estar sob as ações do tempo, cujo “reflexo grisalho” parece dizer da imagem que esse eu lírico vê ao se olhar no espelho: alguém envelhecido pela passagem inexorável dos anos e já muito distante (ao que parece, não só temporalmente) de sua infância.

A terceira “estrofe” parece assinalar o sucesso no esforço do poema em recobrar a infância desse eu lírico, pois, agora, esta não se encontra mais submersa nas águas profundas do sono. Agora, nos cabelos do poema – uma bela metáfora para suas linhas, os múltiplos fios que compõem essa trama que é o texto poético – “dormem os sonhos do menino que inventaste”. A sutileza da opção pelo verbo “inventar”, no excerto, sugere algo primordial, inclusive, para a obra em estudo: qualquer infância, passado ou memória, ao ser retomado, não corresponde mais ao “fato” em si, concreto, “real”, tal qual ocorrido, pois este é, em verdade, irrecuperável; o que há é, antes, uma reconstrução, uma reelaboração (criativa) dessa infância, que pode ser mais ou menos “presa” àquela que lhe deu origem. Além disso, também nos lembra de que, apesar de qualquer lastro que se possa encontrar, em poesia, das experiências e emoções de seu autor, ao transpor o “fato” para o campo da arte, este se torna ficção e, portanto, “invenção” – ideia próxima à expressa por Fernando Pessoa (1888-1935) em sua ilustre “Autopsicografia” e que nos remete ao processo de despersonalização da poesia moderna.

Por fim, depois de o poema ter obtido êxito na recuperação da infância do sujeito lírico e dos sonhos que a acompanhavam, cabe a esse “eu lírico poeta” o esforço de não o deixar ir (o poema), levando consigo seu passado e o perdendo mais uma vez. Então, após tê-lo (ad)mirado cautelosamente, o sujeito lírico é capaz de tirá-lo do espaço noturno, obscuro, oculto onde se encontrava e trazer a “aurora” para suas linhas, com a escrita do texto que lemos que acende, mais uma vez, o poema e sua “chama”. Com isso, enfim, a voz lírica pode ter paz, pois, como ela confirma, não há mais ausência, nem de seu passado nem da poesia, para lhe causar angústia ou desespero. Esse pássaro que é o poema, agora, vive no “espaço sem memória”, isto é, em um lugar imune aos esquecimentos e apagamentos do tempo e, portanto, eterno, que não é senão a própria poesia.

Nossa interpretação da última "estrofe" do texto como sendo a indicação do processo de materialização do poema e, consequentemente, de sua matéria (poética), a infância do eu lírico – processo que garante a sobrevivência e perpetuação de ambos – encontra-se posta de maneira mais nítida, até mais explícita, em uma versão anterior do texto, então intitulado "Pássaro de luz", que encontramos entre os *Poemas e desenhos inéditos* de Junqueira (2022, p. 35):

> Pássaro de luz
>
> Tua imagem perfura a madrugada como um grito e mergulha nas águas sonâmbulas de meu pensamento em busca da ternura que a noite estrangulou.
>
> (Eu te observo encoberto pelo reflexo grisalho do tempo.)
>
> Em breve a aurora incendiará os teus cabelos, onde flutuam os sonhos do menino que inventaste. Tua ausência não será mais o embrião de minha angústia, nem a chuva fecundando as florestas de meu desespero: te converterás em essência poética de minha verdade e rasgarás a treva dos séculos como um pássaro de luz.

Trazendo, após nossa leitura de "Os mortos", a análise de um poema em prosa, podemos já visualizar parte do leque formal que constitui *Os mortos*. Enquanto "Poema" revela o lado mais "experimental" e idiossincrático da obra, em que o poeta testa, ainda, as "ferramentas" que tem à disposição para a elaboração de sua poética, "Os mortos" representam o que mais veremos no futuro da poesia junqueiriana: o uso do verso metrificado e rimado, amparado na tradição secular da poesia de língua portuguesa. Em ambos os casos, porém, reconhecemos a modernidade de seu autor e os traços constituintes de sua poética nascente.

Por último, cabe-nos explicitar as razões pelas quais consideramos esse "Poema" paradigmático na obra inaugural de Junqueira, e o faremos já estabelecendo seus pontos de convergência com os próximos textos que abordaremos. Há, no poema em prosa em questão, quatro tópicos que se conectam e que se repetirão, de forma mais ou menos explícita, ao longo do livro. O primeiro é o tema da infância, o desejo expresso do eu lírico inquieto de *Os mortos* por recobrar seu passado. O segundo é o papel dos elementos fluidos nessa recuperação. No caso de "Poema", podemos conferir esse papel no fragmento que retrata o mergulho desse pássaro-poema nas "**águas** do sono em busca da infância que a **neblina** camuflou" (grifos nossos): o espaço das águas, da neblina, dos líquidos ou fluidos em geral é o espaço da ocultação, mas, também, da preservação da memória, do pretérito, da meninice; e, portanto, é preciso adentrar esse ambiente submerso (e também, muitas vezes, enigmático, hermético, onírico, como definimos na introdução deste trabalho) para encontrar a infância até então "perdida". O terceiro é a função que o poema, ou a poesia, exerce nesse movimento: é o texto

poético o responsável por efetuar essa "descida" ao espaço do líquido e o contato com os elementos fluidos, a fim de resgatar a memória infantil e cristalizá-la em forma de arte. Por fim, o quarto é o momento preciso da "revelação", do "alumbramento" (para usar um termo caro à poesia bandeiriana e à sua crítica), do "clarão" no qual a poesia se deixa ver e registrar pelo eu lírico poeta, esse "relâmpago dentro da noite", como definiu Junqueira (Ivan [...], 2012, 21 min 48 s), representado no "Poema" pela imagem do "pássaro de luz" (retomando o título primevo do texto) e da "aurora" que incendeia as linhas (os "cabelos") do poema, onde repousam os sonhos do menino "recriado". É com o intuito de conferirmos a progressão desse movimento basilar da obra, desde os seus "primeiros passos" e seguindo, agora, a sequência do livro, que retrocederemos ao seu terceiro poema, "Em tempo de agonia".

EM TEMPO DE AGONIA

Em tempo de agonia
vem chorando minha poesia
que nem tímida oração
em tempo de agonia
vem a sombra da tristeza
inundar a solidão
em tempo de agonia
vem a noite
vem o dia
vem o seio maquilado
da mulher que eu não amei
e tudo vem
e tudo vai
em tempo de agonia

Em tempo de agonia
vem vindo vem vindo
um corredor de tumulto
uma surra que eu levei
uma arapuca e um remorso
vem vindo vem vindo
minha irmã pulando o muro
Antônio dentro da chuva
Tiago falando manso
Clarice na mão trazendo
um raio murcho de sol

Em tempo de agonia
eu falo
grito
canto
encanto
desencanto
e tudo eu faço
em tempo de agonia

Em tempo de agonia
meus olhos se incendiaram
minha boca ficou suja

minha carne enlameada

(Junqueira, 2005a, p. 21-22).

O título do poema, não à toa repetido oito vezes no corpo do texto, oferece-nos duas palavras-chave para a sua análise: “tempo” e “agonia”. Esta se soma a várias outras encontradas ao longo do poema – como os substantivos abstratos “tristeza”, “solidão” e “remorso”; ou um substantivo como “sombra”, originalmente mais concreto, mas utilizado, aqui, figurativamente, em relação com a “tristeza”, para exprimir uma ideia negativa de obscuridade; ou, ainda, os verbos “chorando”, “grito” e “desencanto”, que revelam quase que uma espécie de desespero por parte da voz lírica – na construção de um campo semântico que dá o tom aflitivo do eu lírico inquieto da obra. Mas qual a causa dessa agonia/inquietude no poema? O tempo. Ou, melhor, a inevitável e, neste caso, melancólica passagem do tempo, que traz, em seu bojo, suas consequências; em especial, a perda de tudo aquilo que ficou para trás, “morto”, no passado.

Aprofundando-nos na questão do tempo, chamamos atenção para a forma dos verbos no poema. Há um uso que, por sua recorrência, se destaca: a forma nominal do gerúndio, tanto em sua configuração simples quanto por conjugação perifrástica. Essa marcação verbo-temporal nos parece importante pois é o fio que delineia, morfológica e sintaticamente, na tessitura do texto, o processo de rememoração almejado pelo eu lírico que queremos salientar. A forma do gerúndio expressa “o aspecto inacabado, não concluído” (Cunha; Cintra, 2017, p. 397), e este “permite-lhe exprimir a ideia de progressão indefinida, naturalmente mais acentuada se a forma vier repetida” (Cunha; Cintra, 2017, p. 506), como vemos, claramente, acontecer nos versos 16 e 20, em que a voz lírica ressoa a mesma expressão: “vem vindo vem vindo” (que já é repetitiva em si mesma). Vale ainda mencionar que, de maneira mais específica, a construção perifrástica do verbo “**Vir** seguido de GERÚNDIO expressa uma ação durativa que se desenvolve gradualmente em direção à época ou ao lugar em que nos encontramos” (Cunha; Cintra, 2017, p. 508), ou seja, o uso do gerúndio, especialmente na forma perifrástica junto ao verbo auxiliar “vir”, aproxima-se do presente.

Portanto, o que vemos, no poema, é a representação da chegada paulatina, em primeiro lugar, da poesia, que “vem chorando” ao encontro desse eu lírico inquieto em seu momento de agonia. Recordamos aqui a ideia de Thomé (1995, p. 36), mencionada em seção anterior, de que a arte, na poesia junqueiriana, opera “como um lenitivo para esta ‘áspera escalada’ que é a vida”. Como já dito, na obra de Junqueira, “a arte, como o amor, é uma luta contra o Absurdo, uma resistência, um exercício de rebeldia, de oposição à Angústia inerente a esta realidade” (Thomé, 1995, p. 36). Daí a comparação feita pelo sujeito lírico entre a poesia

e uma “oração”: a poesia aparece quase como uma súplica, um apelo, uma forma de alívio, ainda que não seja capaz de garantir completo conforto psicológico/emocional/“espiritual” ao eu lírico. Já a adjetivação dessa oração como “tímida” nos abre duas possibilidades de leitura (não necessariamente excludentes): por um lado, se associarmos, como faz a voz lírica, a oração à poesia, podemos inferir que esta chega ao eu lírico mansamente, aos poucos, como que “acanhada”, daí a necessidade do cuidado e da sensibilidade que vimos por parte do eu lírico de “Poema” e “Poema nascido entre as cinzas” ao dela se aproximar, evitando que ela “se espante” e “suma” antes de ser apreendida. Por outro lado, se focarmos no papel de conexão com o Sagrado que a oração possui e que, possivelmente, se encontra velado e latente nesse verso, podemos ver, de soslaio, escapar a concepção do Divino que se desenvolverá durante toda a poesia junqueiriana: ainda em *Os mortos*, em seu 11.º poema, intitulado “Elegia íntima”, o eu lírico descreve, nos dois últimos versos, que o choro de sua mãe “apunhalou o sono de Deus” (Junqueira, 2005a, p. 30); ou seja, nesse quadro, a divindade é imaginada e representada adormecida e, por consequência, completamente inadvertida e alheia ao que se passa com sua criação. Em “*Carpe diem*”, poema que abre *Opus descontínuo*, afirma-se que “os anjos zombam de Deus” (Junqueira, 2005, p. 68). Em “O que me coube”, de *O outro lado*, Deus é chamado “déspota” e declarado “deposto” (Junqueira, 2007, p. 25). Em *Essa música*, o poema “Ó deambula alma inquieta” se encerra com o seguinte conselho da voz lírica à sua alma:

> Sê mais sábia – e não esperes
> que te curem das mazelas
> esses deuses a quem rezas
> e que, surdos, te desprezam.
>
> (Junqueira, 2014, p. 12).

Ainda no mesmo livro, no poema “Cidade”, indaga-se acerca daqueles que acendem “os círios no altar, onde um Deus sarcástico/ deles escarnece e não lhes ouve sequer uma palavra” (Junqueira, 2014, p. 79). Por esses exemplos, podemos perceber, na poesia junqueiriana, a concepção geral não da inexistência de Deus, mas de que este seria um ser ausente, indiferente, apático, desinteressado e, por vezes, até mesmo perverso. Diante disso, não se poderia esperar do eu lírico uma oração que não fosse “tímida”, envergonhada ou de pouca fé.

Junto a essa poesia e nela mesma, em forma de matéria poética, vem “a sombra da tristeza/ inundar a solidão”; vêm “a noite” e “o dia”, representando, metonimicamente, a aflitiva passagem do tempo em pauta; vem a recordação (ou imaginação) do seio da mulher não amada, isto é, o amor não vivido, expresso como um pesar que lembra aquele do eu lírico bandeiriano

de “Pneumotórax”, quando este recorda a “vida inteira que podia ter sido e que não foi” (Bandeira, 1993, p. 128). Já quando chegamos à segunda estrofe do poema, atingimos um ponto de virada em seus rumos. Na primeira metade desta, o eu lírico traz à tona, ainda no mesmo tom penoso da estrofe anterior, mas utilizando-se, pela primeira vez, da expressão bastante enfática “vem vindo vem vindo”, que marca um momento de ápice no poema, as memórias de “um corredor de tumulto”, de “uma surra”, de “uma arapuca e um remorso”, lembranças que parecem compor o quadro geral de um passado que pareceria completamente doloroso e afinado com a “agonia” do estado presente desse sujeito lírico que nos fala. Contudo, a segunda metade, iniciada por um novo uso do verso “vem vindo vem vindo”, introduz o fator dissonante dessa monotonia: as imagens de sua “irmã pulando o muro”, de “Antônio dentro da chuva”, de “Tiago falando manso” e de “Clarice na mão trazendo/ um raio murcho de sol”. O inesperado uso de nomes próprios e do pronome possessivo de primeira pessoa para se referir à irmã, que marca também sua especificidade, contrasta com a genericidade dos acontecimentos recém-citados, todos introduzidos por artigos indefinidos (“um” ou “uma”). É difícil, para nós, não ver, nesse recurso a nomes próprios e aos familiares que designam personagens de um passado que se almeja recobrar – especialmente por meio de poesia –, uma influência consistente de um poeta que já apareceu algumas vezes neste trabalho, por apresentar, em sua produção poética, semelhanças com a produção junqueiriana, e sobre o qual devemos tecer mais algumas palavras: Manuel Bandeira.

São marcantes, na poesia bandeiriana, e já bastante estudadas, as cenas infantis descritas por seus sujeitos líricos, muitas vezes, nostálgicos, e, nestas, destacam-se personagens recorrentes que preencheram os anos de criança do autor, principalmente em sua cidade natal, Recife. Podemos verificar exemplos disso nos versos de alguns de seus mais famosos poemas. Em “Evocação do Recife”, de *Libertinagem*, publicado em 1930, lemos:

> A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de
> [dona Aninha Viegas
> Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz
> Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros,
> [risadas
>
> A gente brincava no meio da rua
> Os meninos gritavam:
>
> Coelho sai!
> Não sai!
>
> (Bandeira, 1993, p. 134).

Em “Profundamente”, do mesmo livro:

> Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
> Minha avó
> Meu avô
> Totônio Rodrigues
> Tomásia
> Rosa
> Onde estão todos eles?
>
> (Bandeira, 1993, p. 139-140).

E em "Recife", já de *Estrela da tarde*, seu último livro, publicado em 1963:

> Um Recife ainda do tempo em que o meu avô materno
> Alforriava espontaneamente
> A Moça preta Tomásia, sua escrava,
> Que depois foi nossa cozinheira
> Até morrer,
> Recife.
>
> (Bandeira, 1993, p. 249).

O próprio Bandeira (1997, p. 297) abordaria o assunto em sua autobiografia (poética), *Itinerário de Pasárgada*, de 1954:

> Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo –, construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante.

A familiaridade de Ivan Junqueira com a poesia bandeiriana e o conhecimento que sobre ela possui são bem atestados pela obra *Testamento de Pasárgada* (2014), primeiro trabalho crítico publicado em livro pelo carioca, em 1980, em que antologia e estuda a obra poética do recifense. Quanto aos influxos que a poesia de Bandeira teve sobre a produção inicial de Junqueira, já há uma constatação que gostaríamos de destacar no texto "Ivan Junqueira: alfa e ômega", escrito por Lima (2022, p. 20) e publicado como um dos textos introdutórios de *Poemas e desenhos inéditos*, em 2022:

> [...] ao ler, pela primeira vez, os *Poemas inéditos*, foi com certa surpresa que constatei o quanto Ivan dialogara, na sua pré-história poética, com alguns dos grandes nomes

> do Modernismo brasileiro – algo muito pouco ou, praticamente, nada perceptível, em sua obra poética posterior, divulgada a partir de 1964, quando teve início, oficialmente, a longa trajetória literária do poeta, a qual duraria exatos 50 anos. Ainda assim, não foi difícil identificar, nesses 36 poemas, nítidas influências das leituras que certamente o autor fazia, na época [...].

Lima (2022, p. 20) nota "um quê de Carlos Drummond de Andrade (poeta com quem, de fato, Ivan dialogaria, sobretudo em seus primeiros anos) em poemas narrativos [...], mas também em poemas de notório lirismo cotidiano", e ressalta que "Manuel Bandeira é uma influência ainda mais evidente, em vários poemas" (Lima, 2022, p. 20). O crítico citaria ainda o diálogo com os poetas Augusto Frederico Schimdt (1906-1965), Vinicius de Moraes (1913-1980) e Augusto dos Anjos (1884-1914), mas nos restringiremos, aqui, à menção a Bandeira. Embora Lima não reconheça, de forma tão patente, os mesmos influxos na poesia junqueiriana que seria publicada a partir de *Os mortos*, nós apresentamos certa ressalva quanto a essa impressão e destacaremos alguns dados que subsidiam nossa visão.

O conjunto de "Primeiros poemas" que aparece em *Poemas e desenhos inéditos* foi escrito no período entre 1954 e 1958, já os poemas que compõem *Os mortos* foram redigidos entre 1956 e 1964. Como já vimos antes, segundo Junqueira (1964c, p. 49), sua obra inaugural foi organizada cronologicamente, à exceção do poema que lhe dá título, datado de 1963. Portanto, tendo em conta que os textos de *Os mortos* começaram a ser elaborados em 1956, isto é, dentro do mesmo período em que estavam sendo escritos os "Primeiros poemas" do autor, e que "Em tempo de agonia" é apenas o segundo nessa cronologia (uma vez que o primeiro do livro, "Os mortos", está entre os últimos dela), parece-nos bastante razoável presumir que o poema em análise tenha sido redigido na mesma "leva" de sua juvenília. Logo, parece-nos possível e justo estender as percepções de Lima também a *Os mortos*, principalmente aos textos que estão em seu princípio, ainda que o crítico as limite aos poemas até então inéditos do escritor carioca. Assim, diríamos, em complemento ao que Lima declarou, que a influência bandeiriana que este notou nos "Primeiros poemas" de Junqueira também pode ser, sim, percebida em *Os mortos*. E iríamos além, pois nos parece que o modo como Junqueira trabalha o tema da infância em sua poesia, mesmo no fim de sua trajetória autoral, é ainda influenciado por Bandeira, como, a nosso ver, evidencia o poema "O aeroplano", de *Essa música*, em que percebemos uma sensível dicção bandeiriana:

> O AEROPLANO
>
> Quando eu fiz cinco anos,
> meu pai deu-me de presente um aeroplano
> que ele próprio construíra

com finas hastes de bambu e papel de seda.
Tão leve quanto uma libélula,
o frágil engenho voou até desaparecer
por detrás do muro do quintal
e dos últimos reflexos de um poente de verão.
Ninguém jamais o encontrou.
Eu ia na cabine. Eu e minha infância,
que nunca mais voltou.

(Junqueira, 2014, p. 37).

O manejo dos versos livres e brancos, o tom nostálgico da voz lírica, o detalhamento nos pormenores da brincadeira – como vimos também nas estrofes de "Evocação do Recife", por exemplo –, a presença da figura familiar compondo a cena infantil, entre outros aspectos, fazem-nos recordar, ainda, a poesia bandeiriana. Por último, gostaríamos apenas de citar mais um poema junqueiriano que tematiza a infância, com o intuito de constatar a permanência do tópico no decorrer de sua produção, visto que este é, para nós, um dos pontos principais de *Os mortos* que vemos "germinar" e amadurecer em suas obras posteriores (retomando a hipótese que apresentamos na introdução deste trabalho, de que há traços no livro inaugural de Junqueira que se desenvolveriam nos livros seguintes do autor). O poema é intitulado "Varanda" e se encontra em *O outro lado*:

VARANDA

Nesta varanda que se abre aos pássaros
e às úmidas brisas da manhã,
regresso às ermas praias da infância
e às ondas sobre as quais meu pai se erguia,
como um Tritão de longas barbas ríspidas
de que escorriam algas, anêmonas, mariscos,
vindos de um mar que se afogou para sempre
nos pélagos sem fundo de seu ventre.
Mas eis que essa nesga azul de oceano,
onde aflora a dura corcova de uma ilha,
constrangida entre as estelas de granito,
devolve às areias sua alvura insepulta
e traz à tona a alma de um menino
que se esqueceu de si e das esguias ninfas
com quem bailava à luz do sol a pino.
Foram-se o pai, o mar, a espuma fria.
Restou apenas uma lágrima tardia,
que agora se mistura à súbita neblina
nesta varanda onde os pássaros, entre espinhos
traçam a trêmula trama de seus ninhos.

(Junqueira, 2007, p. 33).

Fechado esse parêntese importante sobre a influência de Bandeira na poesia junqueiriana, especialmente em seu momento inicial e no trato da história pregressa do eu lírico,

retornamos à leitura do poema, ainda em sua segunda estrofe. Como havíamos comentado logo no início de nossa análise, chama a atenção o vasto uso, até aqui, do gerúndio nos verbos do poema: da mesma forma como o poema se inicia com a forma – "Em tempo de agonia/ **vem chorando** minha poesia" (grifo nosso) –, agora, são as memórias da infância que são descritas dessa maneira – "minha irmã **pulando** o muro/ Antônio dentro da chuva/ Tiago **falando** manso/ Clarice na mão **trazendo** um raio murcho de sol" (grifos nossos) –, e todas essas lembranças são introduzidas, enfaticamente, como já discutido, pelo verso "vem vindo vem vindo", inteiramente formado de gerúndios. Com isso, vemos se realizar, material e linguisticamente, a tentativa do eu lírico de aproximar de si, de seu presente, essas recordações, que, para ele, não podem ficar estanques em seu passado. Daí a necessidade verbal de utilizar uma forma que expresse, como já dito, "o aspecto inacabado, não concluído" (Cunha; Cintra, 2017, p. 397). Ou seja, o sujeito lírico busca, por meio da linguagem, manter vivo seu passado, em forma de poesia. Tal como as personagens passadas da poesia de Bandeira (1997, p. 297) tinham, para ele, a "consistência heróica das personagens dos poemas homéricos", as do poema junqueiriano também cumprem a função, diríamos, quase heroica de trazer, consigo, as reminiscências de sua infância e, consequentemente, a matéria de sua poesia. Não à toa, a estrofe se encerra com Clarice trazendo, nas mãos, uma nesga de luz ao eu lírico, "um raio murcho de sol", luz que, como já vimos na análise anterior, representa o momento de "alumbramento" pelo qual deve passar o eu lírico.

Depois dessa "revelação", inicia-se a terceira estrofe, e os verbos sofrem uma mudança significativa em sua forma: não mais no gerúndio, aparecem agora todos no presente – "Em tempo de agonia/ eu **falo**/ **grito**/ **canto**/ **desencanto**/ e tudo eu **faço**/ em tempo de agonia" (grifos nossos). A presentificação almejada pelo eu lírico parece, então, ter obtido êxito, e a escolha de termos que representam o campo da voz ("falar", "gritar"), da poesia ("cantar") – o canto pode, claramente, estar também ligado à música, mas, pelo contexto, o lemos pelo viés poético – e da ação ("fazer") nos remetem ao ato da enunciação poética, da escrita, do registro, enfim, da infância buscada. Todavia, na sequência que vemos de verbos justapostos, a gradação pela qual passa a expressão do eu lírico, da fala ao grito e do grito ao canto, encerra-se, como assinalado, em "desencanto" (aqui, como substantivo).

Com isso, na última estrofe do texto, os verbos atravessam uma nova transformação em sua forma e, do presente, passam ao pretérito perfeito do modo indicativo. Este, em sua forma simples, como é o caso dos verbos que encontramos na estrofe, "indica uma ação que se produziu em certo momento do passado" (Cunha; Cintra, 2017, p. 468), isto é, uma "ação momentânea, definida no tempo" (Cunha; Cintra, 2017, p. 470). Justamente por ser "denotador

de uma ação completamente concluída, afasta-se do presente" (Cunha; Cintra, 2017, p. 469), em oposição ao movimento que vimos acontecer com o gerúndio. Lemos, primeiramente, que os olhos do eu lírico "se **incendiaram**" (grifo nosso), após as personagens do passado terem lhe trazido a luminosidade do momento de "revelação". O sujeito lírico inquieto, de fato, vê sua infância resgatada "em sua frente", mas há, então, um momento de quebra, marcado, verbalmente, nesse processo de criação poética, quando "sua boca **ficou** suja" (grifo nosso) e sua "carne enlameada". Se, como aventamos, os elementos fluidos compõem o ambiente em que o passado do eu lírico se preserva, ao "sujar" o elemento água – substância principal e paradigmática entre os elementos que chamamos fluidos – com o elemento terra, o líquido se torna turvo, e o resultado obtido é o oposto. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 534), "[...] se [...] considerarmos como ponto de partida a água com sua pureza original, a lama se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação". A lama, em *Os mortos*, aparece como um obstáculo ao sucesso do fazer poético, pois impede aquele "clarão" necessário ao poeta, como podemos conferir, mais claramente, no soneto "Solilóquio", 19.º poema de *Os mortos*, cujo final narra o momento em que o poeta "perfura a náusea, o tédio e **acorda a chama**/ **do enigma**, **ocluso em pálpebras de lama**" (Junqueira, 2005a, p. 40, grifos nossos). Nesses versos, percebemos que a "chama do enigma", esquadrinhada pelo poeta, se encontrava obstruída, devido à lama que cobria a sua visão. Aliás, vale a pena mencionar, aqui, um texto, dentre os *Poemas e desenhos inéditos* junqueirianos, intitulado "Vestígio de infância", pois traz as mesmas imagens que agora analisamos e, visto que, muito provavelmente, o poema surgiu do mesmo período de criação de "Em tempo de agonia" (como há pouco propusemos), pode também corroborar nossa interpretação:

Vestígio de infância

Há um vestígio de infância nos teus gestos,
nas tuas zangas sem razão,
no teu sorriso de bruma distraída.
Há, enfim, um vestígio de infância até
nas mínimas coisas que pensas
e que eu, mortificado, já não penso mais.
Por isso deixa, imploro-te, adormecida
a tua mão sobre os meus olhos.
Como vês, eles estão sujos,
imensamente sujos e doloridos.
Retira-lhes este espesso véu de lama
que tudo distorceu e tudo fez perdido.
Livra-os desta mortalha onde esculpiram
os últimos protestos do amor assassinado.
Revolve bem as águas turvas do meu pranto:
verás que nelas, frágil namorada, também cintila
um pequenino e melancólico vestígio de infância.

(Junqueira, 2022, p. 54).

No poema acima, o eu lírico também expressa seu desejo de recobrar um "pequenino e melancólico vestígio" de sua infância, que "cintila" – novamente, o elemento luminoso, reluzente, querendo se mostrar ao eu lírico – nas "águas turvas" de seu pranto – também aqui os elementos fluidos garantindo o ambiente de subsistência desse passado –, e o que impede a realização dessa vontade é, justamente, "este espesso véu de **lama**/ que tudo distorceu e tudo fez perdido" (grifo nosso).

Para finalizarmos nossa interpretação, diríamos que, talvez, a principal diferença entre as buscas (muitos semelhantes) que vemos em "Vestígio de infância" e "Em tempo de agonia" seja que aquele "aposta" no amor para vencer o obstáculo (lamoso) e recuperar seu passado – é à "frágil namorada" que o eu lírico pede que revolva as "águas turvas" de seu pranto em que se encontra o "vestígio de infância" –, enquanto este recorre à poesia. Mais uma vez, repetimos as palavras de Thomé (1995, p. 36): "A arte surge, ao lado do viés amoroso, como um lenitivo para esta 'áspera escalada' que é a vida". Enquanto o sujeito lírico da juvenília junqueiriana opta pela orientação amorosa, o eu lírico inquieto de *Os mortos* enxerga, na arte poética, o (talvez único) caminho para a satisfação, ao menos parcial, de seus anseios.

Agora, na sequência da obra, em sua primeira edição, viria o primeiro dos dois poemas que Junqueira optou por deixar de fora de sua versão "definitiva", "Cantiga bôba que dói". O poema destoa, consideravelmente, do estilo de poesia que o carioca nutriria no decorrer de sua carreira e mesmo dos outros poemas que encontramos em *Os mortos*, sendo compreensível a razão pela qual seu autor preferiu "esquecê-lo". Embora não nos interesse analisá-lo em profundidade, visto que não consta da versão "final" do livro, que é a utilizada por nós, e que também não nos auxiliaria muito no entendimento dos movimentos que se operam no interior da obra, gostaríamos de reproduzi-lo, aqui, a fim de dar, ao leitor, mais um exemplo do leque formal que caracterizava a obra desde seu princípio – o texto é um dos "poemas vivamente imbuídos do ideário concretista" de *Os mortos*, como diria Thomé (1995, p. 71-72) – e do que consideramos uma claríssima influência de Bandeira em poemas da obra.

CANTIGA BÔBA QUE DÓI

Na capela o sino bate

Bem
Bem
Bem

Meu coração também bate

Por quem?
Por quem?
Por quem?

Eu só queria que fôsse
Pela menina que tem
Os olhos da côr do céu
Quando êle troca de mal

Na capela o sino bate

Bem
Bem
Bem

Bate manso
Bate tôlo
Bate
Por São Ninguém
Mas quem será São Ninguém?
A quem
Eu rezo uma oração?
E o sino responde ao longe

Ninguém
Ninguém
Ninguém

(Junqueira, 1964a, p. 19).

O uso (adaptado) da forma da cantiga, o vocabulário do texto, seu ritmo e suas rimas, bem como a cena descrita em tom quase infantil fazem recordar o estilo de muitos poemas bandeirianos, dentre os quais podemos citar um, em específico, para exemplo: “Os sinos”, de *O ritmo dissoluto*, obra publicada em 1924. Como o poema é razoavelmente longo, reproduziremos apenas suas primeiras estrofes, que já são o suficiente para se ter ideia das semelhanças:

Os sinos

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino do Bonfim!...
Sino do Bonfim!...

*

Sino de Belém, pelos que inda vêm!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, por quem chora assim?...

*

Sino de Belém, que graça ele tem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão – pela minha mãe!
Sino da Paixão – pela minha irmã!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?

[...]

(Bandeira, 1993, p. 112-113).

Algumas diferenças que se notam entre os poemas de Junqueira e de Bandeira é que o deste apresenta uma estrutura mais ordenada, com versos que oscilam entre a redondilha menor e os decassílabos e estrofes que variam entre monósticos, dísticos e tercetos (caso das antepenúltima e penúltima estrofes, que ficaram fora da citação). Já o poema de Junqueira emula o movimento do badalo do sino, colocando em contato a cantiga musical e o poema visual. Há o predomínio de versos de redondilha maior, previstos na cantiga, além da estrutura da quadra, também empregada na cantiga.

O próximo poema de *Os mortos* (o quarto, no conjunto constante em *Poesia reunida*, que estamos seguindo) se intitula “Sonho”. Muitos dos seus pontos que consideramos principais já foram notados em nossas leituras passadas. Focaremos, então, em destacar suas conexões com os outros textos e o que este nos apresenta de novo.

SONHO

Sonho.

Sonho um sonho antigo onde se movem
imagens de outro sonho que o desdobra
num córrego de vozes e horas mortas.

Sonho e cobro ao tempo a sua história:
pássaro de cinza, tua carne agoniza
nos braços escorregadios da noite,
enquanto lentamente teus passos percorrem
as rotas apagadas do mapa da infância.

(Retine a espora acesa de um menino
sob o flanco adormecido das colinas.)

Sonho e me abandono à tua música,
à tua harmonia úmida. Mas um golpe
de vento logo te dissolve.
Rápido, semeio tua lembrança na concha de uma onda,
onde a contemplo sob as águas em colóquio
e onde, liberto de fórmulas e palavras,

fecundo a solidão com o pólen de meu júbilo.

(Junqueira, 2005a, p. 23).

Tanto o poema anterior, “Em tempo de agonia” (desconsiderando a “Cantiga bôba que dói”), quanto este possuem uma semelhança formal interessante: se fizermos uma rápida escansão de seus versos e olharmos, superficialmente, seus esquemas de rimas, poderíamos chegar à conclusão de que, em ambos os casos, temos versos brancos e livres. Contudo, ainda que, de fato, a métrica varie nos poemas e não haja um sistema fixo de rimas, é perceptível um cuidado do autor ao montar certos padrões para os poemas.

Sobre o tópico, especialmente, do verso livre, vale aqui reproduzir o extrato de uma conferência que Junqueira apresentou, segundo Thomé (1995, p. 64), “no Palácio de Fronteira e Alorna, em Lisboa, no ano de 1994”, intitulada “*A rainha arcaica*: uma interpretação mítico-metafórica”, à qual só tivemos acesso, ainda que fragmentariamente, graças ao pesquisador, pois a conferência era, então, inédita e, mesmo hoje, não a encontramos, em nossas buscas, publicada em lugar algum. No importante excerto, o poeta reconhece ter sido influenciado pelo Modernismo no início de seu poetar; liga o uso do verso livre, em seus primeiros poemas, a

esse influxo; demonstra a consciência de que o verso livre, de livre, pouco (ou nada) tem[17]; e menciona o decréscimo de seu uso em sua poesia, ainda que apareça, vez por outra, em seus livros:

> E claro que também eu, quando me iniciei como poeta sob a influência do modernismo, dediquei-me à prática do verso livre, que de livre pouco tem, como certa vez disse Eliot e como muitos de nós acabaríamos por descobrir. E até hoje ainda os escrevo, ainda que cada vez menos (Junqueira, 1994, p. 3-4 *apud* Thomé, 1995, p. 79).

No caso de "Em tempo de agonia", percebe-se que Ivan Junqueira adotou as redondilhas maiores como "padrão" para o poema. Vejamos alguns versos: "vem/ a/ som/bra/ da/ tris/**te**/za", "da/ mu/lher/ que eu/ não/ a/**mei**" (primeira estrofe); "um/ cor/re/dor/ de/ tu/**mul**/to", "mi/nha ir/mã/ pu/lan/do o/ **mu**/ro" (segunda estrofe); "meus/ o/lhos/ se in/cen/di/**a**/ram", "mi/nha/ car/ne en/la/me/**a**/da" (última estrofe). E mesmo os versos que não são, exatamente, heptassílabos podem, com certo "esforço", ser lidos como tal: é o caso do verso que dá título ao poema, que seria, mais naturalmente, escandido como hexassílabo – "em/ tem/po/ de a/go/**ni**/a" –; mas que pode ser tido como heptassílabo, se desfizermos a elisão entre a preposição "de" e a sílaba "a". A opção pelas redondilhas maiores nos parece muito adequada, visto que são "de longeva tradição e largo uso na poética luso-brasileira" (Moisés, 1999, p. 511) e muito presentes "em canções populares, desde as antigas cantigas medievais portuguesas" até a música dos dias atuais (Goldstein, 1988, p. 12). Assim, Junqueira se vale de um verso que se filia à tradição luso-brasileira e que, ao mesmo tempo, traz à mente seus usos mais populares, como nas cantigas, inclusive, infantis, o que combinaria com o tema da infância visto no texto. Quanto às rimas do poema, embora não formem um esquema fixo, ainda chamam a atenção, misturando rimas emparelhadas (*aa*), encadeadas (*aba*, ou *ada*) e remotas (*bacb*), como em seus primeiros versos:

Em tempo de agon**ia**	[a]
vem chorando minha poes**ia**	[a]
que nem tímida ora**ção**	[b]

[17] Reflexão interessantíssima que vemos, ainda hoje, circular nos meios acadêmicos, nas pesquisas de teóricos como Paulo Henriques Britto (2014), para quem o verso livre seria "uma convenção, tão passível de estudo e classificação como o decassílabo ou o soneto. Mais exatamente, trata-se de um repertório de recursos formais, uma pluralidade escamoteada pela adoção do termo único 'verso livre', como podemos verificar com facilidade" (Britto, 2014, p. 30). Diante disso, Britto (2014, p. 31) propõe a compreensão do verso livre "como o nome não de um tipo específico de verso, mas de todo um *continuum* de formas cujos pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro, práticas poéticas que abrem mão do verso, das quais a poesia concreta é a mais importante no Brasil. O que todas essas formas teriam em comum seria a utilização consciente do que chamaremos de *ritmo* como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo".

em tempo de agon**ia**	[a]
vem a sombra da trist**eza**	[c]
inundar a solid**ão**	[b]
em tempo de agon**ia**	[a]
vem a n**oite**	[d]
vem o d**ia**	[a]

Já em "Sonho", à exceção do primeiro verso, de apenas uma sílaba métrica, e do 15.º, de 16, os outros variam numa faixa que vai de oito a 13 sílabas poéticas, sendo o alexandrino a medida mais comum, com cinco ocorrências. Para fins de conferência: em nossa contagem, os versos apresentaram, respectivamente, uma, nove, dez, dez, nove, 11, 11, 12, 12, dez, 11, oito, 12, oito, 16, 12, 12 e 13 sílabas poéticas. Quanto às rimas, podemos já notar a utilização parcial, por Junqueira, do tipo de rima que lhe será mais caro, as rimas toantes, que já apareciam, de modo marcante, no primeiro poema do livro, como comentamos na ocasião de sua análise. Diferentemente do que veremos em vários de seus poemas futuros, em que a mesma rima se repetirá em todos os versos; aqui, a rima toante da vogal [ɔ] ("ó") ocorrerá em "apenas" dez dos 18 versos – o que já representa mais da metade do texto –; inclusive, em toda a primeira estrofe: "S**o**nho", "m**o**vem", "desd**o**bra", "m**o**rtas". É, como já discorremos anteriormente, mais um dos traços da poesia junqueiriana – no caso, uma técnica, poderíamos dizer – que aparece, em *Os mortos*, de forma ainda "incipiente" e se desenvolverá ao longo de sua obra poética. Outra diferença que devemos notar entre "Em tempo de agonia" e "Sonho" é que aquele não apresenta pontuação – o que ocorre em muitos outros poemas do livro, como "Água", "Elegia fulminante", "Balada romântica", "Paisagem", "É o vento" e outros mais –, bem ao estilo de um poema modernista; enquanto este, ainda que goze de certa liberdade formal, já é marcado por pontuação, como será padrão na poesia junqueiriana.

Voltemo-nos, agora, para a análise do movimento que enxergamos no poema. A palavra "sonho", que dá título ao texto e se repete mais seis vezes em seu corpo, remete, mais uma vez, ao ambiente onírico frequente em poemas da obra, como em "Poema". Na primeira estrofe, o eu lírico inquieto descreve, em seu "sonho antigo", a percepção de "imagens" ainda de "outro sonho" que desembocam "num córrego de vozes e horas mortas". É interessante observar que o fluir anunciado no poema "Os mortos" forma um paralelismo com esta estrofe que recorre ao efeito *mise en abyme*, recurso marcado pela autorreferencialidade de um sonho que enuncia um anterior e assim sucessivamente.

Ao cobrar, no início da segunda estrofe, "ao tempo a sua história", vemo-nos, novamente, diante de um deslocamento rumo ao passado desse sujeito lírico. As "vozes mortas" carregam, para nós, uma dupla interpretação: por um lado, podemos pensar, metapoeticamente,

nessas vozes como sendo aquelas dos poetas mortos com quem Ivan Junqueira se propõe a dialogar em seu livro; por outro, também nos fazem recordar o já citado poema bandeiriano "Profundamente", em que a voz lírica lamenta: "Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo" (Bandeira, 1993, p. 139). Com isso, vemos o sonho do eu lírico junqueiriano se envolvendo, concomitantemente, com a (meta)poesia e com a história passada do sujeito lírico.

Essa ideia se desenvolve nos versos seguintes da segunda estrofe, em que notamos novo diálogo com o "Poema" junqueiriano. Como no poema em prosa, o eu lírico se vale da imagem do "pássaro" para representar, a nosso ver, o poema, e o retrata em meio à noite, dirigindo-se rumo às "rotas apagadas do mapa da infância". Nesse momento, avançando para a estrofe seguinte, vem o momento de "clarão", anunciado pelo verbo "retinir", por meio de uma curiosa cena de "montaria": a espora do menino aparece, agora acesa – a luminosidade necessária para o "raiar" do poema, isto é, para sua concretização –, fincada no "flanco adormecido das colinas", como se a criança procurasse acordá-la, ou, ainda, "incomodá-la", "incitá-la" a se mover, permitindo que o menino seja visto, novamente, sem obstáculos e, assim, seja, também, recuperado.

Então, já na quarta estrofe, o eu lírico inquieto passa a dialogar mais diretamente com esse pássaro-poema (pensamos que é a ele que a voz lírica se dirige quando usa o pronome "tua" em "tua música", "tua harmonia", "tua lembrança", uma vez que, na segunda estrofe, quando utilizou o pronome de segunda pessoa, foi referindo-se à "carne" do mesmo pássaro-poema – "tua carne agoniza"). O sujeito poético permite-se abandonar-se à "música" do poema, à sua "harmonia úmida". A umidade que recobre a figura do pássaro-poema remete ao ambiente imersivo, onírico – as "águas do sono" – onde o pássaro de "Poema" vai buscar a memória infantil. Essas intertextualidades que vemos, muito pautadas nos elementos fluidos – que criam, no texto, o espaço submerso e possibilitam, com isso, a poesia – e no desejo desse eu lírico inquieto por recuperar seu passado, especialmente o de infância, conferem, como hipotetizamos, coesão à obra, criando um repertório de imagens comuns aos textos, ideias que se repetem e desenvolvem ao longo da obra, e um vocabulário simbólico que ganha significação própria dentro do livro.

É digna, ainda, de mais algumas palavras a menção explícita à "música" do poema. Teles (2005, p. 234), em seu (essencial) prefácio a *A rainha arcaica*, afirma:

> Para expressão do mistério ou dos temas obscuros e enigmáticos, os poetas recorrem a imagens tomadas a outras linguagens, preferentemente a musical. A música é por excelência a linguagem da sugestão, a forma de arte capaz de tocar mais fundo o íntimo do homem, uma vez que, nela, pela natureza não-verbal de sua linguagem, os conceitos se dissolvem mais facilmente em impressões difusas, mais próximas dos tão

> decantados “estados d’alma”. A lírica moderna que, segundo Hugo Friedrich, se vem construindo sob o signo das dissonâncias e anormalidades, incorporou na teoria e na prática algumas soluções do discurso musical, como na poética de Mário de Andrade.

E ressalta, pouco depois, na poesia de Ivan Junqueira, “as imagens indiretas de elementos musicais e marinhos, já que o mar se associa facilmente às conotações de música e mistério” (Teles, 2005, p. 235). É, precisamente, a junção de elementos musicais e fluidos que vemos na ideia de uma “harmonia úmida”. A associação entre poesia e música, a busca pela musicalidade nos poemas e a utilização de metáforas musicais, tópicos que não são inéditos da poesia moderna, mas são nesta marcantes, como vemos em Friedrich (1991), são, também, traços salientes da poesia junqueiriana que aparecem já em sua primeira obra e se expandem por toda a sua produção, ao ponto de seu último livro se intitular *Essa música*.

Como demonstramos durante nossa análise de “Poema”, a poesia é, frequentemente, descrita pelo eu lírico de *Os mortos* como algo passageiro e fugidio, que precisa ser registrado em seu momento fulgurante de “revelação” antes que se esvaia. Em “Sonho”, vemos um exemplo desse rápido desvanecimento: a poesia parece algo tão delicado, e o instante de “alumbramento”, tão efêmero, que, mal o eu lírico tem tempo de contemplar sua visão, e logo um simples “golpe de vento” a dissolve. Então, a fim de não deixar se perder a “lembrança” do poema, de sua imagem, de sua infância; “rápido”, o eu lírico a semeia “na concha azul de uma onda”, onde a contempla “sob as águas em colóquio”. Uma vez mais, os elementos fluidos – mais diretamente, a onda e as águas; mas, de forma indireta, também a concha e a cor azul se ligam a essa imagem marítima – vêm ao auxílio do sujeito poético, possibilitando-lhe a perpetuação da memória e da poesia. É importante, ainda, chamarmos a atenção para a figura da concha, utilizada pela voz lírica. “A concha, evocando as águas onde se forma, participa do simbolismo da **fecundidade** própria da água”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 269). “Fecundar” é, justamente, o verbo utilizado pelo eu lírico no último verso do poema. Assim, para nós, a metáfora da concha seria uma menção à própria estrutura e materialidade do poema, que serve de receptáculo para a lembrança infantil, a matéria poética. O poema-pássaro que, no sonho do eu lírico, logrou recuperar sua meninice era, ainda, apenas “ideal”, imaterial e, como já dissemos, efêmero; por isso, dissolveu-se. Mas sua essência, sua substância poética, foi transplantada para novo molde, agora material, simbolizado pela concha, onde essa lembrança se põe “em colóquio”. O termo “colóquio” pode apresentar duas acepções diferentes, duas formas de diálogo, e pensamos que ambas são cabíveis para nossa visão do poema: entendendo-o como uma conversa íntima, entre duas pessoas (Aulete [...], 2014), podemos cogitar que, fazendo-se poesia, a lembrança do eu lírico se põe em diálogo com uma

segunda pessoa, o outro, isto é, o leitor; já se o tomarmos como um diálogo entre várias pessoas, especialistas em algo, a fim de apresentar pontos de vista diversos acerca do tema (Michaelis [...], 2015), podemos ver, na cena, mais uma vez, a interlocução com as vozes dos mortos – Junqueira jamais perde o vínculo com a tradição passada, com as imagens oníricas e poéticas que, insistentemente, povoam os seus versos, como a do pássaro, da carne, dos braços, do menino.

O penúltimo verso do poema é intrigante, pois, se lemos "Sonho" como um metapoema e vemos, em muitas de suas imagens e metáforas, referências à poesia e ao texto poético, como conceber seu eu lírico poeta realizando uma arte verbal "liberto de fórmulas e palavras"? Nossa hipótese: com essa afirmação, o sujeito lírico parece se colocar em um estado além da técnica, de formas, da pura materialidade linguística. Recordemos a definição que Ivan Junqueira (1964c, p. 49) dá de sua poesia: diz o poeta que os "detalhes da montagem poemática, do metro ou do ritmo", das relações "forma-fundo", do arcabouço verbal são insuficientes para "revelar integralmente o núcleo de energia que os mantém ativos na estrutura do poema, pois esta, em última instância, se organiza por obra e graça da mais pura magia". Após ter tido contato com as visões de seu sonho e com o "alumbramento" em que se revela a poesia, o eu lírico do poema parece ter alcançado esse "núcleo de energia", a "pura magia" que é capaz de organizar e dar sentido à matéria linguística e à estrutura poemática. Isso não quer dizer que Junqueira seja (ou deva ser) definido como um poeta "inspirado", em oposição aos poetas do "labor", do trabalho artesanal com a palavra. Diríamos que Ivan Junqueira ata, em sua obra poética, ambas as pontas dessa (tensa) corda: é praticante de um verso esmerado, "concebido com *ostinato rigor*" (Junqueira, 2005a, p. 12) – como o próprio caracterizaria seu trabalho –, lapidado pelo esforço intelectual, sem preterir, com isso, o que muitos chamariam de "inspiração". Há um episódio, narrado por Thomé (1995, p. 60) em sua dissertação, que remonta à época em que Junqueira compunha as *Três meditações na corda lírica* e que, a nosso ver, expõe a importância e, até, a necessidade da "inspiração" no trabalho poético junqueiriano:

> Tivemos a oportunidade de ouvir, da boca do próprio poeta, a história da gênese dessas meditações. Contou-nos ele que o poema teve início no final dos anos 50 –, alguns poucos versos aos quais não conseguiu, na ocasião, dar seguimento. Guardou-os, contudo, certo de que *aquilo* era, apenas, a semente de algo que prometia belos frutos. Foram necessários dez longos anos para que a semente vingasse, mas, quando vingou, foi de uma vez só, sob o brilho da mesma e vertiginosa inspiração. Uma longa gestação à altura do resultado logrado.

Sem se prender a "fórmulas e palavras" que o pudessem aprisionar, escravizar ou "esterilizar", o eu lírico une a "concha" – cuja "forma e sua profundidade lembram o órgão

sexual feminino" (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 269-270) e que representa, no texto, a concretude do poema – ao pólen – uma matéria quase aérea, etérea, que representa "o órgão vegetal masculino" (Michaelis [...], 2015) – de seu júbilo, fecundando, assim, a "terra seca", ou, melhor, a "terra desolada" – como Junqueira traduz a imagem eliotiana de *wasteland* –, de sua "solidão". Em outros termos: o contentamento suscitado pela memória de infância, trazida de seu passado, impregna e poliniza a solidão presente de nosso eu lírico inquieto, tornando-a fértil, "criativa" (Aulete [...], 2014; Michaelis [...], 2015), propícia para germinar a poesia.

Nossa última leitura será do poema "Ritual", um texto que, para nós, encerra bem o movimento que buscamos destacar ao longo de nossas análises. Aliás, com base na informação, fornecida pelo próprio Ivan Junqueira (1964c, p. 49) e citada anteriormente, de que *Os mortos* "resulta da fusão (a rigor, do esfacelamento) de dois livros precursores", supomos que "Ritual" marcava, precisamente, o encerramento do primeiro desses livros, o que casa com a apreciação emitida por Py (2005a, p. 228), e também já comentada por nós, de que, a partir do conjunto de sonetos que seguem o poema em questão, "Ivan Junqueira adquire nova dimensão". Diante disso, Py (2005a, p. 228) se refere aos textos precedentes como a "primeira parte do livro", em que veríamos, segundo pensa, uma "fase anterior do poeta". Optamos por finalizar nossa linha de análises com esse (hipotético) primeiro poema de encerramento do livro e não com o poema que, de fato, o termina, "Signo & esfinge", pois, a nosso ver, aquele apresenta maior representatividade das imagens, dos temas e dos motivos que, progressivamente, procuramos ressaltar e conectar, a fim de fornecer, para o leitor, um "quadro" do que vemos como movimentos determinantes no livro: o fluir da metapoesia e o desejo do eu lírico inquieto de recobrar seu passado. Segundo nosso entendimento, "Signo & esfinge" aponta, já, mais para o que viria nas obras seguintes do autor do que para o que lhe precedia: é um poema que se entrega muito mais às reflexões filosóficas e metafísicas que veríamos crescer, cada vez mais, na poesia junqueiriana do que aos anseios "particulares" do eu lírico inquieto de *Os mortos*, pesaroso, por exemplo, pela perda de sua infância. Vejamos, então, como "Ritual" resume e "amarra" os principais pontos que levantamos até aqui:

RITUAL

Fecho as janelas desta casa
(seus corredores, seus fantasmas,
sua aérea arquitetura de pássaro)
fecho a insônia que inundava
meu quarto debruçado sobre o nada
fecho as cortinas onde a larva
do tempo tece agora sua praga
fecho a clara algazarra plácida

das vozes sangüíneas da alvorada
fecho o trecho taciturno da tocata
a chuva percutindo as teclas do telhado
as sombras navegando pelo pátio
e o bambuzal

Fecho as torneiras da memória

Fecho também a tumultuosa torrente de vida
que poderia ter rompido o cerco das paredes
e feito explodir a argamassa de calcário e solidão

Fecho ainda as lentas pálpebras da amada
o mofo acumulado entre seus lábios
o limo que vestiu sua carne desolada

Fecho tudo e depois me fecho

Estou cansado
estou triste
estou só

(Junqueira, 2005a, p. 39).

Se olhamos para a forma do poema, vemos, mais uma vez, versos livres e brancos, bem como a ausência de pontuação. De acordo com um resumo elaborado por Thomé (1995, p. 86), contendo "rápida estatística dos metros e formas usados pelo poeta [Ivan Junqueira]", "os chamados versos livres serão maioria, apenas, em **Os mortos**, seu livro de estréia". Lembramos que, à época da dissertação, Junqueira não havia ainda publicado *O outro lado* e *Essa música*, mas o que verificamos nessas obras é a mesma tendência rumo ao verso metrificado. O predomínio dos versos livres; as rimas, frequentemente, sem padrão fixo; a inexistência de pontuação em muitos poemas; todos esses são fatores que tornam *Os mortos* uma obra única, idiossincrática, na produção do escritor e, mais que isso, imprimem, na própria estrutura poemática, a fluidez que permeia os elementos imagéticos do poema, como se os elementos fluidos tivessem se impregnado até mesmo no ritmo dos textos. No decorrer de nossa leitura, voltaremos à métrica e às rimas do poema para destacar alguns detalhes.

O eu lírico inicia o texto narrando uma cena: este fecha as janelas de uma casa. Poderíamos pressupor, inicialmente, que se trata de uma memória passada sendo recuperada e presentificada pela voz lírica, mas a descrição que esta nos fornece do local, em seguida, entres parênteses, é reveladora, quando a consideramos dentro do contexto da obra. Fala-nos de "seus corredores", e nós recordamos um deles que tivemos a oportunidade de visitar: o "corredor de tumulto" que nos é apresentado, logo no início do livro, no poema "Em tempo de agonia", junto à "surra", à "arapuca", ao "remorso", e a todas as demais memórias que chegavam até o eu lírico inquieto pela via poemática, como demonstramos em nossa análise. Fala também de "seus

fantasmas", e nós lembramos dos "mortos" que abrem o livro; povoam seus textos – ou neles fluem, como "linfa" –, por meio das influências e tradições; e dão-lhe até mesmo o nome. Fala, por último, da "sua aérea arquitetura de pássaro", o animal eleito por Junqueira para representar, nos textos que já examinamos, o próprio poema; mas, assim como em "Sonho", em que o poema-pássaro é apenas "ideal", aqui, também, a figura da ave aparece ligada ao aspecto "arquitetural" da casa, isto é, ao seu planejamento, seu projeto, sua idealização – veremos que sua concreção se dá em outros termos, também como em "Sonho". Por tudo isso, somos levados a ler "Ritual", tal qual todos os poemas até aqui, como um metapoema; entendendo, metaforicamente, a casa como o livro que contém os poemas suscitados pelos símbolos da obra – o corredor, os fantasmas/mortos, o pássaro-poema – e que se encerra, se "fecha", com esse texto: aquele que daria, junto a outro, origem a *Os mortos*.

Logo após, o sujeito lírico diz fechar a "insônia" que "inundava" seu "quarto debruçado sobre o nada". O estado de insônia vivido pelo eu lírico é uma expressão da inquietude que, na nossa concepção, o define desde o princípio. O uso do verbo "inundar" se somará à menção à chuva, às torneiras (que expelem o líquido), à torrente, ao mofo e ao limo (fungos e algas que prosperam em meio à umidade), na composição semântica do ambiente líquido, úmido, onde sobrevivem as memórias do eu lírico e onde a poesia as vem buscar. E o "nada", em que se sustenta o quarto do sujeito poético – isto é, seu espaço íntimo, pessoal –, faz-nos lembrar a síntese, já mencionada por nós, que Thomé (1995, p. 22) faz da poesia junqueiriana: "uma poesia toda de Nada(s), cheia de Vazio(s), viva de Morte(s)".

A voz lírica descreve, ainda, o fechar das cortinas em que se vê a desprazerosa ação do tempo, essa "larva" que destrói a matéria de sua memória; em outras palavras: a "praga" do esquecimento. Depois, diz fechar "a clara algazarra plácida das vozes sangüíneas da alvorada". Essas "vozes sanguíneas" – ou seja, que carregam, em si, o vigor, os nutrientes, o elemento vital – remetem, invariavelmente, às vozes dos mortos, que alcançam o eu lírico ainda na "alvorada", no seu nascer, nos seus "primeiros anos" (Michaelis [...], 2015), como a tradição chegou até Ivan Junqueira já em seus primórdios de autor. Depois, somos postos diante de uma belíssima imagem poética e musical: fecha-se "o trecho taciturno da tocata/ a chuva percutindo as teclas do telhado". A aliteração da consoante /t/, em ambos os versos, parece ecoar o som das gotas da chuva "percutindo" as telhas (as "teclas") do telhado. Como já dito, a música é uma constante na poesia junqueiriana, do princípio ao fim, seja nas suas imagens e metáforas, seja no seu ritmo e sonoridade. Por último, da primeira estrofe, queremos comentar "as sombras navegando pelo pátio", mencionadas pela voz lírica. O verso retoma a cena que vemos retratada no poema em prosa "Pátio", citado, por nós, na introdução deste trabalho: nele, é pintado um

“pátio banhado de sombras”, onde se ouve “apenas o exausto caminhar dos santos martirizados”. Como na casa de “Ritual”, também chove nesse pátio: “Sobre o lajedo mansamente chove uma tênue garoa de sorrisos inconcretos, enquanto além, muito além, dedos invisíveis constroem, nas criptas vazias do silêncio, a catedral onde repousará meu coração transfigurado”. A catedral onde repousará o coração transfigurado do eu lírico pode ser entendida, numa rápida interpretação, como a construção do poema em que a emoção do sujeito é transformada em matéria poética. Percebemos, assim, na primeira estrofe, uma impressionante carga e quantidade de intertextualidade com os outros poemas da obra – algo que corrobora nossa tese de sua unidade.

Então, no único verso que compõe a segunda estrofe, a voz lírica fecha “as torneiras da memória”, cortando o fluxo das lembranças (e imagens) contidas na casa – ou seja, no livro. O verso rompe com o padrão seguido na estrofe anterior não só no seu enunciado, como na própria forma do poema: enquanto todos os versos, até então, apresentavam a rima toante da vogal /a/; neste, temos o som da vogal [ɔ] em “memória”. O mesmo ocorrerá nos versos da estrofe seguinte: terminados em “vida”, “paredes” e “solidão”, não rimam nem em relação aos anteriores nem entre si. Adentremos, então, a terceira estrofe. Nela, o sujeito lírico diz fechar “a tumultuosa torrente de vida”, ou seja, as memórias, as vozes, as imagens que inundam seus textos e, neles, fluem vivamente; pois aquela poderia romper “o cerco das paredes e feito explodir a argamassa de calcário e solidão”. Quando a voz lírica fala, diretamente, da “argamassa” da casa, chama a atenção para a sua concretude, para a sua materialidade. Se, em “Sonho”, o pássaro representava o poema “ideal”, e a concha, o poema “material”, “concreto”; também em “Ritual” vemos o pássaro ligado à “aérea arquitetura” do livro e a concha à sua “materialidade”, pois o material calcário de que é feita a sua “argamassa”, não por acaso, é o mesmo de que são feitas as conchas (Aulete [...], 2014; Michaelis [...], 2015). Além disso, a mesma “solidão” que é fecundada, em “Sonho”, com o “pólen” do “júbilo” do sujeito lírico, para fazer germinar a poesia; aqui, compõe, também, a “argamassa” do livro, conferindo-lhe sustentação.

Antes de passarmos à próxima estrofe, gostaríamos, apenas, de chamar a atenção, mais uma vez, para o aspecto métrico dos versos. Na estrofe lida, recordamos que o sujeito lírico nos fala da “torrente” – esse “curso de água impetuoso” (Michaelis [...], 2015), essa “corrente violenta de água” (Aulete [...], 2014) – “de vida” que poderia romper o “cerco” – que pode ser um “bloqueio parcial (por meio de entulho) à passagem das águas de um rio” (Aulete [...], 2014), “um tipo de barragem, geralmente feita com pedras, a fim de estreitar uma parte do leito de um rio” (Michaelis [...], 2015), ou seja, uma tentativa de conter a força dessa

"correnteza" líquida (com o perdão do pleonasmo, que busca salientar o caráter fluido das metáforas e imagens) – "das paredes" – isto é, a "construção [...] que limita e fecha externamente o espaço de uma construção (casa, edifício, cabana etc.) ou divide internamente o espaço nessa construção" (Aulete [...], 2014) – dessa casa-livro. Se pensarmos os versos do poema como suas divisões internas – suas "subdivisões", como sugere um dicionário comum como o *Aulete digital* (2014) –, é significativo que, justamente nessa estrofe, em que se fala de romper (com) os limites impostos, se encontrem os três maiores versos do texto, com 15, 14 e 17 (ou 16) sílabas poéticas, respectivamente: "Fe/cho/ tam/bém/ a/ tu/mul/tu/o/sa/ tor/ren/te/ de/ **vi**/da", "que/ po/de/ri/a/ ter/ rom/pi/do o/ cer/co/ das/ pa/**re**/des", "e/ fei/to ex/plo/dir/ a ar/ga/mas/sa/ de/ cal/cá/ri/o e/ so/li/**dão**". No último verso, é possível, também, contar, como indicamos, 16 sílabas, se optarmos, em vez da separação silábica "regular", por realizar uma ditongação do hiato final de "cal/cá/r**i**/**o**", restando, então, apenas 3 sílabas na palavra (cal/cá/r**io**). Independentemente de qual divisão for preferida, nossa afirmação se mantém. É como se a "torrente de vida" – de memórias, de vozes, de imagens, como já dissemos – que se quis conter fosse tão avassaladora que mesmo a rigidez de um verso e suas cesuras não foi capaz de refreá-la, e disso nasce, também, a poesia do livro e sua "força", quando seu eu lírico poeta se encontra "liberto de fórmulas", como lemos em "Sonho".

Na estrofe seguinte, o eu lírico retrata-se fechando "as lentas pálpebras da amada", cujos lábios estão cobertos de mofo, e a carne, de limo. Parece-nos que também o amor se encontra entre as lembranças passadas, mantidas no ambiente submerso. Aqui, vemos, ainda, ligação com outro poema anterior do livro, "Balada romântica", em que a voz lírica narra seu amor, saído de ambiente submerso, vindo ao seu encontro consolá-lo e acariciá-lo, até o breve momento de o deixar novamente. Como o poema é, relativamente, longo, seguem, ao menos, algumas estrofes para ilustrar a cena:

BALADA ROMÂNTICA

Lenta noite meu amor
rasgando a teia do tempo
minha angústia envelhecida
veio triste embalsamar

Em seus olhos descorados
pelo regato das horas
boiavam liquens longínquos
feitos de outrora e luar

[...]

Ainda me suja a salsugem

de suas fibras convulsas
de seus músculos de musgo
que a sombra vai costurar

[...]

Pelos canais da memória
circula um peixe que entorna
o brilho escorregadio
de sua carne lunar

Dorme o peixe e se dissolve
nos labirintos do sono
na correnteza da noite
na orla difusa do mar

(Junqueira, 2005a, p. 32).

Enfim, após tudo fechar, o eu lírico inquieto conclui seu poema, fechando também a si, admitindo-se "cansado", "triste" e "só". Como já discutimos anteriormente, valendo-nos das ponderações de Thomé (1995), mesmo o amor ou a arte aparecem, na poesia junqueiriana, como insuficientes para "vencer" o "Nada", o "Vazio" e a "Morte". E a Morte, aqui, pode ser entendida não apenas no sentido estrito do fim da vida, mas, também, metaforicamente, como toda perda vivenciada ainda durante a vida: a morte da infância, a morte do amor, em suma, a morte em vida – lembramos, aqui, dos mortos não de morte, "mas sim/ de vida", como consta em "Os mortos".

Para encerrarmos nossa seção de análises, há um poema de Ivan Junqueira (2005, p. 145), intitulado "Poética" e publicado em *A sagração dos ossos*, que gostaríamos, ainda, de comentar, muito sucintamente, pois pensamos que a "confissão" metapoética, feita pelo escritor, sobre seu estilo traz semelhanças e diferenças, em relação à obra em estudo, interessantes de se apontar:

POÉTICA

A arte é pura matemática
como de Bach uma tocata
ou de Cézanne a pincelada
exasperada, mas exata.

É mais do que isso: uma abstrata
cosmogonia de fantasmas
que de ti lentos se desgarram
em busca de uma forma clara,

da linha que lhes dê, no espaço,
a geometria das rosáceas,
a curva austera das arcadas
ou o rigor de uma pilastra;

enfim, nada que lembre as dádivas
da natureza, mas a pátina
em que, domada, a vida alastra
a luz e a cor da eternidade,

tal qual se vê nas cariátides
ou nas harpias de um bestiário,
onde a emoção sucumbe à adaga
do pensamento que a trespassa.

Despencam, secas, as grinaldas
que o tempo pendurou na escarpa.
Mas dura e esplende a catedral
que se ergue muito além das árvores.

(Junqueira, 2005a, p. 145).

Ao comparar a arte a uma "abstrata/ cosmogonia de fantasmas/ que de ti lentos se desgarram/ em busca de uma forma clara", o autor retoma a imagem dos mortos que dentro dele fluem, e que dele também fluem, em forma de poesia. Contudo, eles, agora, buscam, explicitamente, a expressão clara, não mais hermética, de suas vozes, acompanhando a procura do próprio Ivan Junqueira pela clareza em sua poesia, tendência que se confirmou ao longo de suas obras, conforme debatemos ao fim de nossa análise a "Os mortos".

Quando assemelha, ainda, a escrita poética à matemática, à arquitetura e a outras artes, como a música – que, paradoxalmente, é, não raro, associada ao misterioso e ao sugestivo no campo poético, como já mencionamos, o que denota a permanência desses atributos na poesia junqueiriana, ainda que sob forma rigorosa – e a pintura, reconhecemos a filiação de Junqueira à linhagem de poetas como Baudelaire que esmeram a exatidão e a construção racional das formas – algo característico de muitos poetas modernos, como vimos com Friedrich (1991).

Por fim, vemos o eu lírico elogiando o artificial, aquilo que é construído – a catedral –, em detrimento do que é natural – as grinaldas –, pois, na sua visão, enquanto o natural seria perecível, aquilo que é erguido pelo engenho duraria pela eternidade. Vemos, nesse elogio da artificialidade, outra postura característica de Baudelaire. A relação que há, em "Poética", entre o poema e as construções arquitetadas já aparecia, como vimos, mais timidamente – ou, como dizemos dentro da terminologia de nossa pesquisa, em estágio "germinal" –, em *Os mortos*, com o uso metafórico de edificações para se referir ao poema. É o caso, por exemplo, da "catedral onde repousará" o "coração transfigurado" do eu lírico de "Pátio" – curiosamente, é também a uma "catedral" que recorre o eu lírico do poema de *A sagração dos ossos*, na sua

comparação final – e mesmo da casa de “Ritual”, representante de toda a obra em que o poema está inserido.

Com essa comparação, buscamos mostrar como o já bem definido projeto ético-estético de poesia junqueiriano que encontramos explícito em “Poética”, em 1994, guarda, ainda, importantes relações com a poética nascente que vemos, três décadas antes, na obra de estreia do autor carioca, seja pelo desenvolvimento e amadurecimento de alguns traços, seja pelo afastamento ou, mesmo, eventual abandono de outros.

5 CONCLUSÃO

Para concluirmos nosso trabalho, gostaríamos de retomar e amarrar alguns pontos que discutimos, a fim de tirarmos deles, se possível, algumas conclusões, ligadas, principalmente, às nossas hipóteses originárias, acerca da poesia junqueiriana inicial, de sua obra de estreia e de sua poética nascente.

Ao longo de nossa dissertação, buscamos demonstrar como o livro inaugural de Ivan Junqueira, *Os mortos*, se destaca, em meio às outras obras do escritor, pelo seu caráter, muitas vezes, idiossincrático. Essa "excepcionalidade" da obra junqueiriana de 1964, frente às outras, se explica, principalmente, por introduzir uma poética que apenas começava a se delinear e que, por isso mesmo, aparecia ainda "imatura", contendo traços e marcas que: ou "germinariam" e se desenvolveriam, no decorrer da trajetória poética de Junqueira, ganhando as feições maduras com que os vemos em obras como *O grifo* e *A sagração dos ossos*; ou perderiam espaço na lapidação de seu projeto ético-estético. Com o intuito de compreender essa poética nascente e defini-la, tanto quanto possível – em diálogo com a teoria e a crítica já emitidas, anteriormente, acerca do livro e da obra junqueiriana em geral –, destacamos, dela, o que nos parecem ser três traços constituintes; definidores, portanto, também, da primeira obra de Junqueira: o leque formal, o eu lírico inquieto e os elementos fluidos. Para isso, apresentamos nossa leitura da estrutura de *Os mortos*, de seus poemas e dos movimentos que enxergamos nas entrelinhas de seus textos.

Discordando de parte da crítica emitida ao livro inaugural de Junqueira, que, nele, via, devido à sua heterogeneidade, uma falta de "unidade" e, até mesmo, uma "despreocupação" formal por parte de seu autor; nós interpretamos a diversidade na forma dos poemas como uma consequência estrutural do diálogo que o escritor tanto ensejava com a tradição, ou, mais precisamente, com as múltiplas tradições da poesia – a tradição da poesia de língua portuguesa expressa nos sonetos da obra; a tradição francesa da poesia moderna, em seus poemas em prosa; a tradição modernista brasileira, em seus versos livres e brancos; a tradição (na época, ainda em surgimento) da nossa poesia concreta, em seus poemas (semi)visuais –; e com as muitas vozes dos poetas mortos que habitam o livro – a influência, por exemplo, de um Cabral no verso medido e nas rimas toantes. Desse leque formal que vemos em *Os mortos*, algumas expressões desapareceriam da poesia junqueiriana vindoura, como os poemas em prosa; outras perderiam espaço, mas continuariam, nela, figurando aprimoradas, como os versos livres; outras, ainda, já mais amadurecidas, tornar-se-iam preponderantes em sua obra, como o verso metrificado e as

rimas toantes, além das formas fixas que chegariam a preencher obras inteiras, como *A rainha arcaica* e *Cinco movimentos*, compostas exclusivamente de sonetos.

O eu lírico unitário da obra, que definimos como inquieto, de fato, revelou-se, junto aos elementos fluidos, fator coesivo de *Os mortos*, conferindo unidade ao livro pela expressão, diríamos, quase sistemática, dos mesmos anseios e angústias ao longo dos poemas que analisamos: a busca por seu passado, representada, principalmente, pela tentativa de recobrar a infância "morta"; e a busca, também, pela própria poesia – que possibilita, pela façanha do "pássaro-poema", recuperar e presentificar o passado e a meninice –, pela sua "captura" – no momento de "clarão", "revelação" e "alumbramento" –, seu registro, sua expressão concreta em forma de poema. Nesse processo de revivescência, são essenciais os elementos fluidos, que compõem o ambiente imersivo, onírico e hermético, onde sobrevivem as figuras, as imagens, as cenas e até mesmo as "personagens" pretéritas – como os familiares e a pessoa da amada –; sendo eles, portanto, o meio de conservação dessas memórias/matérias poéticas, possibilitando a ação, sobre si, da poesia e o "fluir" dessas lembranças até o eu lírico, que as perpetua na "concha" do poema.

Esse eu lírico inquieto continuará, de certa forma, frequentando os poemas das obras futuras de Ivan Junqueira, mas também com outro aspecto. Em *Os mortos*, suas inquietações são, como já avaliamos, mais ligadas à esfera emocional e "particular" – por exemplo, o pesar gerado pelo sentimento de perda (do passado, da infância, da família, da amada etc.) –, o que não dizer que esses sentimentos não representem, também, o que costumamos chamar de "universal", pelo seu caráter humano. Já nos livros seguintes do escritor carioca, a inquietude do eu lírico se mostrará, frequentemente, carregada de uma carga filosófica, metafísica, intelectual – tendência que já é perceptível, para nós, como dissemos, no último poema de *Os mortos*, "Signo & esfinge", e mesmo no seu poema de abertura, por nós analisado, escritos, ambos, lembramos, já no fim do período de elaboração da obra –, o que não exclui, por sua vez, a emoção desses textos, mas denota que esta se dobrará, agora, mais decididamente, "à adaga/ do pensamento que a trespassa", como vimos na "Poética" de Junqueira. Quanto aos elementos fluidos, estes seguirão sendo essenciais, mesmo que em menor escala, para a poesia junqueiriana durante todo o seu desenvolvimento, repetindo e atualizando certas acepções metafóricas e simbólicas que vimos em *Os mortos*, como a do fluir da poesia.

Diríamos que o mote da morte, que vemos, mais explicitamente, em "Os mortos", se fará, cada vez mais, predominante na produção de Junqueira, ao ponto de se tornar seu tema "por excelência"; ao passo que a temática da infância – em que reconhecemos marcante influência de Manuel Bandeira –, tão importante para a obra inaugural do poeta, diminuirá em

frequência – sem, contudo, jamais desaparecer por completo, como notamos com os exemplos de poemas citados. Também se atenuará, na poesia do escritor, o uso de recursos e técnicas que reconhecemos como simbolistas e expressionistas, assíduos e fundamentais nas descrições fornecidas pelo eu lírico dos poemas de *Os mortos* – beirando, por vezes, até mesmo o surrealismo (impressão que deixaremos para pesquisas futuras) –, como nas imagens da "carne enlameada", de "Em tempo de agonia"; do "córrego de vozes e horas mortas", do "pássaro de cinza", dos "braços escorregadios da noite", de "Sonho"; das "águas do sono", do "reflexo grisalho do tempo", e do pássaro-poema, de "Poema"; do "lodo da noite", dos "braços imóveis e calados" das árvores, da "tênue garoa de sorrisos inconcretos", de "Pátio"; da "aérea arquitetura de pássaro" da casa de "Ritual", bem como da "clara algazarra plácida/ das vozes sangüíneas da alvorada", do "trecho taciturno da tocata", da "chuva percutindo as teclas do telhado", da "argamassa de calcário e solidão", do "mofo acumulado" entre os lábios da amada e do "limo que vestiu sua carne desolada" – tudo isso para citar apenas alguns exemplos tirados dos poemas que mencionamos em nossa dissertação.

Enfim, gostaríamos de documentar, para encerrarmos, que nosso intuito, com esta dissertação, não foi, de modo algum, abarcar todas as leituras possíveis de *Os mortos*, muito menos fechá-lo para novas interpretações. Pensamos, inclusive, ser fundamental analisar, ainda, os outros vários poemas que ficaram fora deste trabalho, devido às limitações de tempo e às opções que fizemos por seguir determinada linha de leitura, priorizando a demonstração de certos traços, movimentos, temas e técnicas que consideramos fulcrais para a obra, em possível detrimento de outros. O que almejamos foi contribuir, mesmo que timidamente, para a compreensão e caracterização do que chamamos de poética nascente de Ivan Junqueira; para a apreensão e interpretação dos traços constituintes da obra de estreia do poeta; para a sistematização da função primordial desses traços para a estrutura do livro e para a construção dos significados dos poemas; e, quem sabe, para um humilde avanço na (ainda pouca) teoria e crítica que tem por matéria a bela e intrigante poesia junqueiriana.

REFERÊNCIAS

a) Obras poéticas de Ivan Junqueira

JUNQUEIRA, Ivan. **Os mortos**: 1956-1964. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1964a.

JUNQUEIRA, Ivan. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005a.

JUNQUEIRA, Ivan. **O outro lado**: 1998-2006. Rio de Janeiro: Record, 2007.

JUNQUEIRA, Ivan. **Essa música**: 2009-2013. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JUNQUEIRA, Ivan. **Poemas e desenhos inéditos**. Rio de Janeiro: Lacre, 2022.

b) Obras crítico-ensaísticas de Ivan Junqueira

BANDEIRA, Manuel. **Testamento de Pasárgada**: antologia poética. Organização e estudos críticos: Ivan Junqueira. 3. ed. São Paulo: Global, 2014.

JUNQUEIRA, Ivan. Das origens e dos fins. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas**: três visões da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 11-15.

JUNQUEIRA, Ivan. A herança poética do século XX. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Ensaios escolhidos - volume 1**: de poesia e poetas. São Paulo: A Girafa, 2005b. p. 149-153.

JUNQUEIRA, Ivan. Modernismo: tradição e ruptura. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Ensaios escolhidos - volume 2**: da prosa de ficção, do ensaísmo e da crítica literária. São Paulo: A Girafa, 2005c. p. 197-218.

JUNQUEIRA, Ivan. **Cinzas do espólio**: ensaios. Rio de Janeiro: Record, 2012. *E-book*.

c) Obras sobre Ivan Junqueira

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Ivan Junqueira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2025. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/ivan-junqueira. Acesso em: 15 set. 2025.

AMÂNCIO, Moacir. Versos clássicos, emoção nova. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 285-286.

AYALA, Walmir. Estréia poética: Ivan Junqueira. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 137, n. 218, 23 jun. 1964. 1. caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_15/29379. Acesso em: 20 out. 2025.

CORRÊA, Alamir Aquino. Meditações da finitude em Ivan Junqueira. **Texto Poético**, [*s. l.*], v. 5, 2008. DOI: https://doi.org/10.25094/rtp.2008n5a165. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/165. Acesso em: 26 ago. 2025.

CORRÊA, Alamir Aquino. Elegia e musicalidade em *Os mortos*, de Ivan Junqueira. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 64-77, jan./jun. 2015. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19496. Acesso em: 26 ago. 2025.

GOMES, Frederico. O sagrado ofício dos poetas. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 282-284.

IVAN Junqueira, apenas um poeta. Direção: André Andries. Rio de Janeiro: Teorema Produções Culturais: Rodando Filmes, 2012. 1 vídeo (39 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gZa2AkDVc2k. Acesso em: 19 out. 2025.

JOHNS, Per. Dédalo de arcaicas escrituras. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 263-274.

JUNQUEIRA, Ivan. Ivan Junqueira: poesia começa com "Os Mortos". [Entrevista cedida a] José Louzeiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 64, n. 21743, p. 14, 22 fev. 1964b. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/49003. Acesso em: 20 out. 2025.

JUNQUEIRA, Ivan. "Desejo tornar cada vez mais lúcido, puro e intransigente o que nasceu com *Os Mortos*". [Entrevista cedida a Lêdo Ivo]. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano 22, n. 81/82, p. 48-49, abr./maio 1964c. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/115509/651. Acesso em: 22 set. 2025.

JUNQUEIRA, Ivan. Poesia com raízes na tradição. [Entrevista cedida a] Stella Leonardos. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, ano 32, n. 364, p. 3, out. 1981. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/111325/5948. Acesso em: 8 set. 2025.

LEITURAS - Ivan Junqueira - Bloco 1. Brasília, DF: TV Senado, 2010. 1 vídeo (27 min). Disponível em: https://www12.senado.leg.br/tv/programas/leituras/2010/07/ivan-junqueira. Acesso em: 18 out. 2025.

LEMOS, Tite de. *Os mortos*. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 225-227.

LIMA, Ricardo Vieira. O nervo do conflito: fenecimento e vitalidade na poesia de Ivan Junqueira. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, fase 7, ano 17, n. 67, p. 129-151, abr./jun. 2011. Disponível em: https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Finfoid%3D12390%26sid%3D31. Acesso em: 22 set. 2025.

LIMA, Ricardo Vieira. Ivan Junqueira: alfa e ômega. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poemas e desenhos inéditos**. Rio de Janeiro: Lacre, 2022. p. 15-24.

LYRA, Pedro. O projeto estético de Ivan Junqueira. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 319-321.

PASCHE, Marcos Estevão Gomes. **A improvável encruzilhada**: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://posvernaculas.letras.ufrj.br/teses-quadrienio-2016-2013/. Acesso em: 26 ago. 2025.

PASCHE, Marcos Estevão Gomes. Neoclassicismo e modernidade na poesia de Ivan Junqueira. **Revista Enunciação**, Seropédica, v. 6, n. 2, p. 86-100, 2021. DOI: https://doi.org/10.61378/enun.v6i2.137. Disponível em: https://www.editorappgfilufrrj.org/enunciacao/index.php/revista/article/view/137. Acesso em: 15 set. 2025.

PY, Fernando. *Os mortos*: boa estréia. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005a. p. 228-229.

PY, Fernando. *A sagração dos ossos*. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005b. p. 297-299.

RAMALHO, Christina. **Fênix e harpia**: faces míticas da poesia e da poética de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.

RIBEIRO, Felipe Augusto da Fonseca. **Uma leitura estilística das "Três meditações na corda lírica"**: Ivan Junqueira e a poética do enigma. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/6971. Acesso em: 26 ago. 2025.

SECCHIN, Antonio Carlos. O exato exaspero. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005a. p. 277-281.

SECCHIN, Antonio Carlos. Odes à morte para consagrar a vida. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005b. p. 322-324.

SEFFRIN, André. Exatidão transbordante. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 315-316.

SILVA, Diogo Henrique Calori. A cidade moderna na poesia de Ivan Junqueira: uma lição de Baudelaire e Eliot. *In*: CONTE, Marco Aurélio Abrão; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro; SILVA, Paulo César Andrade da (org.). **Literatura e Modernidade**: quinze estudos de crítica literária. Campinas, SP: Pontes Editores, 2024. p. 25-45.

SILVA, Diogo Henrique Calori. A poesia moderna de Ivan Junqueira: hermetismo e incomunicação em *Os mortos*. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE POESIA, 2., 2024, Araraquara, SP. **O lugar da poesia**: teoria, crítica e história: caderno de textos completos. Araraquara, SP: FCL-UNESP, 2025. p. 46-60. Disponível em: https://encontrodepoesia.com.br/sessoes-de-comunicacao-resumos/. Acesso em: 16 out. 2025.

TELES, Gilberto Mendonça. As duas vozes do poeta. *In*: JUNQUEIRA, Ivan. **Poesia reunida**. São Paulo: A Girafa, 2005. p. 233-246.

THOMÉ, Ricardo Luiz de Souza. **Uma poesia com vísceras**: o palimpsesto poético de Ivan Junqueira. 1995. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

VIANA, Carlos Augusto; SANTANA, José Rogério. Leitura de quatro sonetos de Ivan Junqueira. **Trivium**: Estudos Interdisciplinares, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 192-198, jul./dez. 2017. DOI: https://doi.org/10.18379/2176-4891.2017v2p.192. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/pdf/trivium/v9n2/v9n2a05.pdf. Acesso em: 26 ago. 2025.

d) Obras literárias

ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro enigma (1951). *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**: conforme as disposições do autor. Fixação de textos e notas: Gilberto Mendonça Teles; introdução: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 245-305.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ELIOT, T. S. Quatro quartetos (1943). *In*: ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 195-235.

PERSE, St.-John. **Exile, and other poems**: bilingual edition. Translation: Denis Devlin. 2nd. ed. New York: Pantheon Books, 1949.

e) Obras teórico-críticas e historiográficas

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Seleta de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 295-360.

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. *In*: BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução: Maurício Santana Dias; organização e prefácio: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17-41.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. **eLyra**: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, [*s*. *l*.], n. 3, p. 27-41, mar. 2014. Disponível em: https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40. Acesso em: 2 maio 2026.

CALINESCU, Matei. Readings of Saint-John Perse's "Exil". **The Comparatist**, Chapel Hill, v. 22, p. 62-77, May 1998. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/44366987. Acesso em: 29 out. 2025.

CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento (1917). Tradução: David Gomiero Molina. **RUS**, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153-176, dez. 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989. Acesso em: 23 abr. 2025.

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

FERREIRA Gullar: percursos poéticos. *In*: SOBREIRA, Aline (org.). **Ferreira Gullar**: o poeta e a poesia. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016. p. 35-39. Disponível em: https://labed-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/12/Ferreira-Gullar-23-09.pdf. Acesso em: 30 abr. 2026.

FLEISCHER, Marion. O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. *In*: GUINSBURG, J. (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 65-81.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto: Marise M. Curioni; tradução das poesias: Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOLDSTEIN, Norma. **Análise do poema**. São Paulo: Ática, 1988.

GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. *In*: GUINSBURG, J. (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 679-720.

LAGES, Susana Kampff. Poesia lírica expressionista. *In*: GUINSBURG, J. (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 157-188.

LITTLE, Roger. Saint-John Perse and Denis Devlin: a *compagnonnage*. **Irish University Review**, Edinburgh, v. 8, n. 2, p. 193-200, Autumn 1978. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25477234. Acesso em: 29 out. 2025.

LYRA, Pedro (org.). **Sincretismo**: a poesia da Geração-60: introdução e antologia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MARTINS, Wilson. A poesia de Saint-John Perse. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 2, p. 19-46, 1961. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27665872. Acesso em: 29 out. 2025.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 507-514.

NAZÁRIO, Luiz. O Expressionismo no Brasil. *In*: GUINSBURG, J. (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 607-646.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. *In*: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. p. 213-230.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRES, Antônio Donizeti. A poesia prismática de Manuel Bandeira. **Signótica**, Goiânia, v. 30, n. 1, p. 5-28, jan./mar. 2018. DOI: https://doi.org/10.5216/sig.v30i1.49304. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/49304. Acesso em: 19 out. 2025.

ROCHA, Wesley Thales de Almeida. Dentro da cidade nua e veloz: a criação poética em meio às tensões do espaço urbano, na obra de Ferreira Gullar. **Texto Poético**, [*s*. *l*.], v. 16, n. 31, p. 149-173, jun./set. 2020. DOI: https://doi.org/10.25094/rtp.2020n31a722. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/722. Acesso em: 30 abr. 2026.

SISCAR, Marcos. A "poesia pura" como paradigma da tradição. *In*: SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. p. 137-158.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução e notas: Flávia Nascimento. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Tradução: Pérola de Carvalho, Alice Kyoko. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. **A poesia de Ferreira Gullar**. 1984. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-17102022-171557/publico/1984_AlcidesCelsoOliveiraVillaca.pdf. Acesso em: 30 abr. 2026.

f) Obra religiosa

GÊNESIS. *In*: BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzidos pelos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). 169. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2006. p. 49-100.

g) Dicionários e gramática

AULETE digital. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2014. Disponível em: https://aulete.com.br/. Acesso em: 19 set. 2025.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação: Carlos Sussekind; tradução: Vera da Costa e Silva *et al*. 16. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

DECLINAR. *In*: DICIONÁRIO infopédia da língua portuguesa. Porto: Porto Editora, [2025a]. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/declinar. Acesso em: 29 out. 2025.

DECLINE. *In*: CAMBRIDGE English Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment, [2025]. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/decline. Acesso em: 30 out. 2025.

DECLINE. *In*: MERRIAM-WEBSTER Dictionary. Springfield, MA: Merriam-Webster, [2025]. Disponível em: https://www.merriam-webster.com/dictionary/decline. Acesso em: 30 out. 2025.

DECLINE. *In*: MICHAELIS moderno dicionário inglês & português. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/decline/. Acesso em: 30 out. 2025.

DÉCLINER. *In*: DICIONÁRIO infopédia de francês-português. Porto: Porto Editora, [2025b]. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/décliner. Acesso em: 29 out. 2025.

DÉCLINER. *In*: DICTIONNAIRE de l'Académie française. 9e. éd. Paris: Académie française, 2024. Disponível em: http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D0514. Acesso em: 29 out. 2025.

MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/. Acesso em: 19 set. 2025.

SIBILA. *In*: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução: Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 416-417.

h) Figura

LEVY LEILOEIRO. **Ivan Junqueira**: Os Mortos [...]. 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=295421&ctd=89&tot=&tipo=17&artista=. Acesso em: 6 out. 2025.

ANEXO A – POEMA “OS MORTOS”, DE IVAN JUNQUEIRA

OS MORTOS

Estais acima de nós,
acima dêste jantar
Carlos Drummond de Andrade

I

[1] Os mortos sentam-se à mesa
[2] Mas sem tocar na comida;
[3] Ora fartos, já não comem
[4] Senão côdeas de infinito.

[5] Quedam-se esquivos, longínquos
[6] Como a escutar o estribilho
[7] Do silêncio que desliza
[8] Sôbre a medula do frio.

[9] Não desvendo, embora lisas,
[10] Suas frontes, onde a brisa
[11] Tece uma tênue grinalda
[12] De flôres que não se explicam.

[13] Nos beirais a lua afia
[14] Seu florete de marfim.
[15] Sob as plumas da neblina,
[16] Os mortos estão sorrindo...

[17] Um sorriso que, tão tíbio,
[18] Não deixa sequer vestígio
[19] De seu timbre quebradiço
[20] Na concha azul do vazio.

[21] Quem serão êstes assíduos
[22] Mortos que não se extinguem?
[23] De onde vêm? Por que retinem
[24] Sob o pó de meu olvido?

[25] Que se revelem, definam
[26] Os motivos de sua vinda.
[27] Ou então que me decifrem
[28] Seu desígnio, pergaminho.

[29] Sei de mortos que partiram
[30] Quase vivos, entre lírios;
[31] Outros sei que, sibilinos,
[32] Furtaram-se às despedidas.

[33] Lembro alguns, talvez meninos,
[34] Que se foram por equívoco;
[35] E outros mais, algo esquecidos
[36] Que de si mesmos se iam.

[37] Mas êstes a que família
[38] De mortos pertenceriam?
[39] A que clã, se não os sinto
[40] Visíveis, tampouco extintos?

[41] Ou quem sabe não seriam
[42] Mortos de morte, mas sim
[43] De vida: imagens em ruínas
[44] Na memória adormecidas...

[45] Mas êles, em seu ladino
[46] Concílio, disfarçam, fingem
[47] Não me ouvir. E seu enigma,

[48] Névoa, no ar oscila e brinca.

II

[49] Ó mortos que, sem convite,
[50] À minha mesa finita
[51] Sentastes só para urdir
[52] Tal intriga metafísica!

[53] Quem vos pediu me despísseis
[54] Vosso segrêdo mais íntimo?
[55] E, despindo-o, não me abrísseis
[56] Seu núcleo de morte e vida...

[57] E por que tanto sigilo
[58] Em vosso verbo melífluo,
[59] Se a morte em si já é signo
[60] Transfigurado de vida,

[61] Se apenas um morto em mim
[62] É o que basta de agonia
[63] Para que o tempo o redima
[64] E logo inverta sua sina?

[65] Assim, êstes mortos (vivos)
[66] Não estão aqui nem ali:
[67] Pertencem todos à minha
[68] Carne, agora feita espírito.

[69] E mesmo que se retirem
[70] (E eis que o fazem, de mansinho),
[71] Algo dêles, pelas frinchas
[72] Da noite cúmplice, fica...

[73] E me invade, vago líquido,
[74] Tingindo fibra por fibra
[75] O ser que em meu ser persiste
[76] Contra o outro, que o mastiga.

III

[77] Sôbre a mesa, sono e cinza,
[78] Dissolvem-se as iguarias
[79] – Viandas, aspargos, vinhos –
[80] Que ofereci às visitas.

[81] Visitas porém omissas,
[82] Não cuidaram de comida,
[83] Aos da mesa preferindo
[84] Requintes talvez mais finos.

[85] À cabeceira, sòzinho,
[86] A coisa alguma presido
[87] Senão a mim mesmo – abismo
[88] Que no espaço se enraíza.

[89] Quanto aos convivas – repito –
[90] De algum modo ainda me habitam.
[91] Não fôsse assim, como ouvi-los,
[92] Agora, em meus labirintos?

[93] Sim, ei-los meus inquilinos,
[94] Os mortos, tão coisa viva
[95] Que a morte já não os cinge:
[96] Deixa-os fluir – linfa – comigo.

(Junqueira, 1964a, p. 9-13).